

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВЫСТУПЛЕНИЯ АКРОБАТОВ, ТАНЦОРОВ И ГУСАНОВ

В средневековых миниатюрах большое место занимают представления с участием акробатов, танцоров, певцов. Если бы они не бытовали, вряд ли имело место их отражение в творчестве художников. Все эти действия уже приобрели черты светского зрелища еще до нашей эры. Когда Антоний переправился в Азию, «всякие там кифареды Анаксеноры, флейтисты Ксуты, плясуны Метродоры и целая свора разных азиатских музыкантов, наглостью и гнусным шутовством далеко превосходивших чумной сброд, привезенный из Италии, наводнили и заполнили двор Антония и все настроили на свой лад, всех увлекли за собою—это было совершенно непереносимо! Вся Азия, точно город в знаменитых стихах Софокла, была полна: «Куренный сладких, песнопений, стонов и слез».

Когда Антоний въезжал в Эфес, впереди выступали женщины, одетые вакханками, мужчины и мальчики в облики панов и сатиров, весь город был в плюще, в тирсах, повсюду звучали псалтерии¹, свирели, флейты, и граждане величали Антония Дионисом—Подателем радостей, Источником милосердия².

И как бы откликом на популярность малоазиатских танцоров и акробатов и в доказательство преемственности традиций их искусства является миниатюра, помещенная в Четви-минях (хайсмавурк—*Հայմաւրկ*) 1462 г.³ На полях рукописи помещено изображение пляшущего мужчины с бубном в руках. А в тексте рядом с рисунком сообща-

ется, 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.

Народные представления, как и представления странствующих трупп профессиональных музыкантов, плясунов и певцов продолжали бытовать в среде армянского и других народов в христианскую пору.

Один из византийских писателей раннего средневековья упоминает о труппе, которая давала представления в Египте, Аравии, Персии, Армении, Грузии. В ней было около 40 человек: «В это время в Константинополь зашли люди, знавшие чудное искусство. Они вышли первоначально из Египта и по пути в Аравии, Персии, Армении и Грузии показывали свое искусство. Все, что они делали, было необычайно и чудесно; впрочем, это не было дьявольским наваждением, а было делом естественным, плодом долговременного упражнения. Не распространяясь слишком, мы расскажем о некоторых из их действий. Например, взяв две или три корабельных мачты и поставив их вертикально в земле, акробаты укрепляли их нетолстыми канатами так, что они не могли наклоняться ни на ту, ни на другую сторону. Потом от вершины одной мачты натягивали веревку до вершины другой. Затем брали веревку и ею обвивали одну из мачт снизу доверху, через что образовывали некоторого рода вьющиеся ступеньки, по которым можно было всходить. Входя по ним, один становился на самой вершине мачты то на одной ноге, то на другой, то поднимал обе ноги вверх, а головой упирался в вершину мачты; потом, сделав неожиданный прыжок, одной рукой крепко хватался за веревку и

¹ Псалтерий—струнный щипковый инструмент, нечто среднее между кифарой и арфой.

² Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Антоний, XXIV. Указание на азиатских музыкантов может иметь отношение и к музыкантам Армении.

³ Матенадаран, рук. № 4883, стр. 140а.

цеплялся за нее, после чего быстро и безостановочно начинал вертеться и кружиться колесом. Затем вместо рук, зацепившись за веревку голенью и повисши головою вниз, снова начинал вертеться и кружиться. Потом, встав прямо посередине веревки и взяв лук и стрелы, стрелял в цель, поставленную очень далеко и стрелял так метко, как не мог бы другой, стоя на земле. Сверх того, зажав глаза и взяв на плечи мальчика, он совершал по веревке воздушное путешествие от одной мачты до другой. Вот что делал один. А другой, поднявшись на лошадь, погонял ее и на полной рыси стоял прямо то на спине, то на гриве, постоянно и смело перебирал ногами, принимая вид летающей птицы. Иногда он вдруг соскакивал с бегущей лошади, хватался за ее хвост и неожиданно опять появлялся на седле. Или спускался с одной стороны седла и, обогнув брюхо лошади, легко поднимался из-под нее уже с другой стороны и снова ехал. Занимаясь такими фокусами, он не переставал подгонять коня бегом. Такие чудеса делал второй. Третий, поставив на голову палку длиною в локоть, а на верхний конец ее полный сосуд воды, ходил так, что сосуд долго оставался неподвижным. Один ставил на голову свое длинное копье, снизу доверху обвитое веревкой, образовавшей выступы, за которые мальчик ухватывался ногами и периодически передвигал их, в короткое время достигая самой верхушки копья, с которой спускался вниз. В то же время имевший на голове копье безостановочно прохаживался взад и вперед. Другой бросал вверх стеклянный шар и потом ловил его или мизинцами, или локтями, или другим способом. Такие фокусы не всегда сходили с рук счастливо и без вредных последствий; нередко, обрываясь, эти люди ушибались до смерти. Из отечества их отправилось больше сорока человек, а достигло Византии в добром здравии меньше 20, несмотря, однако же, на это, они, собирая со зрителей большие деньги, продолжали ходить всюду как для прибыли, так и для того, чтобы показать свое искусство, и обошли почти всю вселенную⁴.

Эти номера, столь популярные в искусстве акробатов и жонглеров Передней Азии, и поныне являются самыми популярными в цирковых представлениях. К сожалению, армянские средневековые писатели не оставили нам подробного описания выступлений

танцовщиц, гусанов, шутов и акробатов. Однако они были настолько популярны и любимы в народе, что против них не раз выносились специальные постановления армянского духовенства. Таков 12-й канон IV Двинского собора⁵, который приводит Мхитар Гош: «Некоторые из азатов и всадников (*հծծիւք*), которым вовсе не место в монастырях, (прибывая в селения), они остаются не в них, а в монастырях вместе с женами и служанками и тем попирают каноны святых отцов. В храме святости и богослужения они ужинают при гусанах⁶ и вардзаках⁷ (*զարձաք* и *վարձաք*), что для христиан страшно слышать, тем паче видеть»⁸.

Мовсес Хоренаци упоминает также имя одной из танцовщиц. Это была Назиник—наложница Бакура Сюнеци, которая превосходно исполняла сольные танцы⁹. Интересно описание народных праздников, которое приводит историк Аристакес Ластивертци (XI в.)¹⁰. Он повествует, что во время торжеств все население г. Ани собиралось на площади. В центре сидели ишханы, их окружало войско. Неподалеку восседали почтенные старцы города, женщины и дети. Звучали радостные песни, давались представления, гремели трубы, звенели музыкальные тарелки.

С гневными речами против народных театральных представлений выступал Иоанн Мандакуни (V в.), Григор Магистрос (XI в.). Многие из духовенства сокрушались, что церкви пустуют, а театры переполнены народом. Но никакая сила не могла заставить людей не петь, не плясать, не играть на музыкальных инструментах, не выступать на сцене. И армяне средневековья мазали лицо сажей, мукой, красками, надевали маски, разыгрывали театрально-плясовые представления, устраивали всевозможные зрелища.

На бытование в среде армян спортивных состязаний, акробатических игр указывают многочисленные термины—названия игр и школ, где происходили соревнования и подготовка юношей. Термины известны из тру-

⁵ IV Двинский собор армянской церкви был созван в 645 г.

⁶ Гусан—сказитель, музыкант, а также мимос, шут, скоморох.

⁷ Вардзак—плясунья и певица.

⁸ Судебник Мхитара Гоша, ч. II, ст. 104.

⁹ См. Мовсес Хоренаци, II, 63.

¹⁰ См. Արիստակէս Լաստիվերտցի, Պատմութիւն, 10, 25.

⁴ Цитирую по кн. П. О. Безобразова, ук. соч., стр. 147—149. Имя византийского писателя автором не указано.

дов средневековых историков и писателей¹¹.

Игры способствовали физическому развитию и были в то же время состязаниями. Так, герой поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» Нурадин-Фридон рассказывает:

«В детстве воспитатели обучали меня акробатике.

Они обучали меня разным ухваткам, заставляли прыгать, муштровали, Для глаз неуловимо пробегал я по

канату.

И ровесники, смотря на меня, о том же мечтали»¹².

Миниатюру из рукописи Библии 1401 г. (табл. XIV, рис. 1), по-видимому, следует считать фиксацией одного из древнейших обрядовых действий с элементами акробатики. Слева направо располагаются музыканты. Двое из них играют на деревянных духовых инструментах: свирели и зурне или трубе, а двое других—на ударных. Это литаврист и музыкант, отбивающий 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 загроможден кружочками румян на щеках. Обнаженный фалл указывает на отношение его к действиям культа плодородия.

В габаре имеется термин сюнакеац¹³ (*սյնակեաց*)—стоящий на столбе или обитающий на нем. Толковые словари армянского языка¹⁴ проливают свет на распространенное явление в древние и в средние века. Сюнакеацы или, по-русски, столпники—это отшельники, которые поселялись на вершине столба под открытым небом или навесом с занавесом. Интересны сведения об одном из древних обрядов, совершавшемся на столбе—фалле. «В пропилях храма (в Гирополе) стоят фаллы высотой в 30 сажений, 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, влезавший 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 имени жертвующих верхнему и тот творит за каждого молитву. Молясь, он ударяет в медный инструмент, издающий громкий и резкий звук. За все время своего сидения человек этот совсем не спит»¹⁵.

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

Почему же понадобилось взбираться так высоко? В далекие времена человек вывел заключение: «Люди ходят по земле, а духи, предки, боги живут и передвигаются на небе. Согласно этому, если действие происходило на небе, то исполнитель имел право играть на исполнительской площадке, символизировавшей царство небесное. 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 тому подобных предметов. В этом отношении много общего между древними сюнакеацами и пайл'эванами (*փայլեան*) или канатными плясунами (ларахагацами—*լարախաղաց*)¹⁶. И те и другие воплощали священные образы, действуя не на земле. Поэтому в описанном Лукианом действе и в приведенной выше миниатюре имеет место элемент театрализации (а именно, разыгрывание некоего образа) внутри обряда.

Исполнители проходили специальную акробатическую подготовку, сопряженную с удержанием равновесия на шесте или канате. Ярким примером может служить почтовая открытка конца XIX в., выпущенная в Армении, с изображением выступления канатно-

¹¹ Большое место изучению этих данных отводит исследователь древней Армении В. Арун (См. Ч. Հանգիսի, Դաստիարակութիւնը հին Հայոց ընդ, Венеция, 1923).

¹² Ш. Руставели, Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1937, строфа 1394.

¹³ ՀԲԲ, см. *սյնակեաց*.

¹⁴ ՀԲՀԷ, ՀԲԲ.

¹⁵ Лукиан, Биография. Религия. О сирийской богине. Серия: Памятники мировой культуры, М., 1915, стр. 305—306.

¹⁶ Пайл'эваном в народе называли канатного плясуна, кулачного борца, атлета.

го плясуна, стоящего на вертикально поставленном шесте (табл. XIII, рис. 3)¹⁷.

Отражение театрализованных действий с пляской, акробатикой и игрой на музыкальных инструментах с ряжением встречается очень часто в композиции отдельных букв, слов и предложений. Как и почему возникла традиция «очеловечивания» букв (инициалов)—пока не выяснено. Но несомненно то, что представления трупп гусанов оказали определенное влияние на оформление заглавных букв в рукописях.

Так, например, в Евангелии 1318 г. есть ряд подобных слов и букв. Страница 474а представляет собою титульный лист Евангелия от Луки. Наряду с традиционными эмблемами евангелистов, включенных в начертание заглавных букв (орел—Иоанн, бык—Лука, лев—Марк, ангел—Матвей), одна из частей буквы *Զ* представлена лицом человека в шапке мима (табл. XIV, рис. 2). А в том же Евангелии на титульном листе (табл. XIV, рис. 3) стороны буквы *Զ* составлены двумя мимами в остроконечных шапках, держащими книгу. Низ той же буквы начертан в виде лежащего человека.

Лица мимов изображены также в заставке той же рукописи на стр. 496а (табл. XIV, рис. 4) и на стр. 268б (табл. XIV, рис. 5). На них такие же шапки, какие на музыкантах из рукописи № 184 (табл. XIV, рис. 1). Следовательно, шапки-конусы носили как акробаты, так и музыканты. Такие же шапки носили армяне различных областей Западной Армении вплоть до начала XX в. Они изготовлялись из войлока и назывались *колоз*. Подобные шапки носили и хетты. Примером может служить изображение религиозной процессии на скале хеттского святилища в Языли-Кайа (Богаз-Кей, Петрия)¹⁸.

Более интересен заглавный лист Евангелия 1462г. (табл. XIV, рис. 6).

В надписи Գիրք ծննդային — книги Бытия буквы *ի, ր, ք, ծ, ն* представлены акробатами и плясуном-музыкантом. Третий из акробатов (буква *ք*) замысловато вывернул шею. Верхняя часть его торса и руки—обнажены, а нижняя—в коротенькой юбке с поясом. На ногах у него невысокие сапожки. Четвертый акробат *ի* только в трусах. На лбу у него какой-то высокий предмет (кубок?), который он старается, жонглируя, удержать в равновесии.

¹⁷ В Армении канатные плясуны считались посвященными св. Карапэту, действующими с его благословения. Их действия на канате считались священными.

¹⁸ См. Србуя Лисициан, ук. соч., т. I, табл. XXXII—XXXIII.

Пятая буква *յ*—танцор с прикрепленной к ноге объемной маской головы и шеи человека. В руках у него бубен с цимбалетами. Танцор-музыкант в штанах, рубашка с длинными рукавами и в невысоких сапогах. Все пятеро, видимо, составляют единую труппу, в которую, как видно по миниатюре, входят акробат, жонглер, музыкант-плясун, дрессировщик с ручной птицей, человек с листом.

В рукописи 1337г. (табл. XIV, рис. 7) на заглавном листе буквы даны тоже в виде людей. Первые четыре буквы, видимо, изображают евангелистов. Это святые в нимбах, в руках у них по книге. Буква *Մ* представлена мимом в шапке, похожей по форме на митраическую. Он, стоя на коленях, откинулся назад и одной рукой держится за ноги. Подобная акробатическая поза принята им с целью изобразить округлость нижней части буквы *Մ*.

Не исключено, что образы святых тоже могли представляться гусанами. В противном случае, почему вдруг только буква *ժ* в этой строке изображена в виде акробата? Тот факт, что миниатюристы упорно рисуют людей в виде букв, заставляет призадуматься. Не являлось ли изображение букв с помощью акробатических и плясовых поз в школьных или профессиональных представлениях средневековой Армении установившимся приемом обучения чтению? К примеру, рукопись 1354г. (табл. XV, рис. 1), надпись Գիրք (гирк—книга).

Буква *դ* дана в виде девушки в плясовой позе с разведенными в стороны обнаженными руками и ногами. Она держит в левой руке причудливо переплетенный конец буквы. Такое сплетение—сеть по верованиям армян было оберегом от злых духов, улавливало их, чтобы не пропустить к священным объектам¹⁹.

Буква *ի*—мим с декоративным листом в руках.

Буква *ր*—тоже человек, держащий один лист над головой, а другой—на уровне груди.

Букву *ք* изображает мим с разведенными в сторону руками в причудливых рукавах.

У всех «букв» выразительные лица, динамичные позы. Но обрисовка глаз несколько архаична. Впрочем, у всех они обведены сурьмой и оставлены длинные хвостики. Кажется, что все «буквы» движутся куда-то в пляске.

Такого же характера буквы на заглавном листе Евангелия 1475 г. (№ 5073, стр.

¹⁹ См. Србуя Лисициан, ук. соч., т. II, стр. 87.

11а), Евангелия 1604 г. (№ 6093, стр. 46а) и пр.²⁰

На титульном листе Евангелия 1604 г. (табл. XV, рис. 2) изображена следующая сцена. Музыкант играет на длинной свирели, другой пляшет и отбивает ритм на бубне с тарелочками, третий пляшет, жонглируя равносоставленным крестом, который он поставил на переносицу. Остальные—тоже, видимо, участники представления. Все в высоких сапогах. У музыкантов и жонглера—конусообразные шапки. Причем, жонглер и ударник в шароварах, но без рубашки. Они подпоясаны относительно широким поясом.

Музыканты изображены также в миниатюре 1590 г. (табл. XV, рис. 3). Они тоже даны в виде букв в надписи.

Буква *ѳ*—евангелист с листом бумаги.

Буквы *ѱ* и *Ѳ*—мимы в листообразных шапках.

Буква *ѳ*—исполнительница на каманчеобразном струнном смычковом инструменте. Причем она держит инструмент поверх шейки, а не под ней, а смычок—рукою снизу. Она в длинном платье, из-под которого виднеются шаровары.

Буква *ѳ*—пляшущий музыкант, играющий на зурне (вид гобоя). Он в зеленой рубашке с длинными рукавами и длинных синих брюках. На ногах красные башмаки.

Буква *ѳ*—пляшущий с бубном в руках, в ободок которого вставлены цимбалеты.

Видимо, определенный сценический элемент есть и в выразительном пантомимном диалоге двух мужчин (Евангелие 1628 г. табл. XV, рис. 4), изображенных в виде буквы *ѳ*. Мужчина справа—словно что-то доказывает, подкрепляя сказанное утвердительным жестом руки, а мужчина слева, приложив указательный палец к губам, словно предостерегает: «Тс-с-с... молчи».

В рукописи 1475 г. (табл. XV, рис. 5) изображен мим в виде буквы *ѳ*. На нем конусообразная шапка. В правой руке он держит светильник, а левой ухватился за левую щиколотку. Он в рубашке с короткими рукавами с квадратным вырезом и в коротких штанах до колен.

В рукописи 1628 г. (стр. 396б) тоже изображен акробат. Он стал на колени, прогнулся в спине и поднял вверх руки. Таким образом, получилось изображение буквы *ѳ*²¹.

Был и другой способ изображения буквы

ѳ, показанный в той же рукописи на стр. 221а (табл. XV, рис. 6).

Исполнитель присел, нагнулся вперед и поднял руку. К его поясу прикреплено вертикальное дерево, завершающееся зеленым плодом. Содержание позы трагическое: левой рукой он как бы хочет что-то предотвратить, а правая скорбно приближается к лицу, как бы призывая к молчанию.

Во всех изображениях инициалов миниатюрист придает людям телоположения, соответствующие начертанию буквы. Но в то же время все изображенные телоположения возможны для человека, хотя иной раз и трудно выполнимы. Некоторые сочетания букв настолько точно воспроизводят сцену из представлений акробатов, музыкантов и плясунов, что вряд ли могло быть возможным, чтобы они были всего лишь продуктом композиционной фантазии и измышлений средневековых художников.

В Евангелии 1531 г. (табл. XVI, рис. 1) изображены два обнаженных акробата. У обоих на щеках кружочки румян. Мужчина в шапке с растительным орнаментом, с которого свисает рыба, держит одной рукой за ногу другого, изогнувшегося вниз головой в положении вверх ногами в виде буквы *ѳ*. И в оформлении этой буквы сказалась акробатическая техника выступавших на улицах и площадях Армении профессионалов.

Парные и групповые номера акробатов и ныне входят в программу цирковых выступлений.

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. Таковы миниатюры в Евангелиях № 2629, стр. 5а, 6б; № 2706, стр. 479а, 480б; № 7698, стр. 15а, 16б; № 312, стр. 23а, 24б; № 289, стр. 21а, 22б и др.

По-видимому, во всех этих миниатюрах запечатлены аналогичные сцены из недошедшего до нас представления, содержание которого было общезвестно в пору создания хоранов.

В рукописи XIII—XIV вв. (табл. XVI, рис. 2) слева на сценической площадке изображена женщина на коленях в красном одеянии с обнаженной спиной и плечами. У нее черные распущенные волосы, ниспадающие до пояса. Женщина приподнесла ко рту рог изобилия. Из рога вверх поднимается древо жизни с птицей. На противополож-

²⁰ Эти миниатюры не приводятся в работе.

²¹ Фото этой миниатюры из рукописи № 198 в работе не привожу.

ном выступе архитрава хора́на мужчина (табл. XVI, рис. 3). Он тоже в красном одеянии, но с плотно закрытой шеей. Платье его выше колен. Кажется, что исполнитель задрапировался в плащ. Вокруг его торса ветви, 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 рукописи 1694 г. изображена аналогичная сцена. Приведенные миниатюры обеих рукописей настолько похожи, что возможно предположить, что художник, живший в XVII в. в Кафе (Крым), скопировал сцену представления пары исполнителей из Киликийской рукописи XIII—XIV в. Кисти этого художника принадлежит оформление рукописи 1688 г. Слева и справа парного хора́на исполнители неких образов. Слева—женщина в красном платье с большим декольте па груди и с длинными черными волосами. Справа—уходящий куда-то босоногий мужчина в коротком красном одеянии.

Все три приведенные миниатюры и многие аналогичные, приводить которые нет нужды, упорно повторяют одну и ту же сцену из недошедшего до нас, но, по-видимому, распространенного и традиционного представления. Как обрядовые действия с ряжением, большинство театрализованных представлений древности, так и данное, видимо, имели определенную магическую направленность. Так, рог изобилия указывает на отношение действия к культу плодородия.

Традиция костюма 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 красным²². 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» плодovitость новой семье.

На миниатюре у исполнительницы женского образа непокрытая голова и распущенные длинные волосы. По повериям многих народов, в том числе и армян, волосы обладали особой магической силой. Поэтому не только женщины, но и мужчины, в особенно-

сти шаманы, жрецы, священники, отращивали волосы. Существовали культовые театрализованные обряды и действия армян, в которых исполнительницы выступали с распущенными волосами (ср. фреску из Кносса с изображением ритуальной пляски женщин). Платье исполнительницы женского образа 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, изображенная на минойской печати. Изображены четыре пляшущие жрицы. Они танцуют с обнаженной грудью, одетые только в юбки с оборками²³. Подобные сцены очень часто встречаются в изобразительном искусстве Крита и Микен. Однако, эти пляски бытовали и в среде армян. Более того, как указывают многочисленные миниатюры и этнографические данные, в средние века продолжали верить в силу всевозможных обрядов и магических действий с обнажением с целью обеспечения плодородия.

По-видимому, к театрализованным действиям, имевшим место в культе плодородия, относится и миниатюра из рукописи 1274 г. (табл. XVI, рис. 4,5). Миниатюра представляет собою хора́н. На архитраве хора́на 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). Женщины в шапках с растительным орнаментом. В правой руке у левой древо жизни с тремя ветками. Каждая из веток завершается гранатом. Что в руке женщины справа—полностью не видно. По-видимому, тоже бутафорское древо с листьями. Лица женщин выразительны, позы динамичны, грациозны. Положение ног указывает на танцевальное па.

Длинные волосы у армян, как и у всех народов мира, считались символом женского плодородия. Эта же магическая сила приписывалась и гранату, полному красных сочных семян—цвета крови. Гранат также был символом неразрывности брака. Так, Анд, похитив Персефону, заставил ее проглотить гранатовые зерна. Поэтому Зевс не смог позволить Персефоне полностью вернуть-

²² См. М. Е. Сергеенко, Жизнь древнего Рима, М., 1964, стр. 196.

²³ См. Дж. Томсон, Исследования по истории древнегреческого общества. М., ИЛ, 1958, стр. 488.

ся к своей матери—Деметре. Жена Аида могла быть на земле лишь часть года.

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

Интересен факт, что на свадьбу во многих районах Армении вплоть до начала XX в. тоже изготавливали бутафорское дерево, которое называлось жениховым деревом—песитцар (*փեսիկի ծառ*) или уррдз. На вершину этого дерева втыкали гранат или яблоко, которое, видимо, в этом случае тоже символизировало 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 их число 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 песнепляски: Ладанное дерево (Хынки тцар—*Խնկի ծառ*), Грушевое дерево (Гандзи тцар—*Ճանճի ծառ*), Гранатовое дерево (Нырри тцар—*Նռնի ծառ*), Абрикосовое дерево (Тцирани тцар—*Շիրանի ծառ*). Эти деревья, по-видимому, были темами²⁴.

Можно предположить, что приведенная миниатюра отображает сцену исполнения ритуальной свадебной пляски. Ряд постановлений Вселенских соборов был направлен против «бесовских» игр, но, несмотря на это, некоторые из плясовых действий с былым культовым обнажением долгое время продолжали исполняться в народных и профессиональных театральных представлениях. Это и понятно, ибо мышление народа утилитарно. Народ суеверно связывал с ними свое материальное благополучие и свою плодovitость, как и плодородие природы. Бытование обнажения в подобных действиях и отобразилось в миниатюрах, примером которой является Евангелие 1265 г., где на выступлениях архитрава хорана действуют обнаженные женщины, возможно, плясуньи-колдуньи.

В Евангелии XIII в. (№ 9422), оформление которого близко к школе Тороса Рослина, на выступлениях архитрава нескольких хоранов тоже изображены обнаженные люди²⁵. На стр. 76 слева—женщина, нижняя часть торса которой находится во рту рыбы. Правой рукой она опирается на рыбу голову, а левой—держит около губ рог изобилия с вставью. Справа—обнаженный мужчина около спиралеобразного дерева. У него в высоко поднятой левой руке сосуд. Здесь, видимо, дана сцена из театрального представления на мифологический сюжет.

В этой же рукописи на стр. 8а слева и справа на выступлениях архитрава хорана изображены обнаженные мужчина и женщина. Она сидит, держа правой рукой ветвь. Он опустился на левое колено. Правая рука вытянута вперед и вверх, а левая отведена назад. Рядом спиралеобразное дерево с птицей. Поза мужчины напоминает знак Микотавра (свастику), который очень часто фигурирует в миниатюрах. Ритуальное обнажение, наличие супружеской пары, дерева жизни, свастика (символ быка, солнца—мужской плодородящей силы) позволяют считать эту миниатюру сценой одного из множества театрализованных представлений, разыгрывавшихся в далекую языческую пору внутри фаллического культа и позже унаследованных средневековьем.

Обнаженные женщины встречаются и на второй сценической площадке хорана на стр. 9б той же рукописи. Эта женщина, дующая в рог, на которую набрасывается собака, и женщина с рогом изобилия, от которого отходит ветвь с сидящей на ней птицей.

На выступе архитрава хорана (стр. 10а) справа дана сцена из представления. Изображена женщина с длинными волосами. Она как бы выходит из пасти животного, не то рыбы. Ноги ее не видны. Во рту женщина держит рог, из которого как бы выросло дерево жизни с птицами. И обнаженность, и длинные волосы, и рог изобилия, и дерево с птицей—все позволяет отнести данную сцену из театрального или обрядового действия к былым представлениям, связанным с заклинанием плодородия, а может быть и с празднеством урожая.

Ритуальное обнажение продержалось в народе вплоть до наших дней. В районном центре Ноемберянского района—Ноемберя-

²⁴ См. Србуи Лисициан, ук. соч., т. I, стр. 263—278. Э. Х. Петросян, Тотемические пляски Армении, IX международный конгресс антропологических и этнографических наук, Чикаго, 1973, доклады советской делегации.

²⁵ Подробное описание миниатюр этой рукописи дано в ук. соч. А. Мнацаканяна, стр. 629—640. Качество миниатюр не дает возможности получения четких фотоснимков.

не (Арм. ССР) во время комплексной фольклорно-этнографической экспедиции Института археологии и этнографии (ноябрь, 1961 г.), в которой участвовала и я, несколько колхозников показали пляску-пантомиму «Зопи» (*Հոփի*). 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 матерью (мэр—*մեր*). Здесь сохранилось исполнение женской роли мужчиной—традиция многовековой давности. Под музыку зурны и дholа²⁶ участники пляшут вместе с матерью, повторяя ее движения. Если кто-либо запаздывает повторить исполняемое матерью движение, участники бьют его своими ивовыми прутьями. Постепенно и последовательно мать снимает с себя одежду. Пляшущие, повторяя ее движения, тоже обнажаются.

Необходимо подчеркнуть, что пляска Зопи исполняется на Масленицу и свадьбу, именно в ту пору, когда действия посвящались заклинанию плодородия как для всего растительного и животного мира, так и для брачащихся пар. Известны также еще несколько песенплясок с постепенным обнажением. Это—Уплеточка (Тцамтэл — *Մսկթի*). Не могу, не могу плясать (Чэм, чэм, чэм кырна хагал—*Հե՛մ կո՛նիմ ի՞նչի՛մ*). Журавлиная (Кырынгэцук—*Կրնգցուկ*).

То, что фигуры обнаженных и полуобнаженных женщин продолжали появляться в

основной книге христианской религии—Евангелии, указывает, по-видимому, на веру и самого художника в магическое влияние театрализованных действий с культовым облачением и в необходимость их отражения.

* * *

Приведенные выше миниатюры указывают на богатство и разнообразие театрализованных действий в средние века. Это были переживания былых тотемических представлений с плясками и ряженьем в образы животных, птиц и растений. Как мы видим, популярны были акробатика, жонглирование; бытовали театрализованные плясовые представления с ритуальным облачением; организовывались бои животных и птиц.

Как выявляет анализ этих представлений, истоки их восходят к далекому прошлому языческих верований армян. В ходе постепенного развития театрализованных действий и элементов театрализации в мистериях—священнодействиях и обрядах сложился культовый театр. И благодаря длительной консервации некоторые сцены из представлений дожили вплоть до конца XIX в. Трудно выявить, насколько точно и в каком раз- мере дошли их словесный, двигательный, изобразительный и музыкальный тексты с древности до средних веков. Но сам факт, что ряд явлений былого культового театра отражен в миниатюрах, указывает на то, что армяне в средние века не только продолжали верить в силу магических приемов языческих обрядов, но и продолжали разыгрывать былые театрализованные представления.

²⁶ Барабана.