НЕКОТОРЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ АРМЯНСКИХ МИНИАТЮРАХ

Э. Х. ПЕТРОСЯН

Самым значительным изобразительным материалом, таящим в себе черты театрального и танцевального творчества армян, обладает наследие средневекового искусства миниатюры в дошедших до нас армянских рукописях. Необходимо обратиться именно к ним, дабы проследить многие важные этапы в истории армянского театра и танца.

При изучении этих миниатюр внимание исследователя привлекает большое количество театральных реалистических и фантастических образов. Они не являются декоративным придатком рукописи, а составляют ее органическую часть. Внесение их в канонизированные церковью книги христианской религии вряд ли может быть случайным, подверженным только воле и вкусу художника.

Наличие в армянских средневековых рукописях миниатюр с театрализованными образами, по всей видимости, должно было быть связано с давней традицией фиксации изображения театрализованных явлений в армянских культовых рукописях. Оформление культовых книг в своих истоках, несомненно, восходит к давней традиции изображения на скалах, в пещерах, храмах, жилищах, на утвари и т. д. сцен обрядовых действ, ритуалов и мистерий с магическими целями. Книги с описанием языческих ритуалов существовали у всех древних народов, имевших письменность. Если учесть, что многие ритуальные действия были связаны с разыгрыванием мистерий-мифов, посвященных жизни и деяниям каждого божества, и что это требовало ряженья исполнителей в соответствующие образы и театрализации места и обстановки действа, то станет ясным, с каких давних времен и у армян должно было иметь место изображение в священных рукописях явлений культового театрального искусства. Поскольку христианская религия унаследовала очень многие стороны язычества, неудивительно, что в дошедших до нас религиозных книгах христианского средневековья сохранилось немало театрализованных сцен и образов, нередко унаследованных от языческой поры. Большинство образов, запечатленных в средневековых армянских рукописях, миниатюристы должны были отражать из того, что бытовало в их время в профессиональном театре.

Одним из ярких примеров отражения театрализованного действа является миниатюра из Евангелия 1329 г., хранящаяся в Матенадаране[1]. На выступах архитрава парного хорана[2] изображена следующая сцена: слева (табл. I, рис. 1)—полностью облаченный в шкуру и объемную маску медведя исполнитель поет, играя на вине[3]. Видимо, под его аккомпанимент пляшет ряженый справа (табл. I, рис. 2), тоже облаченный в медвежий костюм. Раскрытый рот маски свидетельствует, что и этот ряженый поет. Оба «медведя» пляшут—один, играя, а другой, высоко подняв руки, как это делают в армянских сольных танцах. Следовательно, тут налицо вокально-плясовой жанр представления. Ряженый слева стоит около рога изобилия, из которого поднимаются ветви с цветами. Ряженый справа пляшет с красным яблоком. Возможна трактовка этой ми-

---

[1] В тех случаях, когда рукопись хранится в Матенадаране, на это в дальнейшем указываться не будет.

[2] О хоране, как сценической площадке, см. «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1966, № 3, стр. 87.

[3] Род лютни.

ниатюры, как сцены из свадебного представления, ибо яблоко—символ брака, а рог изобилия символ будущего материального благополучия новобрачных. Не исключено, что ряженые в зверей являлись переживаниями образов предков-тотемов, благословляющих новобрачных.

У многих народов существовали охотничьи обряды, посвященные медведям-тотемам, медвежьи пляски, целые представления с вождением живых медведей, либо ряженых в них, а также обращения охотников к духу убитого медведя в пляске вокруг его трупа. Таких театрализованных представлений было немало у северных народов, да и на юге. Армянский писатель V в. Езник Кохбаци упоминает о том, что многие воспитывают медвежат, обучая их пляскам и привычкам людей[4]. В Грузии, например, на масленицу разыгрывалась пантомима Дато (Медведь). Вплоть до первой мировой войны в различных районах Восточной и Западной Армении на масленицу, на свадьбу продолжали плясать и устраивать представления с ряжением в медведей. Возможно, что одной из таковых была пляска Айчон бар (*Արջոն բար*) медвежья пляска. Записана она Ж. К. Хачатрян[5] в селе Армянская Атара (Абхазская АССР) от Нуник Чермакян, из семьи выходцев из Амшена (Западная Армения). Айчон бар исполняют дети. Они становятся в ряд, интересным способом держась друг за друга: каждый подает свою правую руку соседу, просунув ее предварительно под коленом левой полусогнутой и приподнятой ноги и держится за правую руку соседа своей левой рукой. Поскакивая на одной ноге и продвигаясь вправо, дети приговаривают речитативом в одном и том же ритме: Айчон бар! Айчон бар! (Медвежья пляска! Медвежья пляска!) без пения и инструментального сопровождения. Надо полагать, что эта пляска наследие глубокой древности. Пока истоки ее были связаны с обрядами размножения медведя-тотема, пока эти действия были священными — они исполнялись взрослыми. Постепенно, теряя былое магическое назначение, такие пляски получали светское содержание и, приобретая черты игры, переходили от взрослых к детям. Техническая сторона таких плясок в детском исполнении облегчалась, становилась доступной им. Однако случалось, что подобные пляски связывались и с магией возраста[6].

Рядились на масленицу в медведей и разыгрывали несложный сюжет в конце XIX века в Дилижане и окрестных армянских селах. Об этом сообщил мне в 1962 г. 92-летний музыкант Акоп Маркосян. А житель с. Эштиа (Ахалкалакский р-н, Груз. ССР) Алексей Манасян, 1895 г. рожд., утверждал, что в годы его молодости на масленицу, во время свадьбы, один юноша облачился полностью в медвежью шкуру, а другой в его поводыря. Они разыгрывали сценку с «дрессированным» медведем.

Не менее распространенным в Армении было ряженье в обезьяну. Все информаторы утверждают, что в конце XIX в. ряженье в обезьяну было обязательным на свадьбе и на масленицу. Вождение дрессированной обезьяны или ряженого в нее было одним из распространенных видов представлений на улицах, площадях, а иногда и по специальному приглашению в домах.

Ряженье в обезьяну — обычай очень давний, унаследованный с далекой языческой поры. Особенно распространено оно было в Египте, где в мистериях участвовали как дрессированные обезьяны, так и жрецы, одетые обезьянами[7]. Одно из таких представлений во дворце Клеопатры видел сириец Лукиан (I в. н. э.). Он рассказывал, что дрессированная обезьяна в маске плясала, «телодвижениями сопровождая свадебную песнь, которую исполняли певцы и флейтисты»[8].

---

[4] *Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, I, 16.*

[5] *Ժ. Կ. Խաչատրյան. Հայոց մի քանի պարերը «Տեղեկագիր» հասարակական գիտությունների*, Ереван, *1964, № 3*, стр. *71—84*.

[6] См. Србуи Лисициан. Старинные пляски и театральные представления армянского народа (автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук), Ереван, 1956, стр. 33.

[7] М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы. М., 1956, стр. 164.

[8] Лукиан. Собрание сочинений в 2-х томах, Akademia, т. II, 1935, стр. 635.

1

2

3

4

5

6

7

8

Рис. 1, 2. Ряженые в медведей. Евангелие № 7650, стр. 56, 6а, худ. Аваг-дпир, рис. 5, 6 Ряженые в обезьян. Евангелие № 5736, стр. 36, 4а, худ. Торос, рис. 5. Жонглер. Евангелие № 5784, стр 8а, худ. Манвел и Ованнес, рис. 6. Двуглавая женщина-павлин Евангелие № 6289, стр. 56, худ. Торос-Тароници-мшеци, рис. 7. Ряженая в двуглавую женщину-птицу. Урарту, рис. 8. Бой петухов Евангелие № 7650, стр. 8а.

Хотя обезьяны не водились в Армении, но все-таки их привозили, дрессировали, а может быть, и почитали, как человекоподобное священное существо. Может быть, именно поэтому Езник Кохбацн[9] (V в.) так яростно выступал против дрессировки обезьян. Но, вопреки запретам церковников, народ продолжал рядиться во время обрядов и праздников, веря в магическую силу этого образа, а миниатюристы упорно, из поколения в поколение, продолжали помещать в рукописях изображения ряженых или дрессированных обезьян на полях страниц и на хоранах. В Евангелии 1290 г., оформленном в Дразарке, на выступах архитрава парного хорана расположены два исполнителя, ряженные в обезьян. Слева (табл. I, рис. 3)—ряженый с загримированным лицом, а может быть, и в маске обезьяны. Он в серой, облегающей тело рубашке. Штанины выкроены наподобие задних рук обезьяны. К ним пришит бутафорский хвост. Ряженый, опоясанный коричневым поясом с бубенцами, стоит перед горящей в канделябре-треножнике свечой. Положение корпуса — строго вертикальное. Левая, согнутая в локте рука поднята вперед и вверх, а правая тоже согнута и протянута вперед. Трудно определить, исполняет ли ряженый магические заклинательные движения руками перед свечой или же обращается к своему партнеру (табл. I, рис. 4). Тот же ряжен обезьяной, лицо его не загримировано. Из-под красной шапки видны волосы исполнителя. И этот исполнитель — в серой рубашке и плотно прилегающих штанах, к которым пришит бутафорский хвост. На нем также коричневый пояс с бубенцами. В то время как его партнер стоит перед треножником, этот держит треножник с горящей свечой. Взаимная связь обоих исполнителей в некоем общем сюжете очевидна. От миниатюры веет дыханием жизни, действия. Это сказалось в динамичных позах «обезьян». Красноречивы и головные уборы, пояса с бубенчиками, свечи с подсвечниками. Они используются как атрибуты сценического действа, хотя употребляются и в быту.

Колокольчики, бубенчики, как и другие звенящие, шумовые, ударные и иные музыкальные инструменты служили средством для отпугивания злых духов. Поскольку обезьяны считались священными животными, возможно, что пояс с бубенцами надевали на ряженых или дрессированных обезьян с целью оберега. На одежду средневековых шутов в Западной Европе при ряжении в петуха, осла и т. п. пришивались бубенцы. С тем же назначением на марйак *(Մարեակ)*—палку армянских шутов с человеческой головой тоже прикреплялись бубенцы[10].

Треножники считались священными и были основными приношениями оракулам в храмах древней Греции. По-видимому, этот обычай должен был быть и у армян.

Ряженый в обезьяну, но без маски и грима, запечатлен и в рукописи 1293 г. (табл. I, рис. 5). На выступе архитрава хорана изображен мужчина с усами. На его голове — высокая остроконечная шапка. Он в штанах, сшитых по форме задних рук обезъяны. На талии пояс. Ряженый жонглирует двумя плодами (яблоками?) или шарами. По-видимому, ряженый—профессионал, овладевший техникой жонглерского искусства.

Профессионалы-жонглеры были популярны с древних времен у многих народов — в Этрурии, древнем Риме, некоторых странах Малой Азии. В Европе в середине века они назывались гистрионами[11].

В языческую пору и позднее, в средние века, культовые жонглеры и акробаты выступали и в театрализованных действиях-обрядах, связанных с вызовом роста растительного и животного мира. Подбрасывание детей и ветвей вверх, как и прыжки, являлись актами подражательной магии, дабы вертикальным движением вверх добиться вырастания растений и животных. Чтобы повлиять на рост растений, животных, человека, на плодородие всей природы, надо было прыгать вверх, скакать, извиваться,

---

9 *Եզնիկ Կողբացի*. Ук. соч., I, 16.

10 *Մ. Սարգսյան. Հայերեն բացատրական բառարան*, Ереван, *1944*, см. *Մարեակ*.

11 Histrio комедиант. См. Кронеберг. Латинско-русский словарь. О гистрионах см. «История западноевропейского театра», под ред. С. С. Мокульского, т. I, М., 1956, стр. 22—23.

совершать акробатические упражнения, «заклинать» рост[12]. Поэтому в «Гимне в честь Куретов» поется:

«Для нас стремительно скачи и чтобы были полны сосуды.
И скачи, чтобы добророунными стали стада,
И чтобы хлеба взошли—скачи,
И чтобы полными стали пчелиные улья»[13].

Игры с быками на о. Крите относились к магии роста. Скакуны-сальтаторы были и в древнем Риме. У армян тоже скакали, прыгали, подбрасывали плоды, ветки, детей, исполняли пляски вида Вэр-вэр. Эти пляски «были связаны с празднованием просыпления природы, рождения, роста и появления плодов растительного и животного мира, с обрядами праздников: Барэкендан—Масленицы, Тцарзардар или Тцагказард—Вербного воскресенья, Амбардзум—Вознесения и Вардавар—Преображения господня»[14]. К магическим действиям акробатов, жонглеров (*աճպարար, ձեռնածու*), прыгунов-плясунов в этих празднествах нужно отнести и истоки действ гистрионов. Таким образом, функции атчпарара, дзэрнатцу в истоках своих есть функции колдуна, совершающего магические заклинания пляской, акробатикой, жонглированием, в обрядах, связанных с вызовом роста и плодородия растительного и животного мира. В языческую пору действа гистрионов (жонглеров, атчпараров) в основе своей были священными, как магические. При постепенном отмирании магического назначения они стали приобретать черты светского развлечения. В средние века в них стали постепенно преобладать светские зрелищные черты.

Ряженье ярко проступает в миниатюре из Евангелия 1323 г. (табл. I, рис. 6). На выступе архитрава хорана изображено фантастическое существо. У него торс павлина и две женские головы с нимбами. Аналогичный образ встречается в урартской мифологии—крылатая фигурка, украшающая ручки урартского культового котла (табл. I, рис. 7)—полуптица, полуженщина с двумя головами. Интересно, что скульптор применил бытовавший в его время прием ряженья в этот фантастический образ. Судя по фигурке, рядились так: исполнитель влезал в бутафорский торс птицы, руки продевал в кольца под крыльями; при положении en face руки не были видны. Сбоку к шее прикрепляли вторую бутафорскую человеческую голову рядом с головой исполнителя. По-видимому, аналогичный прием ряженья стал традиционным и передавался из поколения в поколению. Кого олицетворяло существо с торсом птицы и двумя человеческими головами, пока точно не выяснено. Как полагает Б. Б. Пиотровский, двуглавые урартские фигурки «изображали божество, связанное с солнцем, на что указывает диск, помещенный на спине птицы между распростертыми крыльями. В урартской иконографии еще твердо не установлено, с каким из богов связывается крылатый солнечный диск. В Ассирии он являлся символом бога Шамаша, идеографическое написание которого урартами перенесено на их бога солнца—Шивини»[15].

В урартских мистериях, посвященных божеству солнца, не мог не разыгрываться его образ, который часто изображался крылатым. Не исключается связь приведенных крылатых двуглавых существ—ручек котла с почитанием бога солнца.

Поскольку образ человеко-птицы был священным, он претерпел длительную консервацию в тех действах, которые еще бытовали и продолжали разыгрываться с ряженьем в крылатые существа. Нельзя ли предположить, что приведенная выше средне-

---

[12] См. Србуи Лисициан. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, 1958, стр. 337.

[13] А. Н. Дальский. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тыс. до н. э., М., 1937, стр. 147.

[14] Србуи Лисициан. Ук. соч., стр. 337.

[15] Б. Б. Пиотровский. Искусство Урарту, Ленинград, 1962, стр. 57.

вековая армянская миниатюра с изображением двуголовой с нимбами женщины является наследием подобной консервации?

До конца XIX и начала XX вв. в Армении были повсеместно распространены петушиные бои, связанные с годовым циклом культа солнца. Для таких боев задолго до назначенного дня отбирали петухов с драчливым характером. Их кормили сырым мясом. Как правило, петушиные бои происходили во время праздников. Собиралось множество зрителей. Они разделялись на две партии, иногда зрители бились об заклад. Хозяева петухов или специалисты-знатоки натравливали их друг на друга. Постепенно разгорался петушиный бой. Иногда птицы насмерть заклевывали друг друга. В конце XIX в. художник Вано Ходжабекян изобразил петушиный бой с группой зрителей и хозяином петухов в старом Тифлисе.

Как указывают данные по этнографии армянского народа, петушиные бои устраивались не только в зрелищных развлекательных целях, но и в целях ведовских. Гадали об исходе войны, жатвы, погоде и т. п.[16] Это обычно имело место во время годовых праздников, особенно на Масленицу.

Изучая средневековые армянские миниатюры, невольно поражаешься обилию изображений сцен петушиных боев—свидетельств того, что подобные зрелищные представления бытовали и были популярны и в средние века. В одной из миниатюр из Евангелия 1290 г. на люнете хорана (табл. I, рис. 8) довольно красочно изображены грозно наклонившиеся петухи.

Петушиные бои бытовали у разных народов с тем же назначением. Но постепенно они приобретали характер светского зрелища.

В средневековых миниатюрах большое место занимают представления с участием акробатов, танцоров, певцов. Вряд ли имели место их отражения в творчестве художников, если бы они не бытовали. Все эти действа уже приобрели и черты светского зрелища еще до нашей эры.

«Когда Антоний въезжал в Эфес,— пишет Плутарх,— впереди выступали женщины, одетые вакханками, мужчины и мальчики в обличии панов и сатиров, весь город был в люще, в тирсах, повсюду звучали псалтерии[17], свирели, флейты, и граждане величали Антония Дионисом—Подателем радостей, Источником милосердия»[18].

И как бы откликом на популярность малоазиатских танцоров и акробатов и в доказательство преемственности традиций их искусства является миниатюра, помещенная в Четьи-минеях (Ձайсмавурк'— Յայսմաւուրք) 1462 г.[19] На полях рукописи помещено изображение пляшущего мужчины с бубном в руках, а в тексте рядом с рисунком сообщается, что это св. Порфирий, который был родом из г. Эфеса и славился как «искусный гусан в бесовских театральных представлениях». Каковы были эти «бесовские представления» об этом красноречиво свидетельствует цитата из Плутарха, приведенная выше.

Миниатюру из рукописи Библии 1401 г. (табл. II, рис. 5), по-видимому, следует считать фиксацией одного из древнейших обрядовых действ с элементами акробатики. Слева направо располгаются музыканты. Двое из них игрют на деревянных духовых инструментах: свирели и зурне или трубе, а двое других на ударных. Это литаврист и музыкант, отбивающие ритм на бубне с маленькими металлическими тарелочками. Рядом с музыкантами колонна, на которой стоит акробат. К сожалению, изображение его в плохой сохранности. Человек стоит, широко расставив ноги. Правая рука на бедре. Он в нимбе святого, при этом загримирован кружочками румян на щеках. Обнаженный фалл указывает на отношение его к действам фаллического культа.

---

[16] Србуи Лисициан. Ук. соч., стр. 242.

[17] Псалтерий струнный щипковый инструмент, нечто среднее между кифарой и арфой.

[18] Плутарх. Сравнительные жизнеописания, Антоний, XXIV. Указание на азиатских музыкантов может иметь отношение и к музыкантам из Армении.

[19] Матенадаран, рукопись № 4883, стр. 140а.

В грабаре имеется термин сюнакеац (սիւնակեաց) — стоящий на столбе или обитающий на нем. Толковые словари армянского языка[20] проливают свет на распространенное явление в древние и средние века: сюнакеац-ы или по-русски столпники — это отшельники, которые поселялись на верху столба под открытым небом или навесом с занавесом. Интересны сведения об одном из обрядов, совершавшегося на столбе — фалле. «В пропилеях храма (в Гиерополе) стоят фаллы высотою в 30 оргий, сооруженные Дионисом. На один из этих фаллов два раза в год влезает человек и остается на его вершине в течение семи дней... Я думаю, что и этот обряд совершается в честь Диониса. Мое мнение подтверждается тем, что при посвящении фаллов Дионису, как известно, ставят на них человеческие фигурки из дерева; зачем это делается, я не могу объяснить, но мне кажется, что человек, влезающий на фалл, подражает этим деревянным человечкам... Многие приносят ему золото, серебро и медь, оставляют их неподалеку от него и, сказав свое имя, уходят. Человек, стоящий внизу, сообщает имена жертвующих верхнему, и тот творит за каждого молитву. Молясь, он ударяет в медный инструмент; приведенный в движение, он издает громкий и резкий звук. Человек этот совсем не спит»[21].

Священные обряды бдения на столбе, зародившись в языческую пору, продолжали бытовать и в христианской среде. На это указывает изображенный в вышеупомянутой рукописи человек. Музыканты, расположившись внизу, играют, чтобы он в результате долгого стояния не заснул и не свалился со столба.

Почему же понадобилось взбираться так высоко? Вероятно, в далекие времена человек вывел заключение: люди ходят по земле, а духи, предки, боги живут и передвигаются на небе. Следовательно, если действие происходило на небе, то исполнитель не имел права играть на исполнительской площадке, символизировавшей царство земное. Поэтому возникла необходимость «возвысить» актера, воплощавшего божественные образы. Следствием этой потребности появились на свет ходули, канат, протянутый между подпорками высоко над землей, использование столба, шеста и т. д. В этом отношении много общего между древними сюнакеац-ами и канатными плясунами (լարախաղաց)[22]. И те и другие воплощали священные образы, действуя не на земле. Поэтому как в описанном Лукианом действе, так и в приведенной выше миниатюре имеет место элемент театрализации, а именно: разыгрывание некоего образа внутри обряда.

Довольно часто в миниатюрах встречается пара хоранов, помещенных развернуто на смежных страницах. На выступе архитрава слева левого и справа правого хорана изображены действующие лица. Слева — женщина с рогом изобилия, а справа — мужчина, окруженный ветвями. По-видимому, во всех этих миниатюрах запечатлены аналогичные сцены из недошедшего до нас представления, содержание которого было общеизвестно в пору создания хоранов.

В рукописи XIII—XIV вв. (табл. II, рис. 1) слева на сценической площадке архитрава изображена женщина, стоящая на коленях в красном одеянии с обнаженной спиной и плечами. У нее черные распущенные волосы, ниспадающие до пояса. Женщина преподнесла ко рту рог изобилия. Из рога вверх поднимается ветвь с птицей. На противоположном выступе архитрава хорана справа мужчина (табл. II, рис. 2). Он тоже в красном одеянии, но с плотно закрытой шеей. Одеяние его выше колен. Кажется, что исполнитель задрапировался в плащ. Торс его опутан ветвями, которые поднимаются выше головы и завершаются листьями и птицей. Кажется, что мужчина хочет перешагнуть через ветки и спешит уйти. Рука его поднята над головой как бы в прощальном, но в жизнерадостном, мажорном жесте. Обе фигуры переданы очень динамично. В руко-

---

[20] Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի. Венеция. 1836. Հ. Աճառեան. Արմատական բառարան, Ереван, 1927—32.

[21] Лукиан. О сирийской богине. Собрание сочинений. Москва, Academia, т. II, 1935, стр. 275.

[22] В Армении канатные плясуны в старину считались посвященными св. Карапету и действующими с его благословения. Их действия на канате считались священными.

писи 1694 г. изображена сцена, аналогичная описанной выше. Приведенные миниатюры обеих рукописей настолько похожи, что возможно предположить, что художник, жившем в XVII в. в Кафе (Крым), скопировал сцену представления пары исполнителей из Киликийской рукописи XIII—XIV в.

Все приведенные миниатюры и многие аналогичные упорно повторяют одну и ту же сцену из недошедшего до нас, но, по-видимому, распространенного и традиционного представления. Как обрядовые действа с ряжением, большинство театрализованных представлений древности, так и данное имели определенную магическую направленность. Так, рог изобилия указывает на отношение действа к культу плодородия. Традиция костюмировки в приведенных выше образах не могла не иметь символического значения. У обоих исполнителей одежды красного цвета — цвета жизни, крови. Магия цвета была распространена у многих народов мира. Так, в древнем Риме покрывало невесты было красным[23]. Такого же цвета платье и головной платок надевали на свадьбу невесты-армянки в большинстве районов Западной и Восточной Армении вплоть до начала XX в. Красный цвет — символ женского начала—должен был «обеспечить» плодовитость новой семье.

На миниатюре у исполнительницы женского образа непокрытая голова и распущенные длинные волосы. По поверьям многих народов, в том числе и армян, волосы обладали особой магической силой. Поэтому не только женщины, но и мужчины, в особенности шаманы, жрецы, священники, отращивали волосы. У армян существовали культовые театрализованные обряды и действа, где исполнительницы выступали с распущенными волосами. Параллелью этой миниатюре можно считать фреску из Кносса с изображением ритуальной пляски женщин с распущенными волосами[24].

Платье исполнительницы женского образа в армянской миниатюре с глубоким вырезом. Последнее можно объяснить бытовавшей некогда традицией ритуального обнажения. Так, у разных народов в некоторых обрядах имело место частичное или полное обнажение, чтобы «повлиять» на плодородие растительного и животного мира. Видимо, такое назначение имела сцена на минойской печати с изображением четырех пляшущих жриц, одетых только в юбки с оборками[25]. Подобные сцены очень часто встречаются не только в изобразительном искусстве Крита и Микен. Эти пляски бытовали и у армян. Многочисленные миниатюры и этнографические данные показывают, что и в средние века армяне продолжали верить в силу всевозможных обрядов и магических действ с обнажением для обеспечения плодородия.

По-видимому, к театрализованным действам, имевшим место в культе плодородия, относится и миниатюра из рукописи 1271 г. (табл. II, рис. 3, 4). Миниатюра представляет собою хоран, на архитраве которого изображены обнаженные женщины. У них длинные волосы: спереди короче, сзади—до пят. Интересно, что вплоть до конца XIX в. у женщин некоторых районов Армении существовал обычай отпускать волосы разной длины: спереди были локоны до плеч, иногда искусственные, а сзади—длинные косы почти до пят. При коротких волосах в них вплетали искусственные косы (числом до сорока). Во многих районах (Шатах, Мокс и др.) к концам кос прикреплялись кисточки —символы плодородия растений. Женщины на вышеупомянутой миниатюре в шапках из крупных листьев. Левая из них держит правой рукой древо жизни с тремя ветками. Каждая из веток завершается гранатом. Что держит женщина справа — полностью не видно. По-видимому, тоже бутафорское древо с листьями. Лица женщин выразительны, позы динамичны и грациозны. Положение ног указывает на танцевальное па. Магическая сила приписывалась и гранату, полному красных сочных семян цвета крови. Гранат был также символом неразрывности брака. Так, Аид, похитив Персефону, заставил ее проглотить гранатовые зерна, поэтому Зевс не смог позволить Персефоне полностью

---

[23] М. Е. Сергеенко. Жизнь древнего Рима. М., 1964, стр. 196.

[24] См. Т. Д. Златковская. У истоков европейской культуры. М., 1961, стр. 106.

[25] См. Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества, стр. 488.

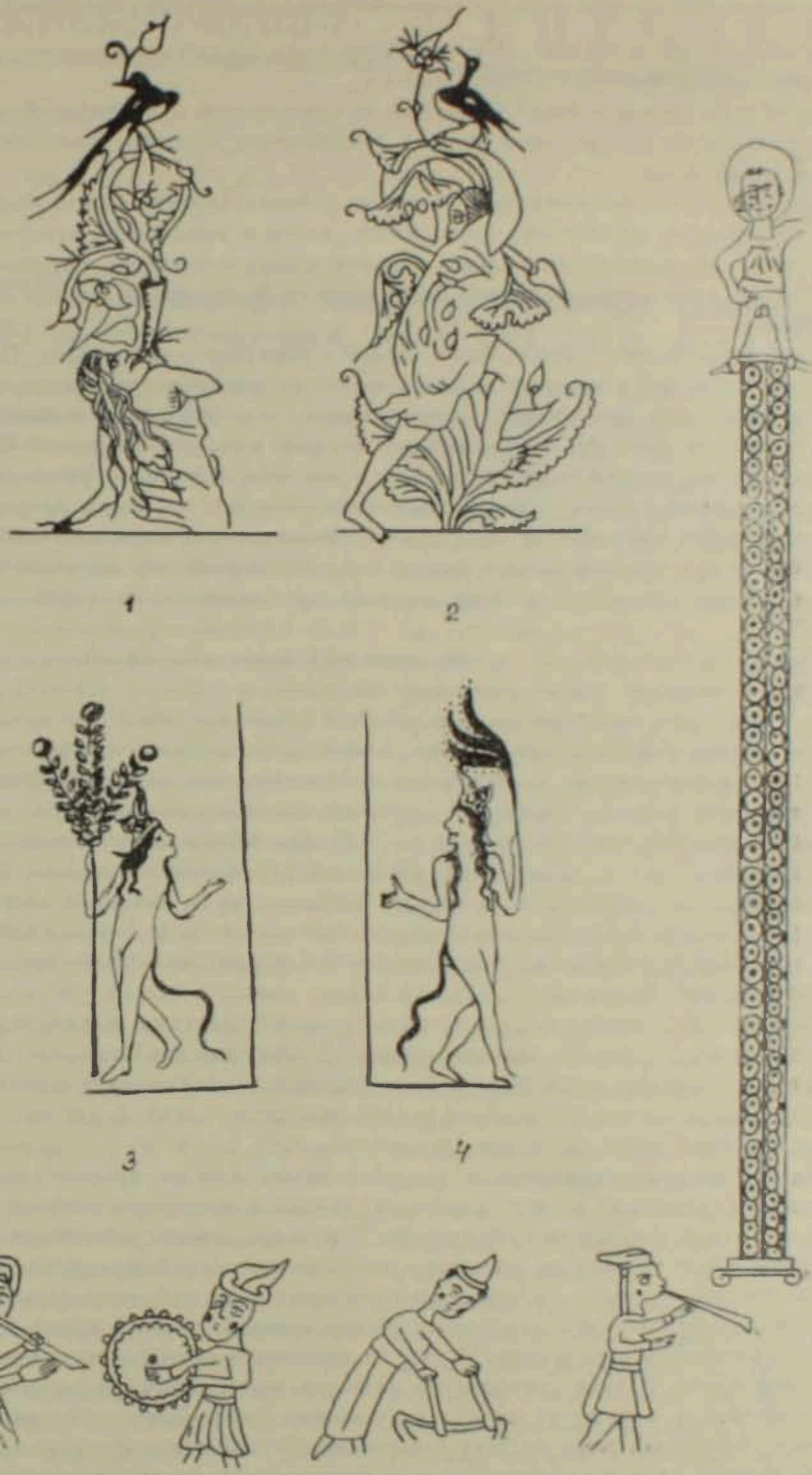

Рис. 1, 2. Сцена из представления. Евангелие № 2629, стр. 5б, 6а, худ. неизвест., рис. 3, 4. Плясуньи с бутофорскими древами. Евангелие № 740. Нью-Йорк, Собрание Моргана, худ. Константин, рис. 5. Музыканты и столпник. Библия № 184, стр. 216а, худ. неизвест.

возвратиться к своей матери Деметре. Жена Аида могла быть на земле лишь в течение части года — брак ее стал неразрывным.

Гранатовое дерево в руках у девушки из описываемой миниатюры — бутафорское, у него длинный оголенный ствол, ветви с искуственной листвой и воткнутые на их острые концы плоды.

Интересен факт, что на свадьбу во многих районах Армении вплоть до начала XX в. тоже изготовляли бутафорское древо жизни, которое называлось жениховым древом (փեսի ծառ). На вершину этого древа втыкали гранат или яблоко, которые, видимо, в этом случае тоже символизировали неразрывность брака, как и в мифе о похищении Персефоны.

Гранатовое дерево у армян было связано с понятием о плодородии. Поэтому изображение его ветвей с плодами является одним из основных орнаментальных мотивов в древнеармянской архитектуре. Существовал и ряд обрядов, связанных с почитанием священных деревьев, в число которых входило и гранатовое дерево. В этих обрядах, несомненно, должны были иметь место и пляски с ветвями, пучками цветов, венками, подбрасывание их вверх с целью заклинания роста и т. п. Следует полагать, что тогда и исполнялись дошедшие до нас старинные песни-пляски, такие, как «сладанное дерево» (խնձի ծառ), «грушевое дерево» (տանձի ծառ), «гранатовое дерево» (նռնի ծառ), «абрикосовое дерево» (ծիրանի ծառ). Этим деревьям поклонялись некогда, как растениям-тотемам[26].

Можно предположить, что приведенная миниатюра отображает сцену исполнения ритуальной свадебной пляски. Бытование обнажения в подобных действах и отобразились в миниатюрах, примером которых является Евангелие 1265 г., где на выступах архитрава хорана действуют обнаженные женщины, возможно, плясуньи-колдуньи.

Ритуальное обнажение продержалось в Армении очень долго. В районном центре Ноемберяиского района — Ноемберяне во время комплексной фольклорно-этнографической экспедиции Института археологии и этнографии (ноябрь 1961 г.) несколько колхозников нам показали пляску-пантомиму «Зопи» (Զոփի). Плясали мужчины. В этой пляске становятся полукругом друг за другом. В руках у мужчин ивовые прутья, которые они держат обеими руками за концы полудугами над головой. Вожак именуется «маткой» (մայր). Здесь сохранилось исполнение женской роли мужчиной — традиция многовековой давности. Под музыку участники пляшут вместе с маткой, повторяя ее движения. Если кто-либо запаздывает повторять движение участники бьют его своими ивовыми прутьями. Постепенно «матка» снимает с себя одежду. Пляшущие, повторяя ее движения, тоже обнажаются. Пляска Зопи исполнялась на масленицу и свадьбу, именно в ту пору, когда действа посвящались заклинанию плодородия как для всего растительного и животного мира, так и для брачующихся пар.

То, что фигуры обнаженных и полуобнаженных женщин продолжали появляться в Евангелии, указывает на веру самого художника в магическое влияние театрализованных действий с культовым обнажением и в необходимость их отображения.

Приведенные миниатюры указывают на богатство и разнообразие театральных вокально-плясовых обрядов у армян в средние века. Часть их—переживания былых тотемических представлений с ряженьем в образы животных, птиц и растений, с жонглерством и ритуальным обнажением. Истоки их восходят к далекому прошлому языческих верований армян. В ходе постепенного развития магических обрядов, мистерий — священнодействий и празднеств сложился культовый театр. Благодаря длительной консервации, некоторые сцены из этих представлений дожили вплоть до конца XIX в. Трудно выявить, насколько точно и в каком размере дошли их развивавшийся словесный, двигательный, изобразительный и музыкальный тексты с древности до средних веков. Неоспоримо, однако, что ряд явлений былого культового и светского, народного и профессионального театра отражен в средневековых армянских миниатюрах.

---

[26] См. Србуи Лисициан. Ук. соч., т. I, стр. 263—278.