

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ХОРАН МИНИАТЮР КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПЛОЩАДКА

В армянском языке имеется термин *хоран*¹, обозначающий два понятия.

1. В церкви хораном называют алтарную абсиду и сцену с алтарем, где совершаются литургические богослужения и театрализованные действия.

2. В средневековых армянских миниатюрах хораном называют изображение строения с тремя-четырьмя колоннами. Базы колонн поставлены на небольшую невысокую площадку. Колонны несут на себе архитрав с люнетом. Выступы архитрава относительно далеко выдаются в стороны. Часто хораны бывают парными, т. е. нарисованными на двух развернутых листах, и представляют собой как бы один продолжение другого. В этом случае мы имеем единый хоран с шестью-восемью колоннами (табл. I).

В древнеармянском языке термин хоран (*խորան*) означал палатку, шатер из холста или шкур, построенный на открытом месте, передвижной дом или хижину, лучший и больший из которых бывает с куполом; алтарь, подмости в храме, где совершается литургия.

В древнегреческом и латинском языках термину хоран соответствуют термины—*скенэ* (*σκηνή*) и *сцена* (*scena*), которые первоначально тоже означали палатку, шатер, а позже—открытую и крытую культовую и светскую исполнительскую площадку².

Старославянский термин хоромы, русский—храм также означают крытое культовое помещение и фонетически близко подходят к древнеармянскому—хоран.

Смысловая связь термина хоран с древнегреческим театральным термином *скенэ* (исполнительская площадка) фактически

подтверждается тем, что в миниатюрах на выступлениях архитрава хорана изображены персонажи из театральных представлений; а наличие в церковных хоранах сцены—*бэм* (*բեմ*) дает возможность, используя сравнительно-исторический метод, провести анализ с целью выявления былой функции хорана как исполнительской площадки.

Одним из первых дал толкование хоранов Нерсес Шнорали (XII в.)³. Он выделил десять их видов, так как некто Карпиан из Египта попросил в письме Евсебия—церковного знатока, чтобы тот составил таблицу соответствующих глав четырех Евангелий. Евсебий составил, и она заняла место на десяти листах рукописи.

Но Шнорали не объясняет, почему таблица канонов стала называться термином хоран (шатер, палатка, скиния). Более того, каждый хоран он связал с каким-либо библейским понятием. Так, например, четвертый хоран—это рай, пятый—Ноев ковчег, шестой—посвящен Аврааму, девятый—это скиния Завета и т. д. Автор дает с позиций христианства толкование некоторым изображениям на хоранах. Так, голубей с красными клювами Нерсес Шнорали считает душами апостолов, куропаток—библейскими блудницами Тамарой, Рахабой, Рут, пальмы—символами бытия и славы и т. д. Из приведенного можно заключить, что Нерсес Шнорали, будучи одним из представителей духовенства, старается приспособить явления языческого мира к христианскому мировоззрению.

Григор Татеваци (XV в.) тоже повторяет толкование Нерсеса Шнорали⁴. Однако оба не отрицают факта, что хоран—это скиния

¹ *Խորան, Խորան*.

² Греческо-русский словарь, сост. Иван Синайский, СПб., 1869, см. *σκηνή*.

³ См. *Ներսես Շնորհալի, Մեկնութիւն սուրբ ալիսան-րանիս, որ քստ Մաթեոսի*, К. Полис, 1825, стр. 6—10.

⁴ См. *Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց*, К. Полис, 1729.

Завета, т. е. древненудейское языческое святилище⁵.

В наше время вопрос происхождения хорана поднял А. Н. Свирин. Он изучил разновидности хоранов и пришел к выводу, что «самое слово «хоран» связано с понятием, заимствованным из архитектуры, и на всем протяжении истории книжного искусства древней Армении хораны неизменно сохраняют в большей или меньшей степени архитектурность своего построения»⁶.

А. Ш. Мнацаканян, обративший серьезное внимание на разрешение проблемы происхождения хорана, считает его самостоятельным строением или частью строения, где проводились собрания племени или тайных союзов молодежи⁷. Он подчеркивает также, что «многие изображения на хоранах связаны с праздничными и театральными церемониями, поскольку хораны располагали и сценическими удобствами»⁸.

Србуи Лисициан также считает прототипом хорана архитектурное сооружение. Она выделяет три этажа—три площадки, на которых разыгрывались действия. На первой—наземной—передавались сцены, происходившие на земле, на второй—воздушной—сцены, происходившие в воздухе, на деревьях, на небе. Третий этаж заполнялся птичьими и фантастическими образами, которые не могли не иметь отношения к старинным представлениям армян, хотя и их истоки мало расшифрованы⁹.

Из истории вопроса видно, что все исследователи считают хоран прототипом некоего архитектурного сооружения, которое наряду со множеством функций выполняло роль исполнительской площадки. Но почему хоран получил значение исполнительской площадки, пока еще точно не выявлено. В деле выявления этого имеется ряд и моих предположений, которые излагаются ниже.

Согласно данным по истории религии, места отправления различных культов первоначально были открытыми. Это были расчищенные, порой утрамбованные площадки, где совершались обряды, исполнялись маги-

ческие пляски с ряженьем и т. д. Со временем появились священные атрибуты, символы, тотемические знаки, которые должны были быть скрыты от всеобщего и ежедневного обозрения. Их то и стали хранить в шатрах, скиниях, хоранах как местах хранилища святая святых.

Хоран, как храм, первую очередь считался жилищем божества, местом его обитания, хранилищем его изображения и таинственных святынь. Хоран—шатер, скиния не были местом собрания богомольцев.

Праздники, жертвоприношения могли происходить как у всевозможных священных мест, так и у шатра-хорана. Поэтому перед шатром должна была быть расчищенная, специально подготовленная площадка—место культовых встреч, собраний, театрализованных действий. Так, у древних евреев скиния (шатер), где хранилась святая святых, была с занавесом перед входом. Перед скинией была площадка (двор), где стоял жертвенник¹⁰. Естественно, что обряды, пляски должны были совершаться перед скинией у жертвенника¹¹. Подобное же устройство культовой площадки, по всей видимости, было и у урартийцев. Это было некое строение, посвященное божеству. Перед его воротами приносились жертвоприношения и устраивались праздники¹².

Постепенно, с подразделением обрядов на тайные и всенародные, с делением членов племени, рода, общины на посвященных и непосвященных, появился еще один вид культовой площадки: крытый. Это тема отдельного исследования, выясняющая становление традиции сооружения храмов, где разыгрывались мистерии и куда допускались лишь посвященные.

Открытая культовая площадка греков имела следующее устройство¹³. Это была посыпанная песком и утрамбованная территория у подножья холма или возвышенности, бывшей местом поклонения. На холме часто стоял храм или небольшое строение. У греков эта площадка называлась *орхестра*, что соответствует древнеармянскому термину *ка-*

⁵ Скиния Завета по Библии имела вид шалаша, палатки, как некогда сцене и хоран.

⁶ А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1934, стр. 23—28.

⁷ См. У. Г. Մնացականյան, ук. соч., стр. 389.

⁸ Там же, стр. 611.

⁹ См. Србуи Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа (автореферат докт. диссерт.), Ереван, 1956.

¹⁰ Библия, Исход, II книга Моисеева, § 28—33.

¹¹ См. Г. Эмихен, Греческий и римский театр, М., 1894.

¹² См. Г. А. Меликишвили, Урартские клинописные надписи, М., 1960, стр. 181. Надпись царя Менуа.

¹³ Об устройстве греческого амфитеатра см. В. Латышев, Очерки греческих древностей, СПб, 1899, т. II; В. В. Варнеке, История античного театра, М., 1940.

каваран (*կարահարան*)¹⁴ и означает место для плясок хора.

В глубине оркестры стояла скенэ (шатер, хоран), где переодевались исполнители, здесь же хранили реквизит, бутафорию, костюмы, как священные предметы. На оркестру ставили сколоченный из досок помост—бэма *բեմա* с жертвенником. Во время плясок и театрализованных действий флейтист стоял на бэме. Иногда туда же поднимался предводитель плясок—корифей¹⁵. Термин бэма заимствован от древнееврейского *Вапа*, что означает возвышенность; подмостки, алтарь (со ступенями). Он вошел и в словарный состав древнеармянского языка (бэм, бэмб) с тем же значением¹⁶.

Зрители, точнее люди, пришедшие на празднество, располагались полукругом около оркестры. Местность чаще всего была неровная, поэтому зрители располагались на склонах холмов. Оттуда зрелище было хорошо видно. Каждый старался усесться поудобнее на склоне холма, выбирая пологие места или создавая их искусственно. Если местность была скалистая, то высекали ступеньки для сидения.

К концу VI в. до н. э. греки стали специально сооружать на открытых культовых площадках деревянные сидения в виде амфитеатра. Амфитеатры сооружались там, где были расположены важнейшие культовые центры, куда стекалось большое количество народа.

Со временем небольшая скенэ (хоран, шатер) была заменена более монументальным сооружением.

Армяне в древности тоже имели свои культовые центры с почитанием богов того времени, имена которых до нас не дошли. В каждом из таких центров должны были быть открытые и крытые культовые площадки. К сожалению, у нас пока мало данных о языческом периоде истории армян. Не сохранилось ни подробных описаний его в сочинениях наших историков средних веков. Но лингвистические данные и сравнительно-историческое сопоставление некоторых театральных явлений у греков и у армян могут пролить свет на эти явления у армян.

¹⁴ Гр. Ачарян высказывает два предположения о происхождении корня *կարահ*: 1. Сирийское заимствование из греческого. Армяне—заимствовали у сирийцев. 2. Собственно армянское слово. Сирийцы заимствовали у армян.

¹⁵ Корифей по-армянски переводится терминном парапэт (*պարապետ*).

¹⁶ См. Հ. Աճառյանի, Հայերեն արձանագիտական բառարան, Իրևան, 1931, см. բեմ.

Термины хоран и скенэ означают палатку, шатер, построенные на открытом месте, где хранились священные предметы и изображения. Какаваран и оркестра—место для плясок хора. Бэм—подмостки, возвышение, алтарь, на котором стоит жертвенник.

Наличие аналогичной терминологии предполагает адекватность явлений действительности. Поэтому возможно, что в какой-то период предки армян и греки исходили из одинаковых принципов устройства открытой культовой исполнительской площадки.

По-видимому это выглядело так: на какаваране плясали и лицедействовали *какавичи*¹⁷. В глубине какаваран-а стоял хоран (шатер), где хранились священные реликвии, изображения. Некоторые из них выносились для обозрения.

Поскольку хоран считался священным местом, то есть основание полагать, что исполнители переодевались и хранили свои костюмы в иных помещениях. Возможно, что хоран имел боковые пристройки, как это наблюдается позже в средневековых церквях.

Перед хораном (шатром) сооружали бэм. Это был жертвенник со ступенями или постаментом. Там мог стоять музыкант, чтобы не мешать пляшущим, совершающим жертвоприношения и т. п.

Принцип устройства мест для сидения не имеет существенного значения. Зрители, если местность была ровная, располагались друг за другом вокруг какаваран-а, а если неровная—то на уступах холма. Если учесть, что места богомолья у армян тоже в основном были на возвышенностях, то можно заключить, что расположение зрителей амфитеатром, несомненно, применялось и у них. Это было не результатом заимствования, как обычно считают в армянском театроведении, а естественным приспособлением зрителей к обозрению действия.

У предков армян амфитеатры должны были быть задолго до того, как они упоминаются Плутархом. Плутарх свидетельствует, что в I в. до н. э. в Тигранакерте был сооружен амфитеатр¹⁸. Есть также основание полагать, что подобная исполнительская площадка могла быть и в Арташате. Видимо, эти амфитеатры были сооружены под влиянием греческой культуры. Однако, если учесть, что профессиональный театр вырос из ритуала и первые культовые площадки впоследствии стали первыми подмостками профессионального театра, то станет ясно, что

¹⁷ *Կարահիւ*—танцор.

¹⁸ См. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Лукулл, XXIX.

уже до походов Александра Македонского армяне могли иметь свой культовый и светский профессиональный театр со своими открытыми (типа амфитеатра) исполнительскими площадками.

Как известно, уже к V в. до н. э. развитие театральных представлений в Греции привело к выделению актеров из хора.

Актер воплощал мифологические образы, точнее, исполнял роли предков. А если учесть, что хор—коллективный образ народа, потомков предка, то естественно, что на одной и той же площадке не могли располагаться предок и потомки, актер и хор. Ведь потомки—это земные жители, а предки—это души, обитающие в воздухе и на небе. Поэтому исполнителя образа предка необходимо было «возвысить». Кроме того, хор загромождал актера. Этим возвышением стали подмости, площадка, которая по-гречески называется бэма. И бэма стала первой сценой в нашем понимании этого слова. Сооружались эти подмости довольно просто: вертикально вбивались в землю несколько столбов, а сверху покрывались помостом. В изобразительном искусстве очень часто встречается изображение подобной «возвышенной» деревянной сцены. Примером может служить изображение сцены из комедии (табл. II, рис. 1). Так как подмости сооружались перед сценой, то эта часть строения получила название *проскениум*. По данным Витрувия, Поллукса, а также по результатам археологических раскопок можно судить о размерах проскениума. Это—несколько деревянных колонн высотой 2—3 м над уровнем оркестры. Они были перекрыты панелью длиной до 24 м, шириной около 2—3 м. Сооружался проскениум обычно перед представлением. Позже, к I в. до н. э., деревянная колоннада была заменена каменной (табл. II, рис. 2).

Исполнительскую площадку античные писатели называли бэмом, логейном, фимелой, ара¹⁹. Почему существовало такое большое количество терминов, исследователи театра пока не выяснили. Но интересен факт, что иногда актер в древней Греции назывался фимелником, т. е. находящимся на фимеле (сцене, подмостках).

Сооружение проскениума в I в. до н. э. в греческом и римском амфитеатрах было обязательно. Более того, как упоминалось выше, к этому времени он был в некоторых театрах не деревянным—временным, а каменным—постоянным.

¹⁹ См. Г. К. Лукомский, Старинные театры, СПб. Издание автора, 1913, стр. 65.

Открытые культовые площадки, ставшие также и местом профессиональных театральных представлений, должны были быть во всех культурных и политических центрах Армении IV—III вв. до н. э.

Устройство исполнительской площадки VI—IV вв. описано выше. Но если учесть, что в I в. до н. э. в Арташате ставились армянские и греческие трагедии с участием местных и приглашенных исполнителей, то можно сделать вывод, что в это время уже могло быть выделение актера из хора и у армян. Поэтому необходимо было увеличить размеры бэма (подножия алтаря) для игры актеров. Эта эволюция, по-видимому, произошла и у нас, ибо и поныне исполнительская площадка в театре, а также в церкви, называется бэм. За актерами вплоть до XVIII в. оставалось название *бэмакан*²⁰, что означает находящийся на бэме (ср. фимелик). Слово это позже перешло в прилагательное.

Итак, армянский амфитеатр I в. до н. э.—комплекс строений, состоящий из:

1. Хорана—довольно большого здания;
2. Какаварана—полукруглой утрамбованной площадки перед хораном;
3. Бэма—помоста, перекрывающего колоннаду перед хораном.

На помосте-бэме выступали актеры, исполнители всевозможных образов. Если, согласно сюжету, образ должен был действовать на земле, то исполнитель спускался с «неба на землю», на какаваран, видимо, по внутренним—постоянным или внешним—временным приставным лестницам.

Видимо хораном назывался весь комплекс строений подобно тому, как в крытых культовых помещениях средних веков—церквях сцена и углубление, в котором она расположена, называются тоже хораном.

Если обратиться к средневековым армянским миниатюрам и внимательно рассмотреть хоран, то невольно бросается в глаза сходство бэма древнеармянского амфитеатра с хораном в миниатюрах. Архитектурное решение обоих аналогично: это несколько колонн, перекрытых помостом. В миниатюрах на выступлениях архитрава художник обычно располагает исполнителей образов языческой мифологии. Это указывает на то, что прототипом хорана в миниатюре является не только очень древнее сооружение, но и то, что сооружение это продолжало *сохранять* традицию отображения былых, разыгрываемых на нем действий, то есть бы-

²⁰ См. Միհրաբ արքա Սեբաստացի, Բանդիրը Հայկազյան լեզվի. Венеция, 1749, см. բեմական.

ло непосредственно связано с театрализованными представлениями и действиями язычников-армян. Следовательно, архитрав хорана и в миниатюрах можно назвать бэм. Этот бэм, по-видимому, тождествен бэму, который сооружали перед хораном на открытых исполнительских площадках, и соответствует греческому и римскому проскениуму, называемому позже сценой.

Отсюда вывод: хоран в миниатюрах есть отражение художником бытовавшей в действительности открытой исполнительской площадки.

Важно отметить, что больше всего изображений исполнителей всевозможных образов, восходящих своими истоками к языческому верованиям, появляется в период Возрождения в различных областях Армении как бы в противоборство укоренившемуся мышлению христианского аскетизма. Особенно большое количество хоранов с ряжеными мы имеем в рукописях, оформленных в различных культурных центрах Киликийского государства. Возможно, что это объясняется поддержкой светской и духовной власти театральных представлений. Как известно, хораны в миниатюрах этого времени стали оформляться пышнее. Это могло быть связано как с усилением влияния языческой символики начиная с X века, так и с постепенным возрождением былой традиции оформления исполнительской площадки, что в конечном счете тоже должно было быть связанным с пережитками символики, а также наступившим периодом Возрождения в Армении.

До нас не дошли описания оформления древнеармянского амфитеатра. Но сопоставление некоторых данных античного театра с хоранами в миниатюрах дает возможность выявить некоторые общие черты в композиционных приемах. Так, колонны проскениума завершались роскошными капителями, скульптурными произведениями. Во многих хоранах в миниатюрах базы и капители колонн тоже представляют собой фигуры животных, птиц, лица людей и т. п. Это понятно, потому что колонны проскениума и бэма ведут свое происхождение от тотемных столбов или древа жизни²¹.

В античном театре гипоскена (ὑποσκηνή)²² украшалась всевозможными символическими изображениями. Между колоннами

проскениума помещались складные деревянные доски, покрытые живописью²³. Армяне тоже, видимо, использовали это пространство для различных изображений. Так, в хоранах миниатюр около колонны художник часто рисовал древа жизни, животных, птиц, фантастические существа. А пространство между колоннами заполнял таблицей канонов.

В некоторых рукописях встречаются хораны с занавесом. Этот факт указывает на то, что армяне, как и греки, использовали занавес в гипоскене. Примером может служить хоран из рукописи XI в., оформленной в Мугни (табл. II, рис. 3). Как видно из данной миниатюры, пространство между колоннами закрывалось двумя половинами раздвижного занавеса.

Фасад стены тоже оформляли. В античном театре использовали натянутые на рамы в виде трехгранной призмы живописные холсты—периакты. Витрувий упоминает Апатурия, который оформил сцену в Лидии в г. Траллы. Так, Апатурий «изобразил колонны, статуи и кентавров, которые поддерживали архитрав, крыши, башни»²⁴. Возможно, что у армян бэм оформляли задником и периактами. Вполне могло быть, что Апатурий или кто-либо из его друзей-художников могли быть приглашены для постановки трагедии «Вахханки» Эврипида в Арташат в I в. до н. э. с актером Язоном траллийцем.

Вероятно, что отголоском оформления декорациями фасада хорана является люнет в миниатюрах. На многих люнетах изображены персонажи из мифологии, растительные орнаменты, имевшие некогда вполне определенную связь с языческими верованиями армян. Доказательством того, что структура люнета не плоскостная, а объемная, служит то, что наверху люнета миниатюристы часто помещают сцены звериного гона, птиц, бегущих к фонтанчику или пьющих из него воду, дерущихся петухов и т. п. Следовательно, не исключается, что художник мыслит верх люнета в виде горизонтальной плоскости, параллельной бэму. В античном театре, как считают некоторые исследователи, выше проскениума тоже была площадка, где появлялся deus ex machina²⁵. Нельзя не предположить, что использование верха люнета миниатюристом—тоже отголосок этой древней традиции, бытовавшей и у армян.

Таким образом, получается, что хоран представляет собой трехэтажную постройку.

²¹ См. И. Г. Плиштинский, укр. соч., стр. 409—410.

²² Гипоскена—подсцена, все пространство под деревянным полом проскениума. См. Ф. Любкер, Реальный словарь классической древности, СПб, 1888.

²³ См. А. и М. Круазе, История греческой литературы, СПб, 1922, стр. 233.

²⁴ Г. К. Лукомский, указ. соч., стр. 96.

²⁵ См. Г. К. Лукомский, указ. соч., стр. 102.

Первый этаж совпадает с горизонтальной плоскостью какаварана (орхестры). Действие, развертывающееся там, передавало события, происходящие на земле. Второй этаж хорана—бэм, подмостки, проскениум. Там выступали исполнители образов предков и героев в соответственных костюмах. Эта площадка предназначена была для передачи места действия, совершавшегося в воздухе, между небом и землей. Канатные плясуны (ларахагац-ы) тоже использовали две площадки—наземную и воздушную. Первою была сама земля, второй—натянутый на подпорках канат. Третьей площадкой хорана был верх люнета. Он символизировал собою небо, жилище духов, богов. По всей вероятности, третья площадка использовалась сравнительно редко, и то как место появления *deus ex machina*. Если учесть, что на одинаковых исторических этапах развития различных народов встречаются аналогичные явления внутри их материальной и духовной культуры, то можно привести ряд примеров, указывающих на то, что двух-трехэтажные сцены были у многих народов. Таково устройство русского вертепа, где на первом этаже разыгрывались бытовые сцены, а на втором—сюжеты из Библии.

Действие, происходящее на земле, разыгрывалось на первой, нижней площадке, а действие, где участвовали боги и мифологические персонажи—на верхней площадке, олицетворявшей небо. Позже, в средние века, в Европе часто сооружали трехэтажную сцену. На верхнем этаже помещался рай, нижнем—ад, в среднем—земля. Иными словами это были, соответственно этажам снизу вверх,—«геенна огненная» или «царство падших», далее мир человеческий и, наконец, царство славы.

У нас нет точных доказательств, утверждающих, что древнеармянская сцена должна была быть трехэтажной, но и нет данных против этого явления. Несомненен факт, что два этажа в ней были.

По своей конструкции исполнительская площадка у армян состояла из двух горизонтальных плоскостей, каждая из которых получила свое название: первая—*какаваран*, вторая—*бэм*.

Выход на какаваран тоже был из хорана (кулис). Выход был закрыт раздвижным занавесом. Между занавесом и передней стеной хорана было пространство, где играли (разумеется при открытом занавесе) актеры, если действие происходило «на земле».

К сожалению, не дошло ни одного описания открытой исполнительской площадки нашего народа. Но пристальное изучение

средневековых армянских хоранов в миниатюрах, сопоставление их с данными греческих и римских амфитеатров позволяет высказать гипотезу, что хоран—картина открытой культовой театральной площадки язычников-армян.

ГРИМ И МАСКИ

Традиция наложения грима и ношение масок в плясовых и театрализованных действиях, процессиях армянами унаследована из первобытнообщинного строя. Уже в ту пору, до появления одежды, во время исполнения магических плясок и мифологических театральных представлений раскрашивали лицо и тело. Позже—создали виды ряжения. Это имело место как в обрядах вызова плодородия природы, так в особенности во время посвящения юношей в тайны племени и др. уже «на второй ступени дикости». Основными сюжетами мифологических действий, преломлявшихся в сознании членов общины как «исторические», были деяния предков—тотемов. Тотемами считались растения, животные, пресмыкающиеся, насекомые, птицы, силы природы и т. п. Раскрашивание тела, маски и ряжение получали традиционное оформление соответственно каждому образу. Маски—явление более позднее, чем раскрашивание, грим. Они возникли из необходимости сохранять длительно сложный вид грима. В то же время маски способствовали быстрому преобразению исполнителя из одного образа в другой в ходе представления.

Труды по общей этнографии приводят самые разнообразные виды грима, масок, раскрашивания тела, ряжения у современных культурно-отсталых народов, стоящих на разных ступенях общественного развития. Аналогичные явления у древних народов приводят историографы. Армянские историографы свидетельствуют, что армяне тоже раскрашивались и надевали маски с давних времен. На это указывают также и армянские лингвистические и этнографические данные, как и данные изобразительного искусства.

Вот некоторые термины, указывающие на традиции наложения грима и ношения масок у армян: *шпар* (*շպար*)—краска для лица наглых (похабных) женщин²⁶; *шыпарэл* (*շպարել*)—расцветить, раскрасить глаза или лицо²⁷; *патчутчанк* (*պաշտանկ*)—убранство,

²⁶ ՀԱՐ. ՍՄ. շպար:

²⁷ ԲՀԼ, ՍՄ. շպարել:

украшение, искусственный убор²⁸; патчутчэл (պաճուճել) — раскрасить²⁹, (Мовсес Хоренаци упоминает, что Айк раскрасил труп Бэла)³⁰; дэг (դեղ) — сурьма для век, грим для лица, душистая мазь, краски³¹; гунапатчуйтч (գուճապաճույճ) — раскрашенный красками³²; кармрапэрк (կարմրաներկ) — покрашенный в красный грим³³; сынгуйр (սնդուր) — красная краска для лица, грим³⁴; тцарир (ծարիր) — черный порошок в виде сажи, употребляемый как краска для глаз³⁵.

О бытовавшей традиции наложения грима очень своеобразно повествует притча Вардана Айгекци (XII—XIII вв.) «Как возник блуд». Она состоит из двух частей: изложения библейского предания и морали. Обе они интересны, поэтому привожу притчу почти полностью. «Блуд, порок и язва возникли впервые от детей Каина по той причине, что дети Сифа презирали детей и род Каина. А они зачали злую мысль погубить детей Сифа, чтобы те более не презирали их. И вот поднялась одна женщина из рода Каина и по совету мерзких бесов изобрела искусственные украшения для дочерей Каина, локонны для голов, белила для лиц, сурьму для глаз и все прочее. Так она нарядила и обезобразила их, как днаволов. Затем поднялся муж из того же рода и при помощи днаволов искусно изобрел сладкозвучные инструменты, десятиструнные (скрипки), трубы, гусли, цимбалы, барабаны, лютни и другие инструменты. Собравшись в одно место, они начали играть на всех инструментах, наряжать девиц, есть и пить, бить в ладоши, топтать ногами, скакать и резвиться, и плясать. (Все) это они делали на виду детей Сифа, чтобы соблазнить их. При виде этого (зрелища) у детей Сифа мало-помалу загорелась и возбудилась страсть по внушению мерзких дьяволов...

Значит верно написано святыми, что щеголиха, любительница нарядов, есть обиталище мерзких дьяволов подобно дочери Ироднады, которая, раскрасившись подобно дьяволу, стала безобразной и пляскою возбудила отсечь голову пречудному великому пророку Иоанну. Ибо не увидит света креста в страшный день женщина, которая извлекает свой образ из естественного вида, соз-

данного Творцом, и отделяет его, ровно глаза лекарствами; она не будет облобызана Христом в рядах праведников. И то так же написано основательно, что музыкант есть глашатай сатаны и его бесов, ибо, раздражая страсть блудливости приятными для слуха звуками инструментов, он возбуждает ее и щекотанием услаждает человека»³⁶.

Накладывают румяна на щеки, подкрашивают глаза и ныне как в быту, так и в театральном искусстве.

Не менее распространенным явлением в средние века было пошение масок. На это указывают следующие термины: димак (դիմակ) — означает шутовское покрывало, покров, который делают наподобие человеческого лица и надевают, личина³⁷; йеркдимп (երկմիմ) — двуликий³⁸; базм адэм (բազմադեմ) — многоликий, многообразный³⁹. Двуликие и многоликие маски были распространены у многих народов. Патрвак (պատրվակ) — пелена, покрыв, покрывало, скрывающее лицо⁴⁰; паткер (պատկեր) — образина, образ⁴¹; йерес (երես) — лицо, вид⁴²; в диалектах термин йерес употребляют не только в значении лица, но и как термин — маска.

В древнеармянском языке сохранился ряд терминов, относившихся к ряженью: керп (կերպ) — костюм, покррой, образ, подобие⁴³; керпарап (կերպարան) — некий образ, подобие, тип⁴⁴; айлакэрп (այլակերպ) — преображенный; дзэв (ձև) — прием костюмировки⁴⁵; дзеванал (ձևանալ) — принять облик, преобразиться, воплотиться⁴⁶; базмадзэв (բազմաձև) — многообразие⁴⁷; ныманэл (նմանել) — совершать подражательные движения, звукоподражания, представлять кого-либо как мим⁴⁸; ныманакэрпэл (նմանակերպել) — уподобиться кому-либо, стать похожим на кого-то⁴⁹; айландак (այլանդակ) — уродливый, странный, сменивший образ и покррой одежды⁵⁰.

³⁶ Н. Марр, ук. соч., стр. 345—346.

³⁷ ԲՀԼ, см. դիմակ.

³⁸ ԲՀԼ, см. երկդիմի.

³⁹ ՀԲԲ, см. բազմադեմ.

⁴⁰ ԲՀԼ, см. պատրվակ.

⁴¹ ԲՀԼ, см. պատկեր.

⁴² ԲՀԼ, см. երես.

⁴³ ՀԱԲ, см. կերպ.

⁴⁴ ԲՀԼ, см. կերպարան.

⁴⁵ ՀԲԲ, см. ձև.

⁴⁶ ՀԲԲ, см. ձևանալ.

⁴⁷ ՀԲԲ, см. բազմաձև.

⁴⁸ ՀԲԲ, см. նմանել.

⁴⁹ ՀԲԲ, см. նմանակերպել.

⁵⁰ ԲՀԼ, см. այլանդակ.

²⁸ Там же, см. պաճուճել.

²⁹ ՀԲԲ, см. պաճուճել.

³⁰ См. Մովսես Խորենացի, Պատմութիւնն Հայոց, I, 10.

³¹ ՀԲԲ, см. դեղ.

³² ԵՐՀԼ, см. գուճապաճույճ.

³³ ՀԲԲ, см. կարմրաներկ.

³⁴ ՀԲԲ, см. սնդուր.

³⁵ ՀԲԲ, см. ծարիր.

При ряжении использовались всевозможные головные уборы. Названия некоторых из них дошли до нас: шук (*շուք*) — покрывало для головы или лица⁵¹; вэнашук (*վեհաշուք*) — высокое, величественное убранство, покрывало (от *վեհ* — высокий, величественный, верховный⁵² и шук); базмишук (*բազմաշուք*) — имеющий много убранств, покрывало; метцашук (*մեծաշուք*) — большое убранство, покрывало⁵³; парк (*բարկ*) — венец, слава, убранство⁵⁴; патив (*պատիվ*)⁵⁵ — диадема, знак почета и пр.

Большинство этих терминов употребляется и в современном армянском языке, хотя многие из них получили повое осмысление. От приведенных выше основных терминов есть множество производных, которые нередко тоже характеризуют то или иное театральное явление. Все эти явления сохранились в театральном и танцевальном фольклоре армян вплоть до установления Советской власти. Еще в начале XX в. на Масленицу по площадям и улицам сел и городов Армении двигались процессии ряженных в обезьяну, медведя, козла, волка, лису, верблюда, лошадь и др., а также в различные комические персонажи. Большую давность имеют бытовавшие в народе театрализованные сцены масленичных представлений Кейноба с Ханом или Пашой, сцены с Судьей-Хази, Битва на поле аварайрском, действующими лицами которой были Вардан Мамикопян, Гевонд Йерец, Васак, военачальники, армянское и персидское воинство — конное и пешее и т. п.

На свадьбах тоже разыгрывались представления с ряжением и масками. В свадебной процессии принимали участие ряженные в образы людей и животных или подгримированные (мукой, сажей, красками) с накладными бровями, усами, бородой. Ряжение имело место и в первый день Великого поста. Например, «в селе Хачмач (Варанда) в первый день Великого поста седлали осла, сажали на него женщину, мазали ей лицо сажей и возили ее по селу от дома к дому под предводительством музыкантов, собирая деньги на жертвоприношения. Эта черномазая женщина олицетворяла собою Великий пост. Ее возили с почестями, чтобы Великий пост прошел благополучно»⁵⁶.

⁵¹ ՀԲԲ, см. շուք.

⁵² ՀԲԲ, см. վեհաշուք: Ал. Худабашев, Армяно-русский словарь, составленный по лексикону, изд. в Венеции, М., 1838, см. վեհ.

⁵³ ՀԲԲ, см. մեծաշուք.

⁵⁴ ՀԲԲ, см. բարկ.

⁵⁵ ՀԲԲ, см. պատիվ.

⁵⁶ Խ. Լավաբանի, Վարանդա, Երուսթեր ապագա ուսումը.

В данном примере мы видим олицетворение Великого поста в образе загримированной сажей чернолицей женщины (переживание былого женского божества). В этот день также в некоторых районах Армении один из парней, нарядившись в *кошик-а*, плясал. Он «обмазывал лицо мукой, обвязывал голову, нацеплял саблю, натягивал лук, навешивал спереди и сзади по шкуре и т. п. и участвовал в народных играх»⁵⁷.

В армянском народном театре начала XX в. белили лицо мукой, чернили сажей, жженной пробкой, для румянца употребляли красную краску, иногда свеклу. Румянец накладывали кружочками либо полосками на щеки, лоб и подбородок.

Дожившее до нашего времени наследие народных плясок, театрализованных представлений и связанные с ними термины дают основание заключить, насколько богатым по содержанию, формам должен был быть народный театр армянского средневековья и как богаты его истоки — былые древние армянские плясовые и театрализованные действия языческой поры. К сожалению, свидетельства историков того времени о театре очень скудны. Поэтому большинство исследователей средневекового армянского театра обращается к миниатюрам. Это естественно, ибо в миниатюрах встречается множество театральные образы. Если учесть, что истари ритуал каждого божества был связан с разыгрыванием мистерий-мифов, посвященных жизни и деяниям каждого божества и героя, что это требовало ряженья в соответствующий образ и театрализации, то станет ясным, с каких древних времен армяне унаследовали традицию отражения языческих культовых театральные явления в изобразительном искусстве. Эта традиция перешла в изобразительное искусство христианской поры. По-видимому, этим можно объяснить, что именно в дошедших до нас книгах христианской религии средневековья немало театрализованных сцен и образов, нередко унаследованных от язычества. Сопоставление миниатюр с дошедшим до нас народным театром, танцем и обрядовыми действиями конца XIX — начала XX вв. дает возможность предположительно выявить: жанры средневекового народного и профессионального театра; виды исполнительских площадок; используемой бутафории; реквизита; ряженья; грима; масок.

Երուսթերի համար, «Ազգագրական հանգես», Тифлис, 1897, кн. 2, стр. 343.

⁵⁷ ՀԲԲ, см. քշիկ.

Перейдем к ряду примеров грима и масок в армянских миниатюрах.

В рукописи 1304 г. (табл. III, рис. 1) внутри сплетений растительного орнамента даны мужские и женские лица. У всех на щеках кружочки румян. Слева у первых двух румяна и на подбородке. Глаза подведены длинными линиями. Брови несколько утолщены, возможно, что тоже подведены.

Хотя данная миниатюра не является отражением театральных явлений, по по ней можно выявить бытовавшую в народе традицию наложения грима⁵⁸.

На люнете хорана рукописи 1333 г. (табл. III, рис. 4) в окружении растительных орнаментов изображены два лица. У обоих кружочки румян на щеках и подбородке. Глаза подведены—удлинены верхние веки.

На полях Евангелия 1323 г. (табл. IX, рис. 2) изображен ряженный в обезьяну. Он жонглирует тремя круглыми плодами или шарами. У него борода, по-видимому, накладная. На щеках красные полосы грима. В обезьяну рядились вплоть до начала XX в. во время свадебных и масленичных представлений. Иногда представления с дрессированной обезьяной или ряженной в нее входили в репертуар бродячей труппы. Армянский писатель Езник Кохбаци (V в.) упоминает: «А другие, ловя диких обезьян, обучали их ряженью, скоморошничанью и назлобным выходкам»⁵⁹.

Средневековый художник под впечатлением этих популярных представлений запечатлел ряженного в обезьяну во время исполнения им одного из номеров—жонглирования. Миниатюра сохранила для нас традиционный костюм и прием гримировки—красные полосы на щеках.

На полях рукописи 1401 г. (табл. XIV, рис. 1) изображены музыканты—исполнители на деревянных духовых и ударных инст-

рументах. Трое из них в красных шапках с кружочками румян на щеках⁶⁰.

Из приведенных примеров можно заключить, что в качестве грима в средние века использовали два цвета—красный и черный. Красили щеки, иногда подбородок, кружочком румян. Лицо белили, глаза и брови подводили черной краской (тцарир—ծարիր). Если исполнитель надевал маску, то она тоже разрисовывалась по аналогии с гримировкой лица. Накладывали румяна и подводили брови и глаза музыканты, акробаты, ряженные в образы людей, обезьян, человеко-птиц.

В армянских миниатюрах встречаются также всевозможные виды масок. Это маски образов людей, животных и птиц. Поэтому большой интерес для исследователей армянского театра представляют заставки из Евангелия 1286 г.

Первая из них (табл. III, рис. 2) маска, которую надевали в языческую пору для исполнения образов трехликих божеств. Кто был таким божеством в армянском пантеоне—неизвестно. Важен факт, что в средние века знали о существовании такого вида маски. Возможно, что ее и применяли.

Вторая маска (табл. III, рис. 3)—двойная. По своему устройству ее техническое сочетание очень походит на аналогичные спарсенные древнегреческие маски. Это понятно, ибо в Армении I в. н. э. часто выступали греческие актерские труппы. Да и само Киликийское государство поддерживало тесные дружеские связи с Византией и Западной Европой. Генезис двойных масок возможно будет установить после выяснения передаваемых ими образов.

Что касается человеческих масок в народных обрядах и действиях, то об их существовании до нас дошло свидетельство с V в. н. э.: во время свадьбы надевали человеческие маски⁶¹. Традиция ряженья в образы людей сохранилась до конца XIX—начала XX в. Так, например, в г. Ардагане и других районах Армении на Масленицу, свадьбу, юности рядились в невесту, старика, погонщика верблюда, гримируясь, нанося на лицо муку, сажу, прикрепляя накладные бороду, усы, брови, косы либо надевая полную человеческую маску.

⁵⁸ Об этой миниатюре см. более подробно на стр. 163.

⁶¹ См. Ազարիսեօղան. Պատմութիւն Հայոց, Тифлис, 1909 г., § 180. Перевод и толкование отрывка см. Србуи Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, АН Арм. ССР, 1958, стр. 68.

⁵⁸ Возможно, что подводить глаза и брови сурьмой, накладывать румяна на щеки—не исконные армянская традиция. Не исключено, что она заимствована у иранских или позднее у тюркских народов. В миниатюрах изображения людей с подведенными бровями и глазами стали появляться с XIV в. в Васпураканской, Сюникской и др. школах миниатюр. К этому же времени относится начало вторжения в Армению монгольских племен под предводительством Тимура (1386—1388 гг.) и их многолетнее господство. По-видимому, использование сурьмы в быту и появление в живописи изображений людей, у которых утолщены либо удлинены брови и глаза «с хвостиками» надо поставить в прямую связь с историческими событиями.

⁵⁹ Եզնիկի Հոգևորքի ժողովուրդի, I, 16:

Более многочисленны данные средневековых армянских миниатюр по ряжению в образы животных, птиц.

Обратимся к Евангелию 1260 г., переписанному и оформленному в Ромкле выдающимся армянским художником Торосом Рослином⁶².

На выступлениях архитрава хорана по обе его стороны изображены ряженные в масках. Слева (табл. IV, рис. 1) исполнитель в маске козла. Он в короткой тунике и башмаках. В правой руке у него серп, а в левой—древо, на верхушке которого сидит утка. Справа (табл. IV, рис. 2) изображен исполнитель в маске быка. На нем подобие плаща, концы которого, перекиннутые через плечи, свисают свободно. Он в башмаках. И у него в левой руке тоже ветвь с уткой наверху. Правая рука обращена к козлу. Вполне вероятно, что миниатюра запечатлела сцену из какого-то недошедшего до нас представления или обряда. Позы обоих ряженных выразительны и динамичны. Взоры обращены друг к другу—они ведут оживленный, возможно, плясовой пантомимический либо вокальный диалог.

В этой же рукописи тоже передана сцена из некоего представления. На архитраве слева (табл. IV, рис. 3)—человек в белом платье. В правой руке у него палка, завершающаяся прямоуглым предметом. Возможно, что это факел. В рукописи 1290 г. (табл. I, рис. 1) изображена исполнительница с аналогичным по форме зажженным факелом. И ныне факелы населения многих районов Восточной и Западной Армении состоят из дровка и небольшой круглой либо четырехугольной коробки с горючим и фитилем внутри. Не ясно, какой предмет в левой руке исполнительницы.

Справа (табл. IV, рис. 4)—ряженный в волка. Он в объемной волчьей маске. Нижняя часть торса закрыта шкурой. Обими руками он держит посох, похожий на пастуший (*վաշակ*), опирая его на левое плечо. Положение ног исполнителя (правая—свободная, полусогнутая, левая—опорная) позволяют заключить, что на рисунке передана плясовая сцена. Безусловно, по миниатюре, которая отражает лишь одну сцену из представления с неизвестным сюжетом, невозможно сделать много выводов. Поэтому заключения носят предположительный характер. Сюжет—вероятно басенный. Характер представления пантомимно-плясовой. Возможен и словесный текст, который распевался или произносился

⁶² Евангелие хранится в Иерусалиме за № 251. В Матенадаране находится его микрофильм за № 198.

речитативом. Ведь с древнейших времен и в средние века еще имел место органический синтез словесного, музыкального, двигательного и изобразительного текстов—компонентов театрального и плясового действия. Этот синтез сохранился в народном театре вплоть до наших дней.

Не меньший интерес для исследователя средневекового театра представляет миниатюра из той же рукописи (табл. IV, рис. 5).

Наверху нолухорана тоже изображена сцена из некоего действия. Слева—ряженный в объемной маске быка, в платье до колен, с зубчатым воротником, закрывающим низ маски. В правой руке у него железный крюк (*շիշ*) для извлечения хлеба из очага. Левая рука обращена к исполнителю справа—ряженному в объемную маску орла. Он в платье с бутафорскими крыльями за спиной. Подбоченившись левой рукой и держа в правой ветвь-дрово с цветами, он протягивает ее быку, как бы желая передать ему древо.

Как известно, символами евангелистов были: Луки—бык, Иоанна—орел, Матфея—ангел, Марка—лев. Это указывает, что в христианском представлении нашли свое выражение древнейшие тотемические верования, связанные с почитанием животных, птиц, душ.

Однако в приведенной миниатюре из Евангелия № 251 (табл. IV, рис. 5) ряженные в быка и орла не являются изображением символов евангелистов, хотя и эти символы довольно часто бывают изображены на заглавных листах Евангелия.

Изучение армянских миниатюр показывает, что когда художник изображал не евангелиста, а его символ, то обязательно рисовал в руках последнего и Евангелие. Это была общехристианская традиция. На это указывает рукопись VIII в., где изображены люди, ряженные в символы евангелистов (табл. IV, рис. 6,7)⁶³.

В рукописи 1262 г., оформленной Торосом Рослином⁶⁴ на сценической площадке хорана изображены ряженные. Слева (табл. V, рис. 1) исполнитель в объемной маске козла. Он в короткой тунике, свободно облегающей

⁶³ Фото из кн. И. А. Кривелева, Евангельские сказания и их смысл, М., 1957, стр. 7. Автор книги не указывает ни источник иллюстрации, ни страну, где были нарисованы данные миниатюры.

⁶⁴ Фото с кн. Գ. Հովսեփյան, Նիւթեր եւ ուսուցանարարութիւններ հայ արուեստի եւ մշակութի պատմութեան, Нью-Йорк, 1943, вып. 2. Евангелие хранится в Балтиморе (США), собрание Уолтера.

фигуру. Правая рука приподнята, в левой—ветвь с цветком, на которой сидит птица с длинным клювом и хохолком.

Справа (табл. V, рис. 2)—ряженный в объемной маске быка. Правой рукой он как бы обращается к «козлу», а в левой тоже держит ветвь с птицей и цветком. Положения ног—плясовые. А то, что обе маски с закрытым ртом, указывает, что исполнители ведут пантомимный диалог.

Интересной является и миниатюра из рукописи 1290 г. Она оформлена художником, близким к школе Рослина. Изображена сцена из некоего недошедшего до нас представления с ряженьем. На сценической площадке парного хорана располагаются исполнители. Слева (табл. I, рис. 1) женщина в синем одеянии. У нее длинные по шею волосы. Изпод одеяния видны красные длинные рукава нижней одежды. На ногах высокие красные мягкие сапожки. Возможно, что изображен разыгрываемый образ лица знатного происхождения. На это указывает красная обувь, которую в средние века носили нахарары Армении⁶⁵. Известно, что подобную обувь или чулки имели право носить в Риме только император, а в Персии—шах⁶⁶. Исполнитель справа (табл. I, рис. 2) в объемной маске быка. Он в красном одеянии, темных башмаках. В левой руке—древо с цветами.

Оба исполнителя обращены друг к другу, руки их в динамике, что создает впечатление пантомимного диалога.

Важным документом, указывающим на популярную традицию ряженья в птиц в средние века является миниатюра из Евангелия 1668—1673 гг. Оно иллюстрировано художником Микаэлом в Нор Аване близ Себастии в 1670 г. Микаэл в памятной записи утверждал, что он «скопировал у знаменитого киликийского художника XIII в. Тороса по прозванию Рослин, который жил во времена царя Гетума» (табл. V, рис. 3)⁶⁷.

На боковых сценических площадках парного хорана дана сцена из недошедшего до нас представления. Слева—ряженный в объемной маске орла. Он в платье до колен. Правая рука на бедре, а в левой—ветвь с сидящей на ней вороной, которую он протягивает своему партнеру. Тот тоже в корот-

ком платье. На нем орлиная объемная маска. В руках священная ветвь с вороной. Ряженные исполняют какой-то пантомимический танец. Движения их легки, позы изящны и грациозны. Миниатюру Тороса Рослина, с которой сделал копию Микаэл, не приводим ввиду нечеткости фото.

В Армении в пору язычества было немало храмов, где отправлялись ритуалы в честь богов и несомненно разыгрывались мистерии из их жизни и деяний, как то имело место у всех древних языческих народов—современников армян-язычников в Передней и Малой Азии, в Египте, Греции, Индии и т. д. Священнодействия должны были отправляться в храме Анахит в Еризе, Баршамина в Тордане, Арамазда в Ани, Нанэ в Тиле, Багриндже, Ваагна в Аштишате и т. д. Все эти боги в истоках своих имели зооморфный образ, а позже—антропоморфный. В начале широкое применение, видимо, имело ряжение и ношение масок тотемных праобразов. И, по-видимому, средневековые маски армянских миниатюр восходят к маскам первобытнообщинного строя, к пережиткам былых тотемических действий племен—предков, армян, связанных с ряженьем в образы предков-тотемов—быка, орла, козла, волка и др., получивших позже новое антропоморфное оформление в эволюции образов языческих божеств. Так, большую давность имеет традиция ряженья в орла. В Ассирии в мистериях, связанных с культом плодородия, жрецы рядились в специальную одежду. На голову надевали объемную маску орла. Платье спереди до колен, а сзади—до пят, рукава короткие, края одежды были отделаны перьями. К спине прикреплялись бутфорские крылья. На руки исполнитель надевал браслеты. Ряженные в гениев жрецы участвовали в магических действиях около священного древа.

Аналогичный вид ряженья бытовал и у урартийцев. На это указывает статуэтка из резной кости, найденная в Топрах-калс и хранящаяся в Британском музее⁶⁸ (табл. V, рис. 4). Изображено существо с торсом человека и головой орла. Если учесть, что орел был тотемной птицей урартийцев, то, несомненно, в народных и храмовых действиях должна была постепенно выработаться определенная традиция оформления этого образа. Прихрамовые художники, скульпторы создавали свои творения, отражая окружающую их действительность. Поэтому, если скульптор ваял образ божества, то натурой

⁶⁵ См. Г. А. Эзов, Внутренний быт древней Армении, СПб, 1859, стр. 100—101.

⁶⁶ *IAA*, см. p. 264.

⁶⁷ Armenian manuscripts in Freer Gallery of art by Sirarple Nersessian, Вашингтон, 1965 стр. 89. С. Тер-Нерсесян считает, что изображения ряженных скопированы из Евангелия 1262 г. (M539, Балтимор, собрание Уолтера) стр. 89—90.

⁶⁸ См. Б. Б. Пиотровский, Ванское царство (Урарту), М., 1959, табл. I.

ему, естественно, должен был быть жрец, ряженый в соответствующий костюм (табл. VI, рис. 1)⁶⁹. Следовательно, можно считать, что приведенная статуэтка отражает определенный этап в развитии урартского культового театра. По ней можно судить, как рядились актеры (жрецы). На голову надевалась объемная маска орла. Платье состояло из двух частей: блузки с острым вырезом и короткими рукавами и юбки, перетянутой широким поясом. Юбка состояла из двух полотнищ, края которых завершались плиссировкой, имитирующей перья. На заднее полотнище сверху донизу нашивались перья. К спине исполнителя прикрепляли бутофорские крылья. На руках были браслеты.

Армяне тоже считали орла своим предком-тотемом. До сих пор в народе сохранились предания о пещерах — Арцакарах (*Արձաքար*). Одна из таких пещер находится на холме южнее Мокса, которая открывается раз в год — в ночь на Вознесение (*Համրարձև*)⁷⁰. Род Арцруни считал орла своим предком⁷¹. В образе этой птицы почитался Арамазд. А в храмовых мистериях армянские жрецы несомненно тоже надевали объемные маски орла, как и некогда египтяне, ассирийцы и урартийцы. И хотя языческий храмовый ритуал не вошел в состав христианского богослужения, но народ сохранил и пронес сквозь века в своих театрализованных действиях и обрядах эту традицию ряженья, унаследованную средневековыми миниатюрами.

Сопоставление изображений ассирийского и урартского ряженого жреца с приведенным в миниатюре исполнителем в специальном костюме и маске орла указывает на истоки традиции театрализованных действий, давность и на непрерывность ее существования.

Партнером исполнителя образа орла является исполнитель в маске быка. Бык — тотемное животное периода плужного земледелия не только у предков армян. В Армении при храме Анаит в Еризе содержались посвященные ей белые быки. Ритуальные священныхдействия — мистерии в ее храмах должны были происходить с ряжением в соответствующие образы. И, конечно, ведущее место отводилось жрецу, исполняющему роль божества плодородия, почитавшегося, как из-

вестно, в образе быка у большинства народов Малой и Передней Азии, как и в других странах.

По Мовсесу Хоренаци, близнецы Еруанд и Еруаз родились в результате сочетания их матери с быком. Об этом гласит предание: «Какая-то женщина, Аршакуни по происхождению, огромного роста, с крупными чертами лица, женщина сладкострастная, которую никто не решался взять в жены, пришла вследствие противоестественного сочетания двух детей, как Пазифас — Минотавра»⁷².

Многие племена, вошедшие в состав армянского народа, почитали быка как предка. «Имя области Турубера — (к западу от озера Ван), что дословно значит «роды (բերք), чья бык (տղու)»⁷³.

В устном народном творчестве Адам — начало человеческого рода ассоциировался с быком, а Ева — с коровой. Такова загадка, распространенная в Карабахе, Алашкерте, Хлате, Моксе, Буланыхе, Лори, Вагаршапате, Сурмалу — почти во всех районах Армении: «Бык разрешился, родил корову»⁷⁴. Отгадка: Адам и Ева.

Более того, в цикле годовых праздников Вардавар (Преображение господне) был посвящен быку. В этот день пастухи украшали быка цветами, привязывали ленты к его рогам. Совершали также жертвоприношения. В Нор-Нахиджеване во дворе церкви Святого Креста на Вардавар происходили кулачные бои за голову жертвенного быка или барана. Чтобы отвоевать ее, надо было победить троих борцов⁷⁵.

Все эти примеры указывают на факт, что культ быка занимал важное место в верованиях армян. Поэтому понятно, что ряженье в быка было распространено и в средние века. Если учесть, что средневековый народный и профессиональный театр продолжал и длительно хранил пережитки древних языческих традиций, то понятно, что и тогда исполнитель роли быка надевал объемную маску быка и костюм, наподобие плаща.

Маска козла связана с аналогичными тотемическими истоками, с ряжением в скотоводческий период — былыми Дионисиями —

⁶⁹ См. М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956, рис. 41—42.

⁷⁰ См. В. Дашисетс, Հասարակական, Համայնք. Ազգագրական հանդես, Тифлис, 1914, стр. 282.

⁷¹ См. Մովսես Խորենացի, II, 7.

⁷² Мовсес Хоренаци, II, 37, пер. Н. О. Эмина.

⁷³ Гр. Капанцян, Хайаса — колыбель армян, АН Арм. ССР, 1948, стр. 70.

⁷⁴ См. Ս. Հարությունյան, Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Ереван, 1965, 20 23-ր (եղ ժամպը բերեց կով):

⁷⁵ См. Ю. Фарржянс, Նոր նախնական հայ ժողովրդական բանահյուսությանը, Ереван, 1965, стр. 76.

Тонк Спандарамэтакан⁷⁶. Ряженье в козла бытовало у армян до начала XX в. Так, жители с. Гамзачиман Кироваканского р-на Асатур Геокчян, 1884 г. рожд., Ерванд Барсегиан, 1877 г. рожд. в 1964 рассказали, что в годы их молодости на Крещение юноши и дети ходили по селу, распевая «Алилуйя» и собирая съестные припасы. Возглавлял эту группу ряженный в козла—«коса-гали». На голове у него была конусообразная шапка из коричневой бараньей шкуры. К шапке пришивали рога из войлока. Лицо обмазывали сажей, прикрепляли накладные усы и бороду из козьего волоса. Ряженный надевал вывороченный наизнанку тулуп, а на ноги—лапти. Этот «козел»—«коса-гали» в каждом доме пел, восхвалял сына или дочь хозяев, плясал, выкидывал шуточные трюки. Хозяева дома смеялись, но и верили в магическую силу его благословения. Они давали ему и его спутникам подарки съестными припасами. До начала XX в. сохранился целый ряд обрядов и театрализованных представлений армян с ряженым в козла.

То, что ряженье происходило на Рождество (Крещение) и в другие праздники, что «козел» «благословлял» жителей села или города указывает на консервацию в этом образе функций бывшего предка-тотема—охранителя общины, семьи, рода, на веру народа в магическую силу его благословения еще в начале XX в.

Образ волка в армянской мифологии и пантеоне пока не изучен. Известно, что еще в V в. армяне приручали и дрессировали волков⁷⁷. В народе сложилось очень много заклинаний, «связывающих» силу волка (*գրիվազ*). Это животное приносило большой вред скотоводству и возможно, что язычники-армяне почитали его как олицетворение злых сил. Волк не мог не быть и у армян тотемным животным. Не потому ли в него рядились во время масленичных представлений и свадьбы? Так, в Алашкерте вырезали из тыквы лицевую маску. На маске делали отверстия для глаз, на месте рта вставляли два кизяка, имитирующие верхнюю и нижнюю челюсти. Между ними вставляли угольки—зубы. На голову надевали мохнатую конусообразную папаху. Уши волка делали из овечьей кожи. Торс облачали в волчью шкуру. В некоторых районах исполнитель имел палку. Традиционный словесный текст действия не сохранился. По словам информатора,

ряженный «лаял» и «выл» как волк, кидался на окружающих и пугал их⁷⁸.

Отражением представлений с ряженым в волка и птицу является миниатюра 1651 года. Слева и справа (табл. VI, рис. 2,3) на II сценической площадке парного хорана изображены исполнители. На фактор ряжения указывают предметы обихода человека.

У «волка» зажженная свеча, перевитая лентой, как во время свадьбы; яблоко, красный раскладной стул. У «птицы» шея обмотана длинной салфеткой, напомним о которой свободно спускающийся хитон. Может быть, изображена сцена из масленичного представления с басенным или иным сюжетом. Подобные действия популярны были и в соседней Грузии, где на праздники устраивали игры в волка (ошанмгелоба)⁷⁹.

Если учесть, что описанные выше обряды с ряженым имели место почти в наши дни, то можно представить, насколько интереснее и ярче по форме и содержанию были народные и профессиональные театрализованные представления в средние века.

Очень похожее на предыдущую фантастическую «птицу» изображено существо на II сценической площадке хорана Евангелия 1651 г. (табл. VI, рис. 4). Исполнитель в маске зайца (?). Шея его обмотана салфеткой. К спине прикреплены бутфорские крылья. Торс птичий. На ногах чулки наподобие птичьих лапок. В иконографии данного фантастического существа явно проступает элемент (салфетка), идущий от былой театрализации этого образа. Поэтому эта миниатюра важна и как образец вида ряженья, и как рисунок фантастического образа, которому поклонялись некогда язычники-армяне и который позже перешел в сонм христианских чудовищ, в действующие лица армянского фольклора.

Изучение миниатюр показывает, что в средние века было много поверий, преданий, сказок, где фигурировали фантастические существа. В них рядились и во время театрализованных представлений. В этом отношении большой интерес представляет миниатюра из Евангелия 1337 г. На II сценической площадке парного хорана дана следующая сцена: слева (табл. VI, рис. 5) ряженный в фантастическое существо. Верхняя часть торса—воин с мечом и щитом. Нижняя—неопределенное животное, которое стоит на ветках, исходящих из рога изобилия. Справа (табл.

⁷⁶ Спандарамет—имя армянского божества, аналогичного малоазиатскому Дионису.

⁷⁷ См. *Երկրի Կարգարգ*, I, '6.

⁷⁸ Сведения сообщил Карапетян Геворг, 1895 г. р., житель с. Неркин Талин, уроженец Алашкерты.

⁷⁹ См. Д. С. Джанелидзе, *Грузинский театр*, Тбилиси, 1959, стр. 28.

VI, рис. 4)—тоже ряженный в фантастическое существо. На голове у него маска животного с мордой, похожей на зайца. Шея обмотана длинной салфеткой, скрывающей переднюю часть торса. Из-под салфетки видны бутафорские крылья и хвост. Ноги птичьи. Сюжет представления неизвестен. Поэтому функции обоих фантастических существ непонятны.

Рядились также в медведя. На полях рукописи XII в. (табл. VI, рис. 9) изображен облаженный по-видимому человек в маске медведя. В руках у него кубок, который он подносит ко рту.

Несмотря на то, что рисунок в плохой сохранности (часть его к тому же срезана), он интересен, как пример использования маски медведя при ряжении во время театрализованных действий в обрядах или представлениях.

Одним из ярких примеров отражения театрализованного действия является миниатюра из Евангелия 1329 г., хранящаяся в Матенадаране (табл. VI, рис. 7,8). На выступлениях архитрава парного хорана изображена следующая сцена: слева—полностью облаченный в шкуру и объемную маску медведя исполнитель поет, играя на вине⁸⁰. Видимо, под его аккомпанемент пляшет ряженный справа, тоже облаченный в медвежий костюм. Роскрытый рот маски свидетельствует, что и этот ряженный поет. Оба «медведя» пляшут—один играя, а другой высоко подняв руки, как это делают в армянских солнечных танцах. Следовательно, тут налицо вокально-плясовой жанр представления. Ряженный слева стоит около рога изобилия, из которого поднимаются ветви с цветами. Ряженный справа пляшет с красным яблоком. Возможна трактовка этой миниатюры как сцены из свадебного представления, ибо яблоко—символ брака, а рог изобилия—символ будущего материального благополучия новобрачных. Не исключается, что ряженные в зверей являлись переживаниями образов предков-тотемов, благословляющих новобрачных.

У многих народов существовали охотничьи обряды, посвященные медведям-тотемам, медвежьим пляскам, целые представления с вождением живых медведей либо ря-

женных 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 Кохбацци упоминает о том, что многие воспитывают медвежат, обучая их пляскам и прищипкам людей⁸¹. В Грузии, например, на Масленицу разыгрывалась пантомима Дато (Медведь). Вплоть до I Империалистической 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 (*Այչոն Բար*)—Медвежья пляска⁸².

Рядились на Масленицу в медведей и разыгрывали несложный сюжет в конце XIX в. в Дилижане и окрестных армянских селах. Об этом сообщил мне в 1962 г. 92-летний музыкант Акоп Маркосян. А житель с. Эштиа Ахалкалакского р-на Алексан Манасян, 1895 г. рожд., утверждал, что в годы его молодости на Масленицу, свадьбу один юноша облачался полностью в медвежью шкуру, а другой—в его поводыря. Они разыгрывали сценку с «дрессированным» медведем.

Собранные в данном разделе сведения о гриме и всевозможных видах ряжения с масками людей, животных, птиц и различных фантастических существ указывает на высокую степень развития народных и профессиональных представлений армянского народа.

К сожалению, до нас не дошли многие сюжеты этих представлений. Но благодаря длительной консервации произведений народного творчества до нас дошли в несколько эволюционной форме тысячи плясок, текстов песенплясок, мелодий вокальных и инструментальных. Они помогут нам приоткрыть завесу времени и воссоздать картину былого средневекового театра. Поэтому собрание народных театрализованных представлений, песенплясок, выявление традиционных приемов костюмировки является самой насущной и неотложной задачей исследователей истории армянского театра.

⁸¹ См. *Եզնիկ Կոխբաճի*, I, 16.

⁸² См. Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян, Собрание танцевального и театрального фольклора, «Советская этнография», М, 1965, № 1, стр. 157.

⁸⁰ Род лютни.