

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: ТЕОРИЯ, ЭСТЕТИКА, СФЕРА ПРИМЕНЕНИЯ

УДК 738(399.7)

Р. В. Гончаров

МАСТЕР ДВОЙНОГО КОНТУРА. ОПЫТ СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ВАЗОПИСИ ЧАМА́

Расписная керамика стиля чамá давно привлекает внимание исследователей культуры майя. Еще в 1890-х годах немецкий археолог Эрвин Дюссельдорф провел первые раскопки в районе небольшой горной деревушки Чамá на юге Гватемалы (рис. 1). Часть находок была отправлена в Берлинский музей, другая сформировала личную коллекцию Э. Дюссельдорфа и позднее попала в антропологический музей Гватемала Сити. В 1917 г. раскопки в Чамá были возобновлены экспедицией Пенсильванского университета — новые находки оказались в США, пополнив коллекции университетского музея. С тех пор на протяжении более чем восьмидесяти лет археологические раскопки в этом районе не проводились [1, р. 38]. Среди найденных предметов внимание археологов сразу привлекли цилиндрические сосуды с великолепной полихромной росписью, получившие впоследствии название керамики стиля чамá и датированные поздним классическим периодом цивилизации майя. На сегодняшний день известны сотни керамических сосудов, относимых специалистами к стилю чамá. Большая их часть находится в частных коллекциях и происходит из грабительских раскопок. Высокие цены на антикварном рынке свидетельствуют о несомненной художественной ценности этой керамики. В то же время отсутствие археологического контекста затрудняет ее изучение.

Среди характерных особенностей керамики стиля чамá обычно называют желтый или желто-оранжевый фон, использование ограниченной палитры (преимущественно красный, желтый и черный цвета), наличие черно-белого орнаментального шеврона у основания и устья сосуда, лапидарность иероглифических надписей, статичность изображений, разделяющих поверхность на две или три части, или многофигурные сцены, опоясывающие сосуд целиком [2, р. 194]. Стоит отметить, что последние из указанных особенностей, касающиеся композиционных решений, характерны для вазописи майя в целом и, следовательно, не являются отличительными чертами керамики чамá. В результате наиболее явными формальными признаками остаются яркий контрастный колорит и орнаментальный шеврон, который сами художники, судя по изо-

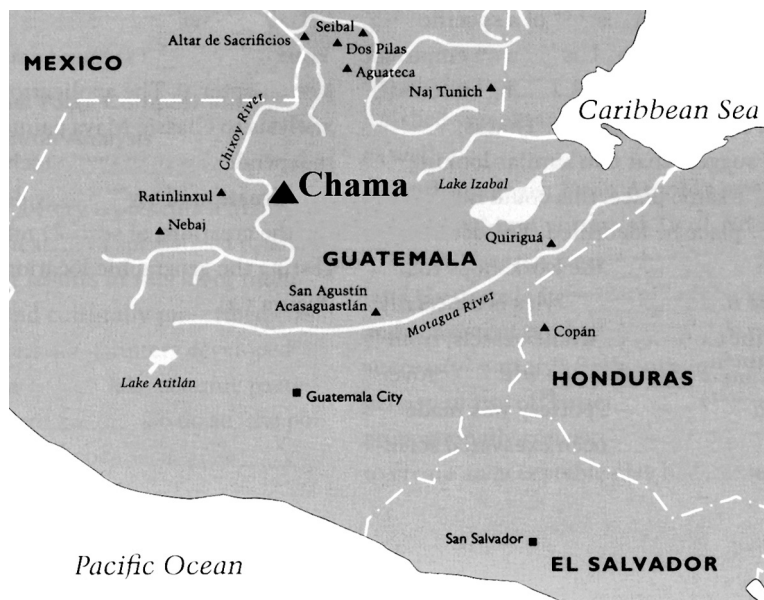


Рис. 1. Район Чамá

браженным в ряде сцен сосудам, вероятно, воспринимали как отличительный признак своей продукции (рис. 2). Необходимо также отметить тяжеловесность пропорций изображаемых персонажей, общую тенденцию к декоративности, мягкость контуров и лаконичность рисунка, тяготеющего к примитиву, порой гротеску. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что сосуды стиля чамá весьма различны как по своему художественному уровню, так и по манере росписи, что говорит о том, что художники работали в разное время и, вероятно, принадлежали нескольким мастерским. Несмотря на то что керамика чамá достаточно часто становилась объектом изучения зарубежных и отечественных авторов, сосуды и присутствующие на них изображения рассматривались прежде всего как исторический и этнографический источник. Высокий художественный уровень целого ряда произведений вазописи чамá позволяет проанализировать это явление в контексте искусствознания и поставить вопрос о выявлении в рамках данной традиции произведений отдельных наиболее талантливых мастеров.

В отличие от древнегреческих вазописцев, работавших на тысячу лет раньше, художники майя не оставили о себе практически никаких сведений. Редкие сосуды, сохранившие имена своих создателей, составляют исключение, лишь подтверждающее общее правило. Анализ этих «подписных» работ свидетельствует о необычайной свободе, с которой художники обращались к разнообразным выразительным средствам при решении изобразительных задач. Показательным примером являются три сосуда из Наранхо, характер росписи которых кажется, на первый взгляд, весьма различным. Между тем на всех трех присутствует подпись одного и того же художника аристократического происхождения Ах Максам (Ah Maxám) [3, p. 155]. В такой ситуации определение работ без подписи как произведений одного и того же мастера весьма затруднительно. Здесь вновь напрашивается сравнение с художниками, известными по древ-

негреческой вазописи. В обоих случаях подпись мастера придавала предмету большую символическую ценность. Однако сам механизм этого явления в древней Месоамерике был несколько иным, нежели в древней Греции. Если в древнегреческой вазописи подпись художника играла роль своего рода производственной марки, гарантируя высокое качество продукции, то подпись маяского аристократа скорее была подобна автографу современной знаменитости на своей фотографии. Известно, что придворные художники, часто изображавшие себя в дворцовых сценах, занимали в обществе майя высокое положение, связанное с происхождением из родов жрецов и правителей [4, р. 237]. Таким образом, престижность вещи возрастала благодаря титулу ее создателя, а достоверность изображения подтверждалась присутствием на нем самого художника. Нельзя исключать и того факта, что в рамках данного явления могло происходить постепенное осознание ценности художественного труда.

Пожалуй, наиболее известный опыт атрибуции вазописи майя был произведен Джастином и Барбарой Керр в работе Ф. Робишек и Д. М. Холс, где анализу была подвергнута роспись сосудов стиля кодексов [4, р. 240–250]. В качестве метода атрибуции здесь был использован стилистический анализ, разработанный еще в 1870-е годы Джованни Морелли на материале итальянской живописи. Дж. Морелли призывал искать следы индивидуальности художника в таких второстепенных деталях, как мочки ушей, ногти, кисти рук и пальцы ног изображаемых персонажей. Именно в этих незначительных элементах, напрямую не связанных с содержанием изображения, происходит максимальное ослабление авторского самоконтроля и контроля художественной традиции, в результате чего проявляется автоматизм индивидуального художественного почерка [5, с. 190]. Спустя несколько десятилетий этот подход Дж. Морелли был адаптирован Дж. Бизли для атрибуции черно- и краснофигурной аттической вазописи. Позднее последователи Дж. Бизли с успехом использовали его методику для исследований коринфской, лаконской, итальянской и геометрической керамики [6, с. 543, 548]. По этому же пути пошли Джастин и Барбара Керр, выявляя почерк нескольких талантливых художников майя. Использование стилистического анализа в отношении вазописи чамá связано с дополнительными трудностями, обусловленными стремлением этой традиции к большей декоративности, в отличие от вазописи стиля кодексов. В такой ситуации ценным материалом для выявления живописной манеры отдельных безымянных мастеров становятся сосуды с похожими изображениями, где традиционная иконография диктует художникам стандартную композицию и набор атрибутов. Именно в рамках решения таких однотипных художественных задач, т. е. при воплощении в схожих образах одного и того же содержания, особенности почерка разных художников становятся наиболее очевидными.

Отправным пунктом могут послужить сосуды K0578, K6434 и K2847¹ (рис. 3, 4, 5). Прежде всего стоит отметить схожесть их форм. Это невысокие цилиндрические чаши, которые, судя по проведенным недавно химическим анализам внутренней поверхности ряда сосудов, происходящих из района Чамá, могли предназначаться для питья шоколада [7, р. 8]. Все три сцены, представленные в их росписях, схожи как по составу персонажей, так и по содержанию действия. Этот сюжет, вероятно бывший довольно популярным в традиции чамá, можно условно обозначить как «смерть бога N»². Такая

¹ Здесь и далее нумерация сосудов дается по электронному каталогу Джастина Керра. URL: <http://www.mayavase.com/> (дата обращения: 12.07.2012).

² Здесь и далее обозначение богов древних майя дается по классификации П. Шелльхаса [8].

Рис. 2. Фрагменты росписи K5604 и K5492 с изображениями сосудов стиля чамá



Рис. 3. Сцена смерти бога N. Расписной сосуд K0578



Рис. 4. Сцена смерти бога N. Расписной сосуд K6434

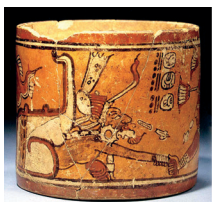


Рис. 5. Сцена смерти бога N. Расписной сосуд K2847

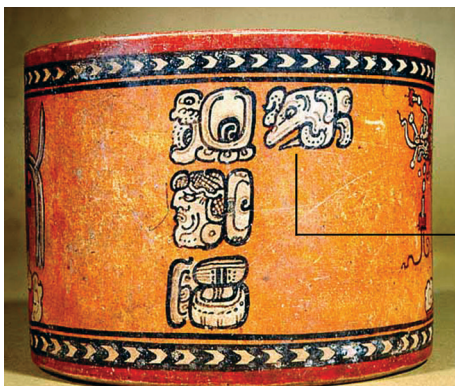


Рис. 6. Глиф «какао» в росписи сосуда K6999



Рис. 7. Признаки художественной манеры мастера двойного контура. Расписной сосуд K0578



Рис. 8. Сцена явления бога N (?). Расписной сосуд K5944

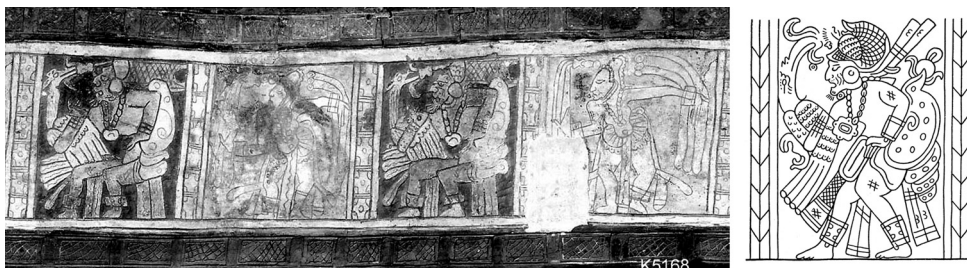


Рис. 9. Изображение бога N с птицей на сосуде K5168 и сосуде из Альта-Верапаса [19, с. 278]



Рис. 10. Изображение правителя в образе молодого бога кукурузы. Расписной сосуд K6999



Рис. 11. Изображение летучей мыши-вампира. Расписной сосуд K4018

его интерпретация была впервые предложена Майклом Ко [9, с. 134–137]. Изображен один из кульминационных моментов истории двух братьев из эпоса майя-киче Пополь-Вух. Герои-близнецы Хунахпу и Шбаланке спускаются в преисподнюю, где благодаря хитрости и отваге побеждают богов смерти. Старый бог *N* изображен в тот момент, когда один из близнецов вытягивает его из раковины, готовясь изрубить на куски уже занесенным над головой каменным ножом. Стоит отметить, что изображение именно этого эпизода встречается только в вазописи чамá. Возможно, причину этого следует искать в историко-культурном своеобразии районов горной Гватемалы, удаленных от главных центров цивилизации классических майя [10, с. 130]. В низинных районах в керамике стиля кодексов художники, очевидно, отдавали предпочтение другим эпизодам эпоса, таким как победа над вторым владыкой шибальбы — старым богом *L*. Так, на сосуде K1560 представлена сцена унижения бога *L* молодым богом кукурузы — отцом героических близнецов [11, р. 74]. Композиция в росписи рассматриваемых чаш двухфигурная, причем вопреки логике происходящего герой, готовящийся изрубить бога *N*, показан сидящим в церемониальной позе, характерной для изображений правителей майя в сценах официальных приемов. Следование этому канону обусловило также изображение поднятого ножа не в правой, а в левой руке персонажа. Выбор такой не оправданной характером происходящего позы отчасти связан с малой высотой изобразительного поля низких цилиндрических чаш. В росписи высоких сосудов художники чамá часто изображали фигуры персонажей в полный рост, например на известном сосуде из Ратинлиншуля K0594 или в росписи чаши K0593. Однако применительно к сосудам K0578, K6434 и K2847 возможно и другое объяснение. Присутствующие в росписи K0578 и K6434 иероглифы являются локальным сокращенным вариантом основного стандарта PSS (Primary Standard Sequence) [2, р. 358]. Вероятно, эти чаши были посвящены каким-то высокопоставленным лицам и могли входить в их погребальный инвентарь. В пользу этого свидетельствуют хорошая сохранность росписи K0578 и K6434 и отсутствие следов длительного использования чаш. Впрочем, этот факт в отношении ряда найденных в районе Чамá сосудов отмечал еще сам Э. Дюссельдорф [12, р. 129]. Очевидно, в образе одного из эпических героев-близнецов изображены те, кому, собственно, и были посвящены чаши. Возможно, это представители местных правящих династий. Так, в росписи K0578 пышный головной убор персонажа украшен изображением маски бога *K* (Kàwiil) — традиционным у майя символом верховной власти [13]. Подвиги эпических близнецов являлись для аристократии майя образцом для подражания [14, р. 169]. Сама же сцена глубоко символична: это победа умершего над смертью, залог возвращения его души к новой жизни через воплощение в новорожденном [15, с. 34]. Любопытно отметить, что и на том свете высокое общественное положение не позволило вынужденному сражаться с богом смерти аристократу изменить церемониальное сидячее положение, в котором при жизни его привык изображать придворный художник.

Помимо двух действующих лиц в анализируемых сценах присутствует и третий персонаж. Это магический змей, так называемый змей видения (*vision serpent*), образ которого в результате стилизации превращается здесь в фоновый декоративный элемент. Изображения этого персонажа широко известны по рельефам Йашчилана, где он связан с ритуалом кровопускания и ассоциирован с парами крови, поднимающимися над жертвенной чашей. В раскрытой пасти змея могут появляться различные сверхъестественные персонажи. Вероятно, такое «змеевидение» транслировало

образы потустороннего мира древних майя. В серии сосудов стиля кодексов со змеем видения связан старый бог *N*, традиционно выглядывающий из разинутой пасти чудесной рептилии. Более того, даже в тех изображениях бога-улитки, где змей как таковой отсутствует, можно обнаружить его субститут (K3124, K3324, K5657, K6411, K8091, K8798) в виде двух завитков, часто фигурирующих на хвосте полных версий змея и символизирующих его связь с жертвенной кровью [16, р.47]. В рассматриваемых сценах смерти бога *N* образ змея видения редуцирован и трактован не столько как «средство транспортировки» божества, сколько как предвестник крови, которая вот-вот должна пролиться. Относительно сцены K2847 Л. Шели и М. Е. Миллер предлагают более прозаическую трактовку красных завитков, отходящих от раковины бога-улитки [16, р.288]. Исследователи видят в этом элементе условное изображение крови, льющейся из нанесенной герою богу *N* раны. Такая интерпретация (впрочем, также связанная с мотивом крови) противоречит логике происходящего, так как изображен момент, предшествующий разрубанию тела бога *N*, для чего необходимо было прежде вытянуть его из раковины. Кроме того, красный завиток сохраняет здесь элементы, явно указывающие на его рептильное родство со змеем видения.

Оставляя в стороне проблемы интерпретации, вернемся к стилистическому анализу росписи представленных сосудов. Сразу бросается в глаза, что изображения K0578 и K6434 практически идентичны. Такое явное сходство позволяет предположить, что их авторство принадлежит одному художнику. В свою очередь это дает возможность начать поиск тех характерных деталей, которые, повторяясь в росписи обеих чаш, являются признаками индивидуального почерка неизвестного мастера. Их выделение в дальнейшем должно помочь идентифицировать и другие работы этого автора. Правда, начать здесь следует не с анализа изображений, а в прямом смысле с самого почерка художника, т. е. с особенностей начертания глифов и их значения.

В вазописи чамá длинные надписи встречаются редко. Как правило, на сосуде присутствуют лишь несколько знаков. Обычно это календарные даты, псевдоглифы, или, как в данном случае, знаки, относящиеся к PSS. Особенности начертания знаков в росписи K0578 и K6434 схожи. Кроме того, в K0578 присутствует характерный глиф, вероятно, имеющий значение «какао» [2, р.194–195]. Забегая вперед, отметим, что в таком начертании этот знак в традиции чамá встречается только на сосудах, принадлежащих данному мастеру (рис. 6).

Другим не менее важным признаком, когда автоматизм почерка художника проявляется, пожалуй, в еще большей степени, является рисунок черно-белого орнаментального шеврона, опоясывающего чаши снизу и сверху. Этот шеврон есть не на всех сосудах, относимых специалистами к стилю чамá, но присутствует в росписи рассматриваемых чаш. Как и в случае с особенностями начертания иероглифов, чаши K0578 и K6434 имеют схожий рисунок шеврона.

К характерным чертам манеры этого художника можно отнести и группу признаков, отнюдь не являющихся продуктом бессознательного автоматизма. Напротив, такие специфические особенности, как двойной контур, а также локальность и контрастность цветового пятна, очевидно, принадлежат к тем чертам художественной манеры, которые культивировались вполне осознанно. Так, четкая двойная линия контура — признак настолько явный, что благодаря своей наглядности может служить для обозначения неизвестного автора рассматриваемых сосудов («мастер двойного контура»). Двойной контур появляется там, где тела персонажей окрашены в черный цвет, что

нередко встречается в вазописи чамá. Традиция покрывать лицо и тело черной, красной, синей краской была распространена у майя еще в первые десятилетия испанского владычества. В синий цвет окрашивали тела людей, приготовленных к жертвоприношению. Красная краска защищала от жары, холода и moskitov, а также просто считалась красивой. Черной пользовались молодые люди, еще не вступившие в брак [17, с. 141–241]. Эти обычаи, существовавшие и раньше, нашли отражение и в вазописи классического периода. Применительно к рассматриваемым росписям черный цвет тел изображенных персонажей может быть связан с особенностями погребального ритуала — он указывает на лиц, имеющих непосредственное отношение к церемонии. Так, на сосуде K0593, также происходящем из района Чамá, можно видеть, что тела двух участников погребальной церемонии окрашены в черный цвет. Это сам правитель, отправляющийся в иной мир, и главный распорядитель церемонии, персонифицирующий бога смерти [18]. Традиция добавления линии контура могла появиться в результате стилизации приема осветления краев изображаемых фигур. В одних случаях этот прием мог использоваться для отображения особенностей окраски меха животных или тел персонажей, в других — мог свидетельствовать о поисках средств живописного оживления формы, не ставящих, однако, целью передачу объема посредством светотеневой моделировки. Художники чамá предлагают собственное декоративное решение, получающее свое логическое завершение в появлении двойного контура из контрастных линий (K2929, K6290, K4806, K7602). Интересно отметить, что похожее явление наблюдается и в вазописи стиля хольмуль, также тяготеющей к декоративности. Однако наиболее последовательно этот прием проявился в работах мастера двойного контура.

Локальность и контрастность цветового пятна — еще один признак, характеризующий общую декоративную направленность стиля анализируемых произведений. Здесь можно увидеть использование точно очерченных цветовых пятен без внутренних тональных переходов. Помимо этого необходимо отметить яркий контрастный колорит, достигаемый не только благодаря применению традиционной для стиля чамá палитры, но и в результате повышения плотности цвета. Конечно, нельзя исключить, что яркость красок связана просто с лучшей сохранностью самих сосудов. И все же при сравнении с рядом других образцов вазописи чамá можно заметить, что в рассматриваемых случаях художник намеренно стремился к наибольшей плотности и контрастности цвета, нанося краски густым кроющим слоем. Это хорошо видно на примере активного использования чистого белого цвета. Очевидно, мастер двойного контура получал этот интенсивный белый, не только оставляя неокрашенной светлую ангобированную подложку, как поступали многие художники чамá, но и дополнительно нанося белую краску в нужных местах. Действительно, кое-где под слоем этой белой краски можно видеть закрашенные линии первоначального рисунка. Такое дополнительное использование краски обеспечивало яркий контрастный белый цвет.

Особенности изображения торса, пальцев рук, лиц и головных уборов персонажей относятся к тем признакам, выделение которых, пожалуй, во многом базируется на интуиции. Кроме того, эти черты в большей мере отражают влияние традиции условной передачи облика человека, нежели почерк отдельного мастера. И все же стоит попытаться определить их специфику. Так, в обоих случаях изображение живота персонажей сопровождается примечательной складкой. Изображение кистей рук характеризуется тонкостью и изяществом, что выражается в удлинении пальцев. Лица, традиционно изображаемые в профиль, имеют глаз подтреугольной формы, слабо вы-

ступающий за контур лица нос и рот, обозначенный короткой прямой линией. Любопытной особенностью передачи головных уборов персонажей является наличие дополнительных второстепенных элементов — многочисленных завитков, исполненных тонкими линиями. К сказанному стоит добавить также твердость и аккуратность рисунка (рис. 7).

Описанные признаки с различной степенью точности могут быть использованы для идентификации почерка мастера двойного контура в росписи других сосудов стиля чамá. Так, среди ряда чаш, имеющих в росписи схожую с K0578 и K6434 двухфигурную композицию, выделяется K5944 (рис. 8), очевидно, также принадлежащая этому художнику. Хотя здесь отсутствует колонка из нескольких знаков PSS, небольшие иероглифы этой чаши схожи по начертанию со знаками, образующими горизонтальную строку в росписи K0578. Кроме того, в обоих случаях присутствует характерный глиф «какао». Сравнивая особенности рисунка черно-белых шевронов, также можно убедиться, что они повторяются. Однако нагляднее всего сходство K5944 с K0578 и K6434 проявляется в наличии двойного контура и в характерном контрасте ярких локальных цветовых пятен. В целом можно говорить о присутствии признаков, характерных для изображения рук, лица и головного убора, в то же время передача складки живота здесь отсутствует.

Возвращаясь к вопросам интерпретации, нужно обратить внимание на формальное сходство росписи K5944 с рассмотренными сценами K0578 и K6434, иллюстрирующими сюжет смерти бога *N*. Змей видения, по-прежнему играющий роль декорации, обретает здесь, хотя и в сильно стилизованном виде, свои главные черты: широко раскрытую пасть и большой круглый глаз. Персонаж в сложном головном уборе вновь показан сидящим в знакомой позе, но в его руке уже нет оружия, а взгляд обращен к большой белой птице, занявшей место раковины бога-улитки. Это композиционное замещение наталкивает на мысль о возможной связи между изображенной птицей и богом *N*. Хотя сам бог-улитка в своей традиционной иконографии здесь не представлен, можно предположить, что изображенная водоплавающая птица [16, р. 55, 280] с длинной шеей, короткими ногами и хохолком на голове является его имперсонатором или нагуалем, т. е. духом-помощником. В таком случае содержание сцены можно условно трактовать как «явление бога *N*». Изображения этого сюжета встречаются как в вазописи чамá, так и на сосудах стиля кодексов. Как правило, бог-улитка предстает в своем обычном облике в виде старца, появляющегося из раковины или из пасти змея видения. Возможно, в этих сценах бог *N* выступает в качестве своего рода консультанта, дающего совет или обучающего письму и счету. Вопрос о зооморфных имперсонаторах бога *N* остается открытым. Известно, что бог-улитка являлся одним из патронов писцов и художников классических майя [2, р. 43]. В его изображениях часто фигурируют соответствующие атрибуты: сеть, кисти, контейнер для краски. Иногда в облике писцов в вазописи майя появляются зоантропоморфные персонажи с пекторалью в виде раковины (K0717) или сеткой в головном уборе (K3410, K5604, K5605, K6304, K7009) — атрибутами бога *N*. Эти сверхъестественные писцы обычно имеют человеческий торс и голову некоего хищника — лисы, койота, опоссума. Сложно сказать, можно ли считать этих животных нагуалями бога *N*, хотя как минимум в двух случаях (рис. 9, см.: [19]) бог *N* показан в контакте с длинношеей птицей, подобной той, что представлена на сосуде K5944. Это дает основания предположить, что водоплавающая птица в данной сцене является духом-помощником бога *N* и заменяет его самого.

Между птицей и человеком изображен предмет, значение которого можно трактовать двояко. Так, в композиционно схожих сценах K6290 и K2929 на этом месте вероятно изображено зеркало, что согласуется с характером происходящего — зеркала традиционно использовали для общения с потусторонними силами [20]. Однако в росписи рассматриваемого сосуда на месте зеркала художник изображает предмет, похожий на корзину с дарами, что также находит аналогии в традиции чамá (K7107). Возможно, в клюве птица держит рыбу, которую она достает из корзины. Связь между образом водоплавающей птицы и богом *N* могла установиться в те далекие времена, когда съедобные улитки были важной составляющей рациона охотников и собирателей майя [15, с. 66–67]. Впоследствии птица, питающаяся той же пищей, была ассоциирована с приобретшим антропоморфные черты богом-улиткой.

Еще одна чаша — K6999 (рис. 10) может быть с достаточно высокой степенью вероятности определена как работа мастера двойного контура. Композиция ее росписи представляет собой традиционный вариант однофигурного изображения, дважды повторяющегося на противоположных сторонах сосуда. Здесь показан персонаж в богатом головном уборе, украшенном маской бога *K* (K'awil), цветами, перьями и драгоценностями. По мнению М. Д. Ко, это молодой бог кукурузы, воплощенный в образе правителя [3, р. 20]. Однако вероятнее, что перед нами, как и в сценах K0578 и K6434, предстает сам правитель, отождествленный с образом умирающего и воскресающего бога кукурузы. Такая трактовка согласуется с посвятельным характером надписи — колонки иероглифов, представляющих сокращенный вариант PSS, делят поверхность сосуда на две равные части. Особенности начертания знаков те же, что и в случаях с K0578, K6434 и K5944. Как и в K0578 и K5944, здесь присутствует характерный глиф «какао». Повторяется и рисунок декоративного черно-белого шеврона. Прием двойного контура отсутствует, хотя сам характер контурной линии, в частности при изображении складок живота, схож с тем, что уже был отмечен выше. Это относится и к специфической яркости и локальности цветовых пятен. Любопытно, что помимо традиционных красного, желтого, оранжевого, черного и белого цветов в росписи K6999 присутствует серый. Серый использован для передачи цвета перьев, украшающих головной убор изображенного персонажа. Очевидно, это перья птицы квезаль (кетсаль) (*Pharomachrus mocinno*), достигающие в длину до 80 см и имеющие в оригинале яркий изумрудно-зеленый цвет [21, с. 252]. Эти перья высоко ценились в Мesoамерике и часто изображались в качестве атрибута персонажей высокого статуса. Загадочный серый цвет, встречающийся в вазописи майя, вероятно, первоначально был зеленым. Как полагают специалисты, изменение цвета могло происходить в процессе повторного обжига [2; 3, р. 141, 212]. Однако это кажется маловероятным, так как такой результат немедленно отвратил бы художников от использования столь нестойкой к термическому воздействию краски. Следовательно, возможны два варианта: либо вторичный обжиг не производился вообще и сам принцип росписи мог напоминать фресковую живопись или стенопись, когда краски впитывались в ангобированную поверхность сосуда, а потом полировались с использованием органических веществ (смолы, воск, масло). Иначе говоря, здесь использовались некоторые технологические приемы энкастики, примеры которой известны в Мesoамерике [22, с. 35]. Либо вторичный обжиг закреплял термически устойчивые краски традиционной палитры (от желтого, оранжевого и красного до темно-коричневого с использованием черного и белого цветов), а краски, чьи цвета не выдерживали обжига, наносились после. Такие

краски могли содержать как минеральные, так и органические пигменты, и со временем изменить свой цвет. Отметим в любом случае, что вопрос, связанный с технологией вазописи майя, еще не изучен достаточно хорошо [2, p.216].

Последний сосуд, роспись которого также можно атрибутировать как произведение мастера двойного контура, — чаша K4018 (рис. 11). Здесь присутствуют наиболее важные признаки художественного почерка мастера: характерное начертание иероглифических знаков, глиф «какао», рисунок черно-белого шеврона, контрастность и локальность цветового пятна, изображение складки живота и завитков головного убора. Отсутствуют такие черты, как двойной контур и детали изображения лица и рук (однако их и вовсе нет у представленного здесь зоантропоморфного персонажа). Этот образ возвращает нас к эпосу Пополь-Вух и к истории испытаний героев-близнецов в пяти домах преисподней. В доме летучих мышей один из братьев, Хун Ахпу, лишился головы и чуть не погиб. Зоантропоморфные образы летучих мышей-вампиров, обитающих в глубоких темных пещерах и потому ассоциированных с подземным миром мертвых, — популярный мотив вазописи чамá. На внутренней стороне раскрытых крыльев появляются знаки смерти — изображения мертвого глаза или, как в данном случае, скрещенные кости. Образы летучих мышей сопровождают глифы PSS и красные завитки.

Определение рассмотренных пяти сосудов как произведений одного мастера стало возможным благодаря сочетанию в их росписи двух групп признаков: следов бессознательного неконтролируемого автоматизма почерка художника (начертание глифов, рисунок шеврона) и особенностей индивидуальной художественной манеры, культивируемых на почве местной традиции (отточенность линий двойного контура, яркость локальных цветовых пятен, особенности изображения рук, лица, торса, головного убора) (см. табл. 1). Только совокупное присутствие этих двух групп признаков может являться достаточно надежным основанием для атрибуции. В то же

время среди образцов вазописи стиля чамá можно обнаружить и те, что содержат вышеперечисленные признаки не в полном объеме, а лишь частично. Так, изображения K8781 и K4806 обладают лишь некоторыми признаками второй группы, что приводит к недопустимой величине погрешности при их атрибуции. Кроме того, некоторые сосуды (K3410, K4806, K7602, K9103), роспись которых мало похожа на рассмотренные работы, имеют схожий рисунок орнаментального шеврона — признак, относящийся к первой группе. Здесь надо отметить, что хотя рисунок шеврона и является одним из важнейших признаков, так как отражает автоматизм почерка мастера, сам этот почерк возникает из того или иного технического приема нанесения ритмично повторяющихся ломаных линий. Такие приемы не могли являться «запатентованным» изобретением одного художника и, видимо,

Таблица 1. Распределение признаков стиля мастера двойного контура в росписи атрибутированных сосудов

НОМЕР ПРИЗНАК		K0578	K6434	K5944	K6999	K4018
		ГРУППА - I	глиф «какао»	+	-	+
начертание иероглифов	+		+	+	+	+
рисунок шеврона	+		+	+	+	+
ГРУППА - II	двойная линия контура	+	+	+	-	-
	локальность и контрастность цветового пятна	+	+	+	+	+
	рисунок живота	+	+	-	+	+
	рисунок кистей рук	+	+	+	?	
	рисунок лица	+	+	+	+	
	элементы головного убора	+	+	+	+	+

передавались от учителя к ученику в стенах одной мастерской. Следовательно, они отражают не столько индивидуальную манеру вазописца, сколько принадлежность работы к той или иной школе, что, впрочем, не лишает этот признак его ценности.

Сказанное заставляет вспомнить о ряде проблем атрибуции художественных произведений вообще. Главные из них перечислены в уже упомянутой работе Ф.Робицек и Д.М.Холс [4, р.242]. Известно, что художники могут менять в течение жизни свою живописную манеру в процессе творческих поисков или просто вследствие усталости, возбуждения и других подобных субъективных факторов. В то же время за «индивидуальным» стилем может скрываться целая группа авторов, работающих в одной мастерской и производящих однотипную продукцию под жестким контролем наставника. При этом различные части одной росписи могут быть выполнены разными мастерами. Например, один художник наносит контуры фигур, другой распределяет цвета и рисует орнаментальный шеврон, оставляя в резерве место для иероглифических надписей, третий вписывает туда знаки. Вспомним и о тех, кто занимался подготовкой сырья, формовкой и обжигом сосудов. Учитывая высокое качество вазописи майя, логично было бы предположить наличие такого узкоспециализированного распределения труда. Кроме того, специфика подобной модели цеховой организации производства, освященной соответствующей сакральной традицией [2, р.49], может объяснить и редкость личных подписей художников. Только те, кто мог позволить себе заниматься искусством вазописи как утонченной забавой, а к собственному имени прибавить высокий титул, оставляли свою подпись, да и то лишь в особых случаях. Возвращаясь к мастеру двойного контура, можно предположить, что за этим условным обозначением скрывается не столько личность одного художника, сколько работа целой мастерской. В таком случае атрибутированные сосуды являются образцом продукции этой мастерской и отражают один из моментов ее истории. Но это лишь предположение. Однако вряд ли можно сомневаться в том, что сама манера росписи этих чаш была определена талантом одного человека, независимо от того, был он хозяином мастерской или же простым художником.

Попытки атрибуции произведений отдельных талантливых мастеров прошлого представляются закономерным этапом процесса коллекционирования и музеефикации вазописи майя. Несмотря на ряд отмеченных трудностей, использование для этих целей стилистического анализа и в наши дни не теряет своей методологической актуальности. Конечно, при атрибуции сосудов стиля чамá не стоит надеяться на то, что подлинное имя мастера двойного контура станет когда-либо известно. Его творчество — лишь эпизод развития одной из провинциальных школ вазописи, возникшей на окраине мира древних майя. По историческим меркам традиция чамá существовала совсем недолго, в течение жизни всего нескольких поколений художников, и исчезла так же внезапно, как и появилась [2, р.188]. И все же мастерам чамá удалось создать самобытный художественный язык, отличающийся простотой и яркостью декоративных решений. Наиболее полно эти черты проявились в творчестве мастера двойного контура.

Литература

1. *Danien E.* The Ritual on the Ratinlixul Vase // Expedition. 1997. Vol. 39, № 3. P. 37–48.
2. *Reents-Budet D.* Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period. Durham: Duke University Press, 1994. 381 p.
3. *Coe M. D., Kerr J.* The Art of the Maya Scribe. London: Thames & Hudson Ltd., 1997. 240 p.

4. *Robicsek F., Hales D.* The Maya Book of the Dead: the Ceramic Codex. Charlottesville, VA: University of Virginia Art Museum; Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1981. 257 p.
5. *Гинзбург К.* Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история: сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. 345 с.
6. *Петракова А. Е.* Метод Бизли и проблемы атрибуции античной расписной керамики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11, № 4(2). С. 542–549.
7. University of Pennsylvania Almanac. 2009. Vol. 55, № 28, April 7.
8. *Schellhas P.* Representations of deities of the Maya manuscripts // Papers of the Peabody Museum. 1904. Vol. 4, N 1.
9. *Гуляев В. И.* Забытые города майя. М.: Искусство, 1984. 184 с.
10. *Березкин Ю. Е.* «Пополь-Вух». Насколько «майским» является лучший источник по мифологии майя? // Кунсткамера: этнографические тетради. 2003. Вып. 13. С. 130–137.
11. *Kerr B., Kerr J.* The Way of God I: the Princeton Vase Revisited // Record of the Princeton Art Museum. 2005. Vol. 64. P. 71–80.
12. *Miller M. E.* The history of the study of maya vase painting // The Maya Vase Book: a Corpus of Rollout Photos of Maya Vases / ed. by J. Kerr. New York: Kerr Associates, 1989. Vol. 1. P. 128–145.
13. *Гуляев В. И.* Скипетр и держава: к вопросу о царской власти у древних майя // Вестник древней истории. 1993. № 4. С. 45–60.
14. *Сое М. D.* The hero twins: myth and image // The Maya Vase Book: a Corpus of Rollout Photos of Maya Vases / ed. by J. Kerr. New York: Kerr Associates, 1989. Vol. 1. P. 161–184.
15. *Кнорозов Ю. В.* Имена богов в рукописях майя // История и семиотика индейских культур Америки. М.: Наука, 2002. С. 23–97.
16. *Schele L., Miller M. E.* The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art. New York: G. Braziller; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986. 335 p.
17. *Ланда Д. де.* Сообщение о делах в Юкатане. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 273, XIX с.
18. *Daniën E. C.* A Reinterpretation of the Chamá Vase. URL: <http://www.mayavase.com/com593.htm> (дата обращения: 12.05.2012).
19. *Кинжалов Р. В.* Культура древних майя. Л.: Наука, 1971. 364 с.
20. *Табарев А. В.* Древние ольмеки: история и проблематика исследований. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. 143 с.
21. Биологический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1986. 831 с.
22. *Хвостенко Т. В.* Энкаустика. Искусство, пережившее тысячелетия. М.: Сов. художник, 1985. 159 с.

Статья поступила в редакцию 12 мая 2012 г.