

Э. Х. ПЕТРОСЯН

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ  
АРМЯНСКИХ МИНИАТЮРАХ



## В В Е Д Е Н И Е

Средневековые армянские рукописи поражают исследователя художественностью своего оформления. Оно сказалось в огромном количестве миниатюр, исполненных с большим мастерством и искусством. Средневековые художники, оформляя рукописи, помещали свои произведения в начале книги, на титульном листе, в тексте (внутри него и на полях).

Армянские средневековые миниатюры чрезвычайно многообразны по своему содержанию и форме. И хотя основное место по тематике занимают миниатюры на евангельские сюжеты, однако, наряду с ними, отдана дань всевозможным остаткам верований языческой, даже первобытной поры. К ним относятся миниатюры, отображающие некоторые виды ряжения в образах людей, а также в образы животного и растительного мира.

Как и племена, вошедшие в состав армянского народа, так и он сам в древнюю пору язычества поклонялись птицам, животным, пресмыкающимся, растениям, как своим предкам. В своих плясках, театральных действиях и обрядах они отображали не только образы окружающего мира в их реальном виде, но и создавали множество фантастических образов, сочетающих в себе признаки различных существ: животного и птицы, пресмыкающегося и птицы, животного и человека (мужчины либо женщины), птицы и человека, рыбы и человека и т. д. Для изображения подобных действующих лиц необходимо было создать всевозможные приемы ряжения, костюмы, различные виды грима и масок, бутафорию, реквизит, соответствующие исполнительские площадки.

Параллельно слагались и соответствующие словесные тексты, пляски, мелодии—целые священные театральные представления—таинства, мистерии. У армян они назывались хорурдами (*խորդ*).

В пору первобытнообщинного строя эти действия носили общинный, родовой, общепле-

менной характер. По мере развития производительных сил и связанных с ними новых форм производственных отношений, по мере классового расслоения общества правящая верхушка и жречество взяли в свои руки направление официальных культов. В народе параллельно существовали еще и свои особые культовые традиции.

Как в театрально-плясовых действиях первобытнообщинного строя, так и последующих формаций постепенно складывались определенные традиции их исполнения и оформления. Культ каждого божества сопровождался своим специфическим ритуалом—обрядностью и своими специфическими по содержанию и форме священными действиями. Функции жречества стали заключать в себе также функции священных актеров-лицедеев. Участниками священнодействий и мистерий были жрецы, жрицы, прихрамовые плясуньи, плясуньи, акrobаты и акробатки, певцы и певицы, музыканты и музыкантши и даже дрессированные животные, птицы, пресмыкающиеся. Прихрамовые театральные действия можно характеризовать как профессиональные в отличие от народных, посвящающихся тому же божеству.

Народ также вырабатывал традиции для игр, празднеств, состязаний, представлений мифов, строго подчиняя их магическим и религиозным целям. В то же время прихрамовые официальные и народные театрализованные действия не могли находиться в тесном взаимовлиянии.

Несмотря на то, что армяне одни из первых приняли христианство, ни светская власть, ни церковь не смогли искоренить большинства языческих верований из сознания народа. Они не смогли искоренить народные пляски и народные представления—остатки древних священнодействий, в которых продолжали жить традиции оформления старых языческих образов.

Традиции театрализации священнодействий перешли и в христианское богослужение

ние. Традиции разыгрывания мистерий—мифов, преданий, исторических деяний, сказок, басен продолжали существовать в народном и профессиональном театре армянского народа, бытовать в его обрядах и магических действиях, доживших и до наших дней. Полученное нами наследие их свидетельствует о живучести и непрерывности этих традиций. Упомянем хотя бы театрализованные сцены и пляски, связанные с циклом годовых праздников, со свадебными и погребальными обрядами даже конца XIX и начала XX в.

Изучение средневековых миниатюр выявляет большое количество театральных реальных и фантастических образов. Поэтому необходимо обратиться именно к ним, дабы проследить многие этапы, важные в истории армянского средневекового театра и танца, о которых очень мало сведений в источниках иных видов.

Средневековый художник, как и сам армянский народ, верил в магическую силу обрядов, действ, разыгрывавшихся на праздниках годового цикла. Более того, и скульпторы, и резчики по камню, и художники были уверены, что запечатлевая всевозможные орнаменты, знаки и символы, разнообразные обрядовые и священные театральные сцены, они тоже своим искусством «заклинают» плодородие животного и растительного мира, «обеспечивают» благополучие жизни человека. По повериям народа, религиозные книги обладали магической, волшебной силой. И не потому ли все средневековые миниатюры, в которых есть элементы театрализации, встречаются в основном в рукописях христианской религии?! Как указывают факты, книги светского содержания в Армении иллюстрировали значительно реже.

Появление театральных элементов в средневековых армянских миниатюрах можно объяснить также и рядом исторических причин.

В Армении, приблизительно с X в., начинается экономический и политический расцвет. Он в первую очередь был связан с падением арабского халифата (вторая половина IX в.) и вступлением страны на путь независимого развития. Наступил мир. Стала восстанавливаться разоренные многократными войнами города и села, оживилась городская жизнь, международная торговля и сельское хозяйство. Это явилось предпосылкой для расцвета духовной культуры.

В указанный период продолжают развиваться разные виды искусства как архитектура, живопись, музыка, литература. Но важ-

но то, что во все эти виды проникают светские мотивы. Они указывают на определенное изменение в мировоззрении эпохи.

Многие армянские историки отмечают, что народ начинают больше привлекать всевозможные зрелища, чем посещение церкви<sup>1</sup>.

Стремление духовенства привлечь на свою сторону широкие массы людей, отвлечь их от светского времяпрепровождения ярко выразилось в «Толковании церковной службы» епископа Хосрова Андзеваци (Х в.). Он поучал неходить на игрища, в театр, на безобразные собрания, не смотреть бесстыдные и поганые (нечестивые) зрелища<sup>2</sup>.

Сын Хосрова Григор Нарекаци (Х в.) тоже с осуждением относился ко всевозможным «бесовским» пляскам. Об этом можно судить по многим главам «Книги скорбных песнопений».

О размахе кутежей, светских развлечений с участием гусанов и о забвении не только церковных обрядов, но и военного искусства с горечью пишет Смбат Спарапет (XI в.)<sup>3</sup>.

Стремление жить запросами своего времени, не замыкаться в монастырских кельях, тяга к свободе и восприятию всех сторон жизни приводят к тому, что многие священники оставляют свои пристанища, кельи и церковную службу. Они начинают расхаживать по улицам среди женщин и петь «дьявольские» песни<sup>4</sup>. Повсеместным становится увлечение искусством гусанов. Из истории Армении известно, что в средние века в Ани, как при первом, так и втором возвышении города, в Киликии и других областях церковь имела большую политическую и экономическую власть. Представители высшего духовенства сами были крупными феодалами. И отчасти через них началось проникновение мирского мировоззрения в религиозное. Вышедшее духовенство вслед за горожанами и аристократами переключается на светское времяпрепровождение. Многие церковные писатели с горечью констатируют факт, что священники посещают зрелища, устраивают попоны с участием гусанов, наемых танцовщиц. Некоторые духовные лица разреша-

<sup>1</sup> См. Վ. Հակոբյան, Կանոնագիրը հայոց, Ереван 1964 թ. 1, стр. 235.

<sup>2</sup> См. Խոսրվ Աճմարքի, Մելքոն Բիշին ժամանակա-

<sup>3</sup> См Սբառայ Սպարապետի պատմութիւն, Մ.,

1856, стр. 37.

<sup>4</sup> См. Մարտիր Ուռնարքի, Ժամանակագրութիւն,

Վագրաշատ, 1898, стр. 52—55.

ют феодалам устраивать подобные пиршества в монастырях<sup>5</sup>.

Об изменении мировоззрения эпохи говорит факт создания в народе множества анекдотов, притч, высмеивающих не только пороки священников, но и христианскую религию. Более того, некоторые из таковых записаны людьми духовного сана, как Мхитаром Гошем и Варданом Айтекци<sup>6</sup>.

Можно привести множество выдержек из разнообразных книг армянского средневековья с указанием на все возрастающую популярность песен, плясок, выступлений трупп гусанов, танцовщиков, акробатов и т. п. Это указывает на возросшую популярность театрального искусства и постепенное утверждение светского мировоззрения. Одним из ярких примеров победы светских мотивов над религиозными, языческими над христианскими может служить факт отражения театральных явлений начиная с XII в. в средневековой армянской книжной живописи — в миниатюрах в период эпохи Возрождения в Армении.

Миниатюристы жили и творили в таких крупных культурных центрах, как Ани, Сис, Ромкла, Дразарк, Ахтамар, Гладзор и пр. Они не могли не быть свидетелями, а может быть и декораторами, оформителями религиозных праздников, всевозможных шествий, выступлений на площадях. Художники-миниатюристы могли быть и в числе организаторов представлений при дворах армянской знати — своих заказчиков. Вряд ли без помощи и без руководства художника могли быть изготовлены всевозможные костюмы чудовищ, маски, реквизит и бутафория. Быт, определявший круг и направление интересов художника, не мог не влиять на его творческую деятельность, не мог не отражаться в его искусстве. Отсюда и обилие в изобразительной практике средневековья различных образов, прототипами которых являлись отдельные персонажи из театральных действ либо целые сцены из представлений. Мы видим, как два действующих лица ведут диалог,

покот, пляшут или жонглируют. Некоторые театральные образы, возможно, бессознательно усваивались художниками и по памяти переносились ими на картину. Часто встречаются изображения фантастических существ, в оформлении которых тоже пропадают признаки, характерные при ряженых.

Отражение театральных действ в живописи, как показывают многочисленные факты из всемирной истории изобразительного искусства — явление закономерное. Примерами могут служить наскальные изображения со сценами ритуальных плясок, египетские фрески со сценами из мистерий, многие вавилонские, ассирийские, урартские фрески, скульптуры, печати, на которых изображены ряженые участники театральных действ. В изобразительном искусстве Западной Европы средних веков встречаем множество гравюр и миниатюр, отображавших выступления жонглеров, акробатов, плясунов, шутов, мастерингеров и т. п. Исследователи средневековой живописи К. Мейер, П. Вебер, Э. Маль, Г. Керер, М. Герман<sup>7</sup>, М. В. Аллатов<sup>8</sup> ставят вопрос о соотношении литургической драмы, мистерий на евангельские сюжеты с иконографическим материалом того времени. Исследователи средневековой армянской живописи Л. А. Дурново<sup>9</sup>, А. Ш. Мнацаканян<sup>10</sup> отмечают связь многих миниатюр с бытовавшими в то время театральными и церковными представлениями.

Первым, обратившим внимание на отражение театрального искусства в миниатюре, был Г. Левонян. В книге «Театр в древней Армении»<sup>11</sup> (на арм. яз.), изданной в Ереване в 1941 г., он поместил ряд миниатюр с элементами театрализации.

Г. Гоян в книге «2000 лет армянского театра»<sup>12</sup> привлек не только тот материал, который был опубликован Г. Левоняном, но и несколько расширил его.

С целью выявления основных орнаментальных мотивов обратился к изучению ми-

<sup>5</sup> См. А. А. Гвоздев, Из истории театра и драмы. Пб., 1923, стр. 17.

<sup>6</sup> См. М. В. Аллатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М.—Л., «Искусство», 1939.

<sup>7</sup> См. Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

<sup>8</sup> См. И. Г. Մանականյան, Հայկական զարդարվեստ, Ереван, 1955 г. (А. Ш. Мнацаканян, Армянское орнаментальное искусство).

<sup>9</sup> См. Գ. Ղաբաշի, Թատրոնը հին Հայաստանում, Ереван, 1941.

<sup>10</sup> См. Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, М., 1952, т. 1, 2.

ниатюр А. Ш. Мнацаканян в книге «Армянское орнаментальное искусство» (на армяз.)<sup>13</sup>. Он привел также множество миниатюр с отражением и театральных явлений.

Вопрос отражения в миниатюрах средневекового армянского театра частично освещен в работе Србун Лисциан «Старинные пляски и театральные представления армянского народа»<sup>14</sup>. Автор использует некоторые миниатюры, чтобы указать на их связь с бытовавшими плясками и театральными представлениями.

В процессе работы мною просмотрены почти все армянские рукописи Матенадарана<sup>15</sup>, в которых встречаются миниатюры различных школ, направлений и разных веков (с XI по XVII вв.).

Из множества миниатюр отобраны и представлены в работе наиболее яркие и характерные в отношении театрально-плясовых элементов. Кроме публикуемых впервые, встречаются и уже опубликованные другими исследователями по истории живописи и театра. В большинстве подобных случаев мною дается более детальный анализ каждого образа.

Как показало изучение миниатюр, большинство изображенных театрализованных образов и действ не связано с текстом рукописи. Как правило, одни и те же образы переданы в традиционных композициях.

В работе сделана попытка не только выявить элементы театрализации в миниатюрах, но и проследить по мере возможности истоки некоторых воплощенных исполнителями образов, как и предполагаемый жанр представлений. Для этого привлекаются свидетельства средневековых писателей, данные по этно-

графии армян и ряда других народов, проводятся аналогии театральных явлений и изобразительного искусства разных стран, по мере возможности производится лингвистический анализ ряда театральных терминов и т. п. Все это в какой-то степени позволяет выявить картину былых театрализованных действ нашего народа.

Данная работа является публикацией некоторых материалов и фактов, таящихся в изобразительном искусстве средних веков и проливающих свет на театральные действия не только того времени, но и более раннего периода.

В мои задачи входит исследование оформления театрального действия. К нему относится выявление принципа устройства исполнительской площадки (сцена, подмостки, амфитеатр и т. п.), выявление жанров представлений, его действующих лиц, бутафории, реквизита, режиссуры, сценических эффектов, поз исполнителей, их костюмов, грима, масок, головных уборов и т. п. В работу не входят разделы, освещающие данные из истории драматической литературы, и выявление текстов представлений. Последние вводятся для анализа миниатюр лишь по мере необходимости. Я не ставлю перед собой задачу выявить ряд тех живописных особенностей миниатюр, которые связаны с иконографическими традициями и творческими приемами той или иной школы и художника. Освещение фактов из истории миниатюры выходит за пределы данной работы.

Мною использованы некоторые письменные свидетельства средневековых армянских писателей и историков, чьи книги уже изданы и находятся в научном обороте.

В осуществлении данной работы большую помощь мне оказала доктор исторических наук Србун Степановна Лисциан. Я считаю приятным долгом выразить ей глубокую признательность за ценные советы, замечания и разъяснения ряда явлений древнего театра.

<sup>13</sup> См. И. Շ. Մեծական աշխարհ, ս. 12.

<sup>14</sup> См. Србун Лисциан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1958, т. I.

<sup>15</sup> Матенадаран им. Месропа Маштоца— хранилище древних рукописей в г. Ереване. Если в тексте приводится только номер рукописи, то местом ее хранения следует считать Матенадаран.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ХОРАН МИНИАТЮР КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПЛОЩАДКА

В армянском языке имеется термин *хоран*<sup>1</sup>, обозначающий два понятия.

1. В церкви хораном называют алтарную абсиду и сцену с алтарем, где совершаются 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, подмостки в храме, где совершается литургия.

В древнегреческом и латинском языках термину хоран соответствуют термины — *скене* (*σκηνή*) и *сцена* (*scaena*), которые первоначально тоже означали палатку, шатер, а позже — открытую и крытую культовую и светскую исполнительскую площадку<sup>2</sup>.

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 *скене* (исполнительская площадка) фактически

подтверждается тем, что в миниатюрах на выступах 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 хоран Нерсес Шнорали (XII в.)<sup>3</sup>. Он выделил десять их видов, так как некто Караппин 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, скния). 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 скния Завета и т. д. Автор дает с позиций христианства толкование некоторым изображениям на хоранах. Так, голубей с красными клевками 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 Шнорали<sup>4</sup>. Однако оба не отрицают факта, что хоран — это скния

<sup>1</sup> См. Ներսես Շնորհալի, Մկնարքիւն ուուրք ավետարանին, որ ըստ Մաթևոսի, Կ. Попис, 1825, стр. 6—10.

<sup>2</sup> См. Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Попис, 1729.

Завета, т. е. древненудейское языческое святынице<sup>5</sup>.

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 архитектоничность своего построения»<sup>6</sup>.

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 молодежи<sup>7</sup>. Он подчеркивает также, что «многие изображения на хоранах связаны с праздничными и театральными церемониями, поскольку хораны располагали и специческими удобствами»<sup>8</sup>.

Сруби 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 источники мало расшифрованы<sup>9</sup>.

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 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 жертвенник<sup>10</sup>. Естественно, что обряды, пляски должны были совершаться перед скинией у жертвенника<sup>11</sup>. 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 праздники<sup>12</sup>.

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 устройство<sup>13</sup>. Это была посыпанная песком и утрамбованная территория у подножия 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-*

<sup>5</sup> Скиния Завета по Библии имела вид шалаша, палатки, как некогда скены и хоран.

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

<sup>7</sup> См. И. Г. Մնացական, ук. соч., стр. 389.

<sup>8</sup> Там же, стр. 611.

<sup>9</sup> См. Сруби Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа (автореферат докт. диссерт.), Ереван, 1956.

<sup>10</sup> Библия, Исход, II книга Моисеева, § 28—33.

<sup>11</sup> См. Г. Эмхиен, Греческий и римский театр, М., 1894.

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

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

*Каваран* (կավարան) <sup>14</sup> и означает место для плясок хора.

В глубине оркестры стояла скенэ (шатель, хоран), где переодевались исполнители, здесь же хранили реквизит, бутафорию, kostюмы, как священные предметы. На оркестру ставили склоненный из досок помост—бэма Յամ с жертвенником. Во время плясок и театрализованных действ флейтист стоял на бэме. Иногда туда же поднимался предводитель плясок—корифей<sup>15</sup>. Термин бэма заимствован от древнееврейского Вайна, что означает возвышенность; подмостки, алтарь (со ступенями). Он вошел и в словарный состав древнеармянского языка (бэм, бэмб) с тем же значением<sup>16</sup>.

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, шатель) 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 и 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.

<sup>14</sup> Гр. Ачарян высказывает два предположения о происхождении корня Կավար: 1. Сирийское заимствование из греческого. Армяне—заимствовали у сирийцев. 2. Собственно армянское слово. Сирийцы заимствовали у армян.

<sup>15</sup> Корифей по-армянски переводится термином парапэт (պարպադ).

<sup>16</sup> См. Հ. Շենյան, Հայերեն արմատական բառացին, Երևան, 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 полагает 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 какаваран-е плясали и лицедействовали *կակավիչ*<sup>17</sup>. В глубине какаваран-а стоял хоран (шатель), 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 kostюмы в иных помещениях. Возможно, что хоран имел боковые пристройки, как это наблюдалось 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 Платоном. Платон свидетельствует, что в I в. до н. э. в Тигранакерте был сооружен амфитеатр<sup>18</sup>. 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

<sup>17</sup> Կավարիւ—танцор.

<sup>18</sup> См. Платон, 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 вспоминал 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 заграждал актера. Этим возвышением стали подмостки, площадка, которая по-гречески называется бэма. И бэма стала первой сценой в нашем понимании этого слова. Сооружались эти подмостки 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 подмостки сооружались перед скеной, 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 высотою 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, фимелей, ара<sup>19</sup>. Почему существовало такое большое количество терминов, исследователи театра пока не выяснили. Но интересен факт, что иногда актер в древней Греции назывался фимеликом, 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.

<sup>19</sup> 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 попытке исполнительская площадка в театре, а также в церкви, называется бэм. За актерами вплоть до XVIII в. оставалось название *бэнакан*<sup>20</sup>, 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 выступах 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 сокращать традицию отображения былых, разыгрываемых на нем действий, то есть бы-

<sup>20</sup> См. Միկրար արքա Սեբաստացի, Բառգիրը Հայկացն լուսակի, 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 языческим верованиям, появляется в период Возрождения в различных областях Армении как бы в противоборство укоренившемуся мышлению христианского аскетизма. Особенно большое количество хоранов с ряженными 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 связано 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 дерева жизни<sup>21</sup>.

В античном театре гипоскена (*ὑπόσκηνον*)<sup>22</sup> украшалась всевозможными символическими изображениями. Между колоннами

проскениума помещались складные деревянные доски, покрытые живописью<sup>23</sup>. Армяне тоже, видимо, использовали это пространство для различных изображений. Так, в хоранах миниатюр около колонны художник часто рисовал дерева 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 трехгранный призмы живописные холсты—периакты. Витрувий упоминает Апатуря, который оформил сцену в Лидии в г. Траллы. Так, Апатурий «изобразил колонны, статуи и кентавров, которые поддерживали архитрав, крыши, башни»<sup>24</sup>. 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 «Вакханки» 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 мыслил верх люнета в виде горизонтальной плоскости, параллельной бэму. В античном театре, как считают некоторые исследователи, выше проскениума тоже была площадка, где появлялся *deus ex machina*<sup>25</sup>. 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.

<sup>21</sup> См. И. Г. Шашин, ук. соч., стр. 409—410.

<sup>22</sup> Гипоскена—подсцена, все пространство под деревянным полом проскения. См. Ф. Любкер, Реальный словарь классической древности, СПб, 1888.

<sup>23</sup> См. А. и М. Круазе, История греческой литературы, СПб, 1922, стр. 233.

<sup>24</sup> Г. К. Лукомский, указ. соч., стр. 96.

<sup>25</sup> 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, проскенnum. Там выступали исполнители образов предков и героев в соответственных костюмах. Эта площадка предназначена была для передачи места действия, совершившегося в воздухе, между небом и землей. Канатные плясуны (ларахагац-ы) тоже использовали две площадки—наземную и воздушную. Первой была сама земля, второй—натянутый на подпорках канат. Третьей площадкой хорана был верх лунета. 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, олицетворившей 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,—«геккна 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 действ, 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 преображению исполнителя из одного образа в другой в ходе представления.

Труды по общей этнографии приводят самые разнообразные виды грима, масок, раскрашивания тела, ряженья 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) женщин<sup>26</sup>; шыпарэл (*շիպարէլ*)—рас цветить, раскрасить глаза или лицо<sup>27</sup>; патчутчанк (*պատշանք*)—убранство,

<sup>26</sup> ՀԱՅ, см. ՊԿՐԸ

<sup>27</sup> ԲՇԼ, см. ՊԿՐԸ

украшение, искусственный убор<sup>28</sup>; патчутчэл (*պաշուտչել*)—раскрасить<sup>29</sup>, (Мовсес Хоренаци упоминает, что Айк раскрасил труп Бэла)<sup>30</sup>; дэг (*գեղ*)—сурьма для век, грим для лица, душистая мазь, краски<sup>31</sup>; гунапатчуйтч (*գոնապատչույթ*)—раскрашенный красками<sup>32</sup>; кармариэрк (*կարմարիներկ*)—покрашенный в красный грим<sup>33</sup>; сынгур (*սինգուր*)—красная краска для лица, грим<sup>34</sup>; тцарир (*ծարիր*)—черный порошок в виде сажи, употребляемый как краска для глаз<sup>35</sup>.

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, ложонки для голов, белца для лиц, сурьму для глаз и все прочее. Так она нарядила и обезобразила их, как диаволов. Затем поднялся муж из того же рода и при помощи диаволов искусно изобрел сладковкусные 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 ладощи, топтать ногами, скакать и разеваться, 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 Иродиды, которая, раскрасившись подобно диаволу, стала безобразной и пляскою возбудила отсечь голову пречудному великому пророку Иоанну. Ибо не увидят света креста в страшный день женщина, которая извлекает свой образ из естественного вида, соз-

<sup>28</sup> Там же, см. պատուանել:

<sup>29</sup> զԲԲ, см. պանուանել:

<sup>30</sup> См. Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, I, 10

<sup>31</sup> զԲԲ, см. գեղ:

<sup>32</sup> ԵՐԵԼ, см. գոնապատչույթ:

<sup>33</sup> զԲԲ, см. կարմարիներկ:

<sup>34</sup> զԲԲ, см. սինգուր:

<sup>35</sup> զԲԲ, см. ծարիր:

данного Творцом, и отделывает 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»<sup>36</sup>.

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

Не менее распространенным явлением в средние века было ношение масок. На это указывают следующие термины: димак (*դիմակ*)—означает шутовское покрывало, покров, который делают наподобие человеческого лица и надевают, личина<sup>37</sup>; йеркдими (*յերկդմի*)—двуликий<sup>38</sup>; базмадэм (*բազմածմբ*)—многообразный<sup>39</sup>. Двуличие и многоличие маски были распространены у многих народов. Патрвак (*պատրվակ*)—пелена, покров, покрывало, скрывающее лицо<sup>40</sup>; паткер (*պատկեր*)—образина, образ<sup>41</sup>; йерес (*յերէս*)—лицо, вид<sup>42</sup>; 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, покрой, образ, подобие<sup>43</sup>; керпарат (*կերպարան*)—некий образ, подобие, тип<sup>44</sup>; айлакэрп (*այլակերպ*)—преображеный; дэзв (*ձև*)—прием костюмировки<sup>45</sup>; дэзванал (*ձևանալ*)—принять облик, преобразиться, во-плотиться<sup>46</sup>; базмадэзв (*բազմածմբ*)—многообразие<sup>47</sup>; ныманэл (*նմանել*)—совершать подражательные движения, звукоподражания, представлять кого-либо как мин<sup>48</sup>; ныманакэрпэл (*նմանակերպել*)—уподобиться кому-либо, стать похожим на кого-то<sup>49</sup>; айландақ (*այլանդակ*)—уродливый, странный, сменивший образ и покрой одежды<sup>50</sup>.

<sup>36</sup> Н. Марр, ук. соч., стр. 345—346.

<sup>37</sup> բէլ, см. գեղմակ:

<sup>38</sup> բէլ, см. երկդմի:

<sup>39</sup> զԲԲ, см. բազմածմբ:

<sup>40</sup> բէլ, см. պատպակ:

<sup>41</sup> բէլ, см. պատկեր:

<sup>42</sup> բէլ, см. երես:

<sup>43</sup> զԲԲ, см. կերպ:

<sup>44</sup> բէլ, см. կերպարան:

<sup>45</sup> զԲԲ, см. ձև:

<sup>46</sup> զԲԲ, см. ձևանալ:

<sup>47</sup> զԲԲ, см. բազմածմբ:

<sup>48</sup> զԲԲ, см. նմանել:

<sup>49</sup> զԲԲ, см. նմանակերպել:

<sup>50</sup> բէլ, см. այլանդակ:

При ряжении использовались всевозможные головные уборы. Названия некоторых из них дошли до нас: шук (*շուկ*) — покрывало для головы или лица<sup>51</sup>; венашук (*վենաշուկ*) — высокое, величественное убранство, покрывало (от *վեն* — высокий, величественный, верховный<sup>52</sup> и шук); базмашук (*բազմաշուկ*) — имеющий много убраний, покрывало; метцашук (*մեծաշուկ*) — большое убранство, покрывало<sup>53</sup>; парк (*փառք*) — венец, слава, убранство<sup>54</sup>; патив (*պատիվ*)<sup>55</sup> — диадема, знак почета и пр.

Большинство этих терминов употребляется и в современном армянском языке, хотя многие из них получили новое осмысление. От приведенных выше основных терминов есть множество производных, которые нередко тоже характеризуют то или иное театрально явление. Все эти явления сохранились в театральном и танцевальном фольклоре армян вплоть до установления Советской власти. Еще в начале XXв. на Масленицу по площадям и улицам сел и городов Армении двигались процессы ряженых 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 Пащей, сцены с Судьей-Хази, Битва на поле аварийском, действующими лицами которой были Вардан Мамиконян, Гевонд Иерец, 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 ряженые в образы людей и животных или подгрумированные (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 возвели 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»<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> ՀԲԲ, см. շուկ.

<sup>52</sup> ՀԲԲ, см. վենաշուկ: Ал. Худабашев, Армяно-русский словарь, составленный по лексикону, изд. в Венеции, М., 1838, см. վեն.

<sup>53</sup> ՀԲԲ, см. մեծաշուկ.

<sup>54</sup> ՀԲԲ, см. փառք:

<sup>55</sup> ՀԲԲ, см. պատիվ:

<sup>56</sup> Ե. Լալաշեն, Վարանդա, Նյութեր ապագա ուսում-

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»<sup>57</sup>.

В армянском народном театре начала XXв. белили лицо мукой, чернили сажей, жженой 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, форме должен был быть народный театр армянского средневековья и как богаты его истоки — бытые древние армянские плясовы и театрализованные действия языческой поры. К сожалению, свидетельства историков того времени о театре очень сдержаны. Поэтому большинство исследователей средневекового армянского театра обращается к миниатюрам. Это естественно, ибо в миниатюрах встречается множество театральных образов. Если учсть, что искстари ритуал каждого божества был связан с разыгрыванием мистерий-мифов, посвященных жизни и действиям 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 театральных явлений 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, передко унаследованных от язычества. Сопоставление миниатюр с дошедшим до нас народным театром, танцем и обрядовыми действиями конца XIX—начала XXвв. дает возможность предположительно выявить: жанры средневекового народного и профессионального театра; виды исполнительских площадок; используемой бутафории; реквизита; ряженья; грима; масок.

Նախության համար, «Աղադրական հանգես», Тифlis, 1897, кн. 2, стр. 343.

<sup>57</sup> ՀԲԲ, см. բոշիկ.

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, но по ней можно выявить бытовавшую в народе традицию наложения грима<sup>58</sup>.

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

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

Средневековый художник под впечатлением этих популярных представлений запечатлев ряженого 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. Троє из них в красных шапках с кружочками румян на щеках<sup>60</sup>.

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, ряженые 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 пантоне—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 спаренные 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 маски<sup>61</sup>. Традиция ряженья в образы людей сохранилась до конца XIX—начала XX в. Так, например, в г. Ардагане и других районах Армении на Масленицу, свадьбу, юноши рядились в невесту, старика, погонщика верблюда, гримируясь, нанося на лицо муку, сажу, прикрепляя накладные бороду, усы, брови, косы либо надевая полную человеческую маску.

<sup>58</sup> Возможно, что подводить глаза и брови сурьмой, накладывать румяна на щеки—не исконная 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.

<sup>59</sup> Եղիկ Կողացի, Եղի ազնուց, I, 16:

<sup>60</sup> Об этой миниатюре см. более подробно на стр. 163.

<sup>61</sup> См. Աշքաբեգան. Պատմութիւն հայոց, Тифлис, 1909 г., § 180. Перевод и толкование отрывка см. Срубин Лисицыан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, АН Арм. ССР, 1958, стр. 68.

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 Рослином<sup>26</sup>.

На выступах архитрава хорана по обе стороны изображены ряженые 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, перекинутые 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 недавшего до нас представления или обряда. Позы обоих ряженых 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 прямоугольным 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 древка и небольшой круглой либо четырехугольной коробки с горючим и фитилем внутри. Не ясно, какой предмет в левой руке исполнительницы.

Справа (табл. IV, рис. 4)—ряженый в волка. Он в объемной волчьей маске. Нижняя часть торса закрыта шкурой. Обеими руками он держит посох, похожий на пастущий (*լաշկ*), 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 басенний. Характер представления пантомимо-плясовой. Возможен и словесный текст, который распевался или произносился

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

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) ряженые 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, ряженые в символы евангелистов (табл. IV, рис. 6,7)<sup>27</sup>.

В рукописи 1262 г., оформленной Торосом Рослином<sup>28</sup>, на сценической площадке хорана изображены ряженые. Слева (табл. V, рис. 1) исполнитель в объемной маске козла. Он в короткой тунике, свободно облегающей

<sup>26</sup> Фото из кн. И. А. Кривелева, Евангельские сказания и их смысл, М., 1957, стр. 7. Автор книги не указывает ни источник, ни иллюстрации, ни страну, где были нарисованы данные миниатюры.

<sup>27</sup> Фото с кн. Գ. Հովհաննես, Երեմեակ ուղութեանի պիտիւններ, հայ պրևետի և մշակութի պատմութեան, Нью-Йорк, 1943, вып. 2. Евангелие хранится в Балтиморе (США), собрание Уолтера.

<sup>28</sup> Евангелие хранится в Иерусалиме за № 251. В Матенадаране находится его микрофильм за № 198.

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

Справа (табл. V, рис. 2)—ряженый в объемной маске быка. Правой рукой он как бы обращается к «козлу», а в левой тоже держит ветви с птицей и цветком. Положения ног—плясовые. А то, что обе маски с закрытым ртом, указывает, что исполнители ведут пантомимический 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 ряженым. На сценической площадке парного хорана располагаются исполнители. Слева (табл. I, рис. 1) женщина в синем одеянии. У нее длинные по шею волосы. Из-под 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 нахарари Армении<sup>65</sup>. Известно, что подобную обувь или чулки имели право носить в Риме только император, а в Персии—шах<sup>66</sup>. 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 пантомимического 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)<sup>67</sup>.

На боковых сценических площадках парного хорана дана сцена из недошедшего до нас представления. Слева—ряженый в объемной маске орла. Он в платье до колен. Правая рука на бедре, а в левой—ветви 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. Ряженые 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. Священодействия должны были отправляться в храме Анахит в Еризе, Баршамина в Тордане, Арамазда в Ани, Наня в Тиле, Багринже, Ваагна в Аштишате и т. д. Все эти боги в истоках своих имели зооморфный образ, а позже—антропоморфный. В начале широкое применение, видимо, имело ряженье и ношение масок тотемных прабразов. И, по-видимому, средневековые маски армянских миниатюр восходят к маскам первобытнообщинного строя, к пережиткам былых тотемических действий племен—предков, армян, связанных с ряженем 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 бутафорские крылья. На руки исполнитель надевал браслеты. Ряженые в гении жрецы участвовали в магических действиях около священного дерева.

Аналогичный вид ряженья бытовал и у урартийцев. На это указывает статуэтка из резной кости, найденная в Топрах-кале и хранящаяся в Британском музее<sup>68</sup> (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 выработать определенная традиция оформления этого образа. Прихрамовые художники, скульпторы создавали свои творения, отражая окружающую их действительность. Поэтому, если скульптор ваял образ божества, то натурой

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

<sup>66</sup> ՀՐԱ, см. բանականութեան գործականութեան մասին, 1886, համար 1, էջ 124.

<sup>67</sup> Armenian manuscripts in Freer Gallery of art by Sirarpie Nersessian, Вашингтон, 1965 стр. 89. С. Тер-Нерсесян считает, что изображения ряженых скопированы из Евангелия 1262 г. (№539, Балтимор, собрание Уолтера) стр. 89—90.

<sup>68</sup> См. Б. Б. Пиотровский, Ванское царство (Ударту), М., 1959, табл. I.

ему, естественно, должен был быть жрец, ряженый в соответствующий костюм (табл. VI, рис. 1)<sup>69</sup>. Следовательно, можно считать, что приведенная статуэтка отражает определенный этап в развитии урартского культового театра. По ней можно судить, как рядались 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 плиссированной, имитирующей перья. На заднее полотнище сверху донизу нашивались перья. К спине исполнителя прикрепляли бутонфорские крылья. На руках были браслеты.

Армяне тоже считали орла своим предком-totемом. До сих пор в народе сохранились предания о пещерах — Арцвакарах (*Արծվակար*). Одна из таких пещер находится на холме южнее Мокса, которая открывается раз в год — в ночь на Вознесение (*Հարդարձնիւ*)<sup>70</sup>. Род Ариуни считал орла своим предком<sup>71</sup>. В образе этой птицы почитался Арамазд. А в прихрамовых 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 действ, 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 священномействия — 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-

<sup>69</sup> См. М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956, рис. 41—42.

<sup>70</sup> См. Ա. Լալանես, Վասպուրական, Հավատք. Ազգագրական հանդեսություն, Երևան, 1985, 20 23ա (եղ մասկ՝ բերեց զավ).

<sup>71</sup> См. Մովսես Խորենացի, II, 7.

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 сладко-растная, которую никто не решался взять в жены, прижилась вследствие противоестественного сочетания двух детей, как Пазифас—Минотавра»<sup>72</sup>.

Многие племена, вошедшие в состав армянского народа, почитали быка как предка. «Имя области Туруберан — (к западу от озера Ван), что дословно значит «роды (бегап), читающие быка (*tigci*)»<sup>73</sup>.

В устном народном творчестве Адам — начало человеческого рода ассоциировался с быком, а Ева — с коровой. Такова загадка, распространенная в Карабахе, Алашкертс, Хлате, Моксе, Буланыхе, Лори, Вагаршапате, Сурмалу — почти во всех районах Армении: «Бык разбрехился, родил корову»<sup>74</sup>. 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 побить троих борцов<sup>75</sup>.

Все эти примеры указывают на факт, что кульп 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 —

<sup>72</sup> Мовсес Хоренаци, II, 37, пер. Н. О. Эмина.

<sup>73</sup> Гр. Капанция, Хайаса — колыбель армян, АН Арм. ССР, 1948, стр. 70.

<sup>74</sup> См. Ա. Հարթրյանիան, Հայ ժողովրդական հանդեսություն, Երևան, 1985, 20 23ա (եղ մասկ՝ բերեց զավ).

<sup>75</sup> См. Խ. Փարքյան, Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական բանահյուսությունը, Ереван, 1985 стр. 75.

Тонк Спандарамэтакан<sup>76</sup>. Ряженье в козла бытовало у армян до начала XXв. Так, жители с. Гамзачиман Кироваканского р-на Асатур Геокчян, 1884 г. рожд., Ерванд Барсегян, 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. Возглавляли эту группу ряженый 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. Ряженый надевал вывороченный наизнанку тулу, 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 XXв. 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 былого предка-totема—охранителя общинны, семьи, рода, на веру народа в магическую силу его благославления еще в начале XXв.

Образ волка в армянской мифологии и пантеоне пока не изучен. Известно, что еще в Vв. армяне приручали и дрессировали волков<sup>77</sup>. В народе сложилось очень много заклинаний, «связывающих» силу волка (*գլուխ*). 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 кинзака, 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 действа не сохранился. По словам информатора,

ряженый «ляял» и «вылы» как волк, кидался на окружающих и пугал их<sup>78</sup>.

Отражением представлений с ряженем 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» заженная свеча, перевитая лентой, как во время свадьбы; яблоко, красный раскладной стул. У «птицы» шея обмотана длинной салфеткой, напоминающей 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 (*օշանգելօբա*)<sup>79</sup>.

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 существа на II сценической площадке хорана Евангелия 1651 г. (табл. VI, рис. 4). Исполнитель в маске зайца (?). Шея его обмотана салфеткой. К спине прикреплены бутафорские 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.

<sup>76</sup> Спандарамет—имя армянского божества, аналогичного малоазийскому Дионису.

<sup>77</sup> См. Ազգի Կադրաֆ, I, 6.

<sup>78</sup> Сведения сообщил Карапетян Геворг, 1895 г. р., житель с. Неркин Талин, уроженец Алашкerta.

<sup>79</sup> 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 неизвестны.

Рядились также в медведя. На полях рукописи XII в. (табл. VI, рис. 9) изображен обнаженный 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 действ 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 выступах архитрава парного хорана изображена следующая сцена: слева—полностью облаченный в шкуру и объемную маску медведя исполнитель поет, играя на вине<sup>80</sup>. Видимо, под его аккомпанемент пляшет ряженый справа, тоже облаченный в медвежий костюм. Роскошный рот маски свидетельствует, что и этот ряженый поет. Оба «медведя» пляшут—один играя, а другой высоко подняв руки, как это делают в армянских сольных танцах. Следовательно, тут налицо вокально-плясовой жанр представления. Ряженый слева стоит около рога изобилия, из которого поднимаются ветви с цветами. Ряженый справа пляшет с красным яблоком. Возможна трактовка этой 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-totemов, благословляющих новобрачных.

У многих народов существовали охотничьи обряды, посвященные медведям-тотемам, медвежьи пляски, 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 Кохбаци упоминает о том, что многие воспитывают медвежат, обучая их пляскам и привычкам людей<sup>81</sup>. 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 (*Այշոն բար*)—Медвежья пляска<sup>82</sup>.

Рядились на Масленицу в медведей и разыгрывали несложный сюжет в конце XIX в. в Диличане и окрестных армянских селах. Об этом сообщил мне в 1962 г. 92-летний музыкант Акоп Маркосян. А житель с. Эштия 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 ряженья 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 песноплясок, мелодий вокальных и инструментальных. Они помогут нам приоткрыть завесу времени и воссоздать картину былого средневекового театра. Поэтому собирание народных театрализованных представлений, песноплясок, выявление традиционных приемов костюмировки является самой насущной и неотложной задачей исследователей истории армянского театра.

<sup>81</sup> См. Ազգիկ Կողբացի, I, 16.

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

<sup>80</sup> Род лютни.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ТЕАТРАЛЬНО-ЗРЕЛИЩНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

В средневековой Армении, как и у многих других народов, был распространен один из видов уличных представлений—вождение дрессированных животных или людей, ряженых ими.

Эта традиция продержалась у армян вплоть до начала XX века. Еще в нач. XX в. представления с дрессированными животными—обезьянами, собачками, медведями, змеями устраивались на площадях, улицах, дворах, иногда, по специальному приглашению—в домах. Это была небольшая труппа, состоящая из музыкантов, поводыря и животных или исполнителей, ряженых в них. Число труппы могло быть и минимальным—поводырь и одно животное или один ряженый в него. Поводырь мог быть одновременно и музыкантом. В начале представления играла музыка с целью привлечь зрителей, или по дворам ходил зазывала, приглашая на представление.

Обычно эти представления не имели цельного сюжета с интригой. Они состояли из отдельных номеров-фокусов. Дрессированные животные по требованию поводыря выполняли всевозможные акробатические трюки, смешали публику, плясали под музыку и т. п. Ряженые животными демонстрировали более сложные номера, которые под силу только человеку. Они играли на музикальных инструментах, отбивали ритм, жонглировали, ходили по канату, действовали со свечкой, ветками.

Представления могли даваться весной, летом. Но обязательное ряжение в животное или вождение дрессированных зверей имело место на Крещение, Масленицу, свадьбу. Ряжение во время годовых праздников, свадьбы, как и сам праздник, его распорядок были унаследованы из далекой языческой поры, претерпев, конечно, соответствующие изменения в ходе истории армянского народа.

Но при всем этом и в средние века они не могли не сохранить черты культовой обрядности. Однако по материалам миниатюр трудно установить, светское или культовое начало стало превалировать в этих действиях. В то же время ясно, что демонстрация дрессированных животных всегда таила и тант в себе элемент зрелица, как то имеет место в любых плясовых и театрализованных действиях—будь они культовыми или светскими.

Приручение диких животных началось в давнюю пору у всех народов мира. Армяне тоже приручали зверей, птиц, пресмыкающихся. Это делалось с хозяйственной, а позже, и с культовой целью. Определенные почитаемые животные, птицы, пресмыкающиеся посыпались соответствующим богам (их бывшие тотемные праобразы) и содержались при храмах. Известно, что дрессированные обезьяны в Египте «участвовали в различных религиозно-драматических представлениях и что, с другой стороны, в таких представлениях участвовали и жрецы, одетые обезьянами и исполнявшие соответствующие мифологические роли<sup>1</sup>. Священные животные сдерживались и в армянских языческих храмах. Не исключено, что и они участвовали иногда в мистериях.

В Риме, позже и в Византии большой популярностью пользовались такие зрелицные представления, как травля зверей, выступления дрессированных животных.

Об одном из представлений во дворце египетской царицы Клеопатры рассказывает сириец Лукиан: «Обезьяня... была ученою и до поры до времени танцевала очень скромно и благопристойно и вызывала великое удивление, нося подобающим образом свой наряд, соблюдая все правила приличия и телодвижениями сопровождая свадебную

<sup>1</sup> М. Э. Матье, ук. соч., стр. 164.

песнь, которую исполняли певцы и флейтисты. Но едва увидела обезьяна расположенные поблизости смоквы или миндаль, как сразу забыты были и мелодия флейты, и такт, и пляска: схватив лакомства, обезьяна принялась их грызть, скинув или вернее сказать, разломав свою маску<sup>2</sup>.

Свидетельство Лукиана указывает, что в I в. до н. э. в Египте при царском дворе давались представления с дрессированными обезьянами. Они плясали в масках на свадьбах и в другие праздничные дни.

Если учесть, что в I в. до н. э. Рим, Египет, Армения находились в тесных культурных связях, то можно заключить, что и при дворе армянских царей могли устраиваться представления армянского порядка. Об этом вполне определенно свидетельствует Езник Кохбаци (V в. н. э.)<sup>3</sup>, возмущаясь, что многие дрессируют обезьян, волков, львов, змей и медведей, обучая их привычкам людей.

У соседей армян—византийцев в пору раннего средневековья тоже давались всевозможные представления на улицах и площадях. Это были мими, потешники, которые смешили публику, мазали лицо сажей, наведали звериные маски. Иногда появлялись вожаки ученых медведей и показывали дрессированных собак. «Пришел из Италии некий Андрей,—рассказывает летописец Феофан,—с рыжей и слепой собакой, которая по его приказанию давала представления. Дело происходило на площади. Андрей потихоньку от собаки брал у зрителей, толпившихся в большом количестве, кольца золотые, серебряные и железные, разбрасывал их, покрывал землей, а собака узнавала, кому какое кольцо принадлежит. Затем собака распознавала, каким императором выпущена та или иная монета, наконец, она угадывала, какая из зрителей беременна, кто в собравшейся толпе скуп, кто щедр, кто развратен»<sup>4</sup>.

Цирковые сцены хорошо представлены на византийских диптихах. По ним можно заключить, что в раннее средневековье были популярны гладиаторские бои, конные состязания, выступления акробатов и эквилибристов, постановки античных трагедий с участием актеров в масках<sup>5</sup>. Интересные

сведения о цирковых представлениях даны на мраморной плите конца V и начала VI вв. (табл. VII, рис. 1).

В центре изображены акробаты на медведях во время кульбита. Справа—дрессировщики с собаками. Слева—наездник на быке, около которого дрессированный медведь и лев. Плиту, на которой помещен этот рельеф, по мнению сотрудника Эрмитажа В. С. Шандровской, использовали в церкви как преграду, отделявшую алтарную часть<sup>6</sup>. Театрализованные представления были настолько популярны в среде духовенства Византии и соседней Армении, что на Константинопольском III соборе в 680 г. было постановление: «От сего святого и всемирного синода воспрещаются так называемые мими и зрелища оных, а по сему и представления боя зверей, ровно как и плясок на сцене чтобы не было. Не позволяет же тоже тем, ком состоят в священническом сане, ни монашествующим, быть на скачках и иметь у себя сценические зрелища»<sup>7</sup>.

Хотя после халкедонского собора армянская церковь отделилась от византийской, но зрелища продолжали бытовать и у нас. Против них выступали и произносили гневные речи Езник Кохбаци, и Иоанн Мандакуни, и Григор Магистрос и многие другие. Но, несмотря на запреты, народ продолжал р�диться, разыгрывать представления на мифологические (сказочные) и бытовые сюжеты, продолжал петь, плясать, дрессировать зверей, птиц. Эти явления должны были отразиться в изобразительном искусстве того времени. Они отразились в миниатюрах в виде реалистических и стилизованных изображений дрессированных зверей, птиц и пр. Средневековые миниатюры, если не исчерпывающие, то все же в определенной мере свидетельствуют о том, каких животных, птиц, пресмыкающихся дрессировали и учили исполнять различные номера армяне.

## ДРЕССИРОВАННЫЕ ОБЕЗЬЯНЫ И РЯЖЕННЫЕ В ОБЕЗЬЯН

Самую обширную группу животных в миниатюрах представляют обезьяны. Часто очень трудно определить, изображается ли дрессированная обезьяна или ряженый в нее человек. Поэтому примеры как первого вида—дрессированные обезьяны, так и вто-

<sup>2</sup> Лукиан, Собрание сочинений в 2-х томах, М., 1935, т. II, стр. 87.

<sup>3</sup> См. Եզնի Կոհբացի, I, 16.

<sup>4</sup> П. В. Безобразов, Очерки византийской культуры, изд. «Огни», Петроград, 1919, стр. 154.

<sup>5</sup> См. В. С. Шандровская, Культура и искусство Византии, Л., 1963, стр. 41.

<sup>6</sup> См. там же, стр. 42.

<sup>7</sup> М. Е. Кублицкий, История драматической литературы, 1907, стр. 233.

рого—исполнителей, ряженных обезьянами, будем приводить параллельно друг другу, объединяя все изображения обезьян в данном разделе.

Обычно миниатюристы изображают обезьян сидящими в вертикальном положении.

В руках они часто держат различные предметы, относящиеся к обиходу людей или к их театрализованным действиям, например: подсвечники, музыкальные инструменты, ветви, атрибуты жонглирования и т. д. Тот факт, что подавляющее большинство изображений обезьян появляется на сценических площадках хорана, наводит на мысль о популярности образа обезьяны и в театрализованных действиях средних веков, как отражение давних верований и мифических образов. Известно, что обезьяны в Армении не водятся. Они были привозными и считались диковинкой. Их дрессировали, водили по дворам, заставляли выделять незамысловатые номера: плясать, кривляться, перебразинвать и прочее.

Впервые до нас дошли изображения обезьян на хоранах из Киликийской школы миниатюристов. Отображались ли образы обезьян в более ранних миниатюрах, пока выяснить не удалось. Конечно, верование в священность обезьян возникло задолго до традиции ее передачи в изобразительном искусстве. Вряд ли можно сомневаться, что и в древние и в средние века у армян и других народов существовало немало обрядов и театрализованных действ с участием дрессированных обезьян либо ряженых в них. Мимо этого явления не могли пройти миниатюристы. В изображениях обезьян, расположенных на сценической площадке хоранов, проступает некая установившаяся традиция передачи их. В то же время видна связь этой традиции с народными (а может и профессиональными) театрально-зрелищными представлениями.

Изображения обезьян в армянских миниатюрах по внешним признакам можно классифицировать так:

- а) Обезьяны с горящей свечой или с факелом.
- б) Обезьяны со свечой и яблоком.
- в) Обезьяны со свечой и с поясом.
- г) Обезьяны—жонглеры.

Обычно художники располагают обезьян симметрично слева и справа парного хорана<sup>8</sup>.

Привожу описания некоторых миниатюр, наиболее интересных с точки зрения наличия в них элементов театрализации.

<sup>8</sup> Во избежание повторения место изображения обезьян каждый раз не будет указываться.

### Обезьяны со свечой

В Килийском Евангелии XIII в. изображены обезьяны, по-видимому, дрессированные. Связь с представлениями подтверждается и расположением на сценической площадке. В руках у них по атрибуту действия—горящей свече с массивным подсвечником. Последний является предметом культового, а не только бытового обихода у армян.

В Евангелии 1316 г.<sup>9</sup> на II площадке хорана слева и справа сидят по обезьянам. Каждая из них держит по изящному канделабру с тремя горящими свечами. Средняя свеча большого размера. Обе обезьяны в красных высоких конических колпаках. То, что в руках у них канделабры со свечами, на голове шапки, указывает, что миниатюрист изобразил не диких обезьян, а участниц каких-то действий с определенными функциями. Миниатюристы из Кафы изобразили обезьян в Евангелиях 1654 г. (№ 7698, стр. 196, 20а), 1688 года (№ 312, стр. 276, 28а). У всех обезьян в руках по горящей свече в подсвечнике или без него. Среди этих изображений выделяется одно—из Евангелия 1691 г. (табл. VII, рис. 2), где обезьяна в высокой конусообразной шапке с загнутыми полями. У нее руки похожи на человечьи, а ноги—на звериные лапы.

Иногда дрессированные обезьяны сидят на стульях, как например, в рукописи 1630 года (табл. VII, рис. 3, 4). Обе обезьяны отличны друг от друга. Обезьяна слева—сидит на задних лапах с горящей в подсвечнике свечей. Обезьяна справа сидит на раскладном красном стуле с серым верхом и с аналогичной свечой в руках. На голове высокий красный колпак, который называют «дурацким» или «шутовским».

Иногда обезьяны держат факелы. Такие изображения встречаются во многих Ахтамарских рукописях. Примером может служить рукопись 1462 г.<sup>10</sup> На маленькой подушке или стуле сидит обезьяна. Она в ошейнике и в причудливом головном уборе. В руках факел на треножной подставке.

В Евангелии 1471 г. симметрично изображены две обезьяны слева и справа на сценической площадке парного хорана. Обе в высоких шапках и ошейниках или воротни-

<sup>8</sup> Рукопись хранится в Иерусалиме в церкви св. Акопа за № 1950. Дрессированные обезьяны изображены на стр. 6а, 6б.

<sup>10</sup> Евангелие № 4778, стр. 18а.

ках с бахромой. Возможно, что обезьяны в масках. В руках у них по факелу с треногой подставкой. В обеих ахтамарских рукописях нос и рот обезьян в профиль очень выдаются вперед, что делает их мало похожими на обезьян, хотя торс у них обезьяний.

В рукописях Хизанской школы тоже часты изображения обезьян с факелами. Тавковы миниатюры в Евангелиях 1601 г. (№ 5567, стр. 46, 5а), 1597 г. (№ 5886, стр. 18б). Обезьяны сидят на задних лапах. В передних они держат по горящей свече с подсвечником. Все в красных шапках, выкроенных в форме листьев.

Иногда появляются изображения, по-видимому, ряженых в обезьян. Так, в рукописи 1741 г. (№ 2577, стр. 26а) лица-маски (?) похожи на человеческие: прямой лоб, плотно скатые губы, голова немного откинута, глаза обращены к небу. У ряженых бутафорские хвосты с красным куском материи, пришитым на месте седалища обезьяны. По всей видимости так рядились в обезьяну в народе во время масленичных игр<sup>11</sup>.

По миниатюрам описанной выше группы не всегда возможно дифференцировать ряженых отдрессированных обезьян. При ряжении, обычно, исполнитель надевал обезьянью маску или гримировал лицо. Одежда имитировала шкуру обезьяны. Исполнитель надевал штанины с бутафорскими задними лапами обезьяны. На голову надевался красный колпак-конус, корона или шапка в форме листа.

В описанной выше группе все дрессырованные обезьяны и ряженые с горящей свечой в руках. Почему? Конкретного ответа на это явление миниатюры не дают. Но возможны некоторые предположения согласно этнографическим данным: факелы, свечи: а) являлись предметами освещения, б) в то же время служили оберегом от злых духов. Огонь, как символ солнца, почитался источником плодородящей силы. Очаг (огонь) всегда продолжал в народе оставаться также символом рода, а дым его—«потомством» рода. Смерть же главы дома у армян отождествлялась с потухшим очагом (*օզմիլ մարդկանց*). И в христианское средневековье народ продолжал почитать огонь. Огонь, свечи служили магическим средством для увеличения половой силы брачующихся в свадебных обрядах. Поэтому у многих народов мира, в том числе и у армян, во время свадебных обря-

довых плясок жених, невеста, их родные, гости держали зажженные свечи. Приведем одну из подобных плясок, которую исполняли эзэрумские армяне<sup>12</sup>. В ней участвуют 7 пар супружеских (считая и пару новобрачных). Построившись в плотный замкнутый круг, оба супруга каждой пары держали вместе одну горящую свечу. Все под музыку продвигались вправо. Новобрачные должны были пройти только три (магическое число) круга, после чего выходили из пляски. Остальные плясали, пока не догорят свечи. Во время пляски жених («венценосец») то и дело доставал правой рукой из правого кармана по горсти пшеницы и обсыпал ею пляшущих. По объяснению местных жителей, это делалось с целью получить хороший урожай. После такого обрядового «посева» жених получал право участвовать в подлинном «посеве». Ведь холостые парни не имели право на посев.

Если учсть, что зажженная свеча—символ мужской силы, а обезьяна органическое животное, то театрализованные действия с участием дрессырованных обезьян и ряженых в них со свечами в руках, по-видимому, возможно отнести к пережиткам магических обрядов культа огня, сохранившихся в средние века в Армении и отраженных художниками в миниатюрах.

### Обезьяны со свечой и яблоком

Большую группу составляют миниатюры, в которых изображены обезьяны с яблоком и горящей свечой. Этих обезьян художник помещает на первой или второй сценической площадке хорана. У них в руках предметы обихода человека: свеча и яблоко. Кроме того, некоторые сидят на раскладных стульях.

В Евангелии 1258г. (табл. VII, рис. 5) изображено стилизованное дерево, на вершине которого на раскладном стуле в виде двух вертикальных треугольников с общей вершиной сидит дрессырованная обезьяна. В левой руке у нее подсвечник с зажженной свечой, а в правой—яблоко. У подножья дерева стоит птица.

Порой обезьяны помещали не на дерево, а у подножья его ствола. Такова миниатюра из рукописи 1323г. (табл. VII, рис. 6). На второй сценической площадке под яблоней на раскладном стуле сидит обезьяна. В передней правой руке она держит подсвечник

<sup>11</sup> Подобный способ ряжения в обезьяну сообщил в 1964 году, житель села Покá, Ахалкалакского р-на Елюк Маркосян, 1894 г. рожд.

<sup>12</sup> См. Э. Х. Петросян, Ж. К. Хачатрян, ук. соч., стр. 157.

с зажженной свечой. Левой рукой обезьяна подносит ко рту яблоко.

Примером участия обезьян в театрализованных действиях может служить также изображение из рукописи 1329 года. На второй сценической площадке парного хорана слева одного и справа другого на красных стульях со скрещенными ножками сидят по обезьянам. Обе они серого цвета. В передних руках у них по подсвечнику с зажженной свечой и по красному яблоку, которое подносят ко рту.

Следует отметить, что эта композиция встречается очень часто. Количество изображений обезьян со свечой, яблоком велико. Тавровы миниатюры из Евангелия 1293 г. (№ 5784), 1654г. (№ 7698), 1655г. и мн. др.

Иного характера изображения обезьян встречаются Хизанская школе миниатюры.

Рассмотрим две рукописи. Первая датируется 1597 г. (№ 5886). В ней на первой сценической площадке парного хорана (стр. 196, 20а) изображены существа, мало похожие на обезьян. Оба стоят у подножия дерева. У одного в руке—красное яблоко, у другого—кинжал с яблоком на острие.

Подобная сцена запечатлена в рукописи 1601г. (табл. VII, рис. 7). Здесь обезьяны с яблоком и кинжалом. Они в красных листообразных шапках.

Хотя все описанные выше миниатюры не скопированы друг с друга, но смысл везде один: обезьяна пытается уничтожить яблоко. В одном случае она его хочет съесть, в другом—проткнуть ножом.

Яблоко у армян являлось символом женского начала, символом плодородия. А зажженная свеча—символом мужской плодородящей силы. Поэтому понятно, что этим атрибутам отводилась важная роль в различных обрядах и театрализованных действиях.

#### Обезьяны с поясом и свечой

Сравнительно немногочисленны изображения обезьян с поясом (с бубенцами или без них). Среди этих миниатюр интересны те, которые помещены в Евангелии 1290 г.

На выступах архитрава парного хорана расположены два исполнителя, ряженые в обезьян. Слева—ряженый с загримированным лицом, а может быть и в маске обезьяны. Он в серой, облегающей тело рубашке.

Штаны выкроены наподобие задних лап обезьяны. К ним пришит бутафорский хвост. Ряженый, опоясанный коричневым поясом с бубенцами, стоит перед горящей в треножнике свечой. Положение корпуса—

строго вертикальное. Левая, согнутая в локте рука поднята вперед и вверх, а правая тоже согнута и протянута вперед. Трудно определить: исполняет ли ряженый магические заклинательные движения руками перед свечой или же обращается к своему партнеру. Тот тоже ряжен обезьяной. Лицо не загримировано. Из-под красной шапки видны волосы исполнителя (табл. VIII, рис. 1,2).

И этот исполнитель в серой рубашке и плотно прилегающих штанах, к которым пришит бутафорский хвост. И на нем коричневый пояс с бубенцами. В то время как его партнер стоит перед треножником, этот держит треножник с горящей свечой. Взаимная связь обоих исполнителей в некоем общем сюжете очевидна.

На миниатюре рукописи 1320 г. (табл. VII, рис. 8) на полях изображен ряженый в обезьяну. Он протягивает к кому-то руки—обращается к воображаемому собеседнику. На нем объемная обезьянья маска с открытым ртом. Это позволяет предположить наличие песни, некоего словесного текста или возгласа. На голове островерхая шапка; по фасону человечья—с отворотом, но отражающая растительные мотивы. Его рубашка с длинными и узкими до запястий рукавами. Штаны—специального покрая с передачей задних лап обезьяны. И у него пояс с бубенцами, бутафорский хвост.

На полях миниатюры и рукописи 1321 г. (табл. VIII, рис. 3) опять помещено изображение ряженого в обезьяну. Он в маске с открытым ртом (поет или кричит). В его вытянутых полусогнутых руках натуральная или бутафорская ветка. На голове шапка в форме листа. А на левой руке около плеча повязка с волнистой линией посередине. Такие повязки—базант часто встречаются в армянских костюмах. Ряженый в трико с бутафорским хвостом. Трико заканчивается явно бутафорскими пальцами задних лап обезьяны.

А в рукописи 1320 г. (табл. VIII, рис. 4) изображена обезьяна. На ней конусообразная шапка и пояс—предметы обихода человека. Обезьяна сидит на дереве, по стволу которого поднимается змея, что должно было отображать определенный сюжет: басенний или культовый.

В Евангелии 1321г. (табл. VIII, рис. 4) на полях запечатлен человек, маскированный обезьяной. Он с тамбурином в руках, в головном уборе и поясе. Мaska объемная с большим бутафорским ухом, расположенным на затылке. Интересно, что ноги заканчиваются ступнями, а не обезьяными лапами. «Обезьяна» отбивает ритм для себя, а может

быть аккомпанирует кому-то. В данном случае, как и во многих иных, для нас важно не точное определение изображения на миниатюре: дрессированная ли обезьяна или ряженый в нее, а сам факт наличия этого образа в народных и профессиональных театрализованных действиях.

В описанной выше группе изображений обезьян сквозь условную традиционную стилизацию веет дыханием жизни, действий. Это сказалось в динамичных позах обезьян. Красноречивы и головные уборы, пояса с бубенчиками и без них, свечи в роскошных подсвечниках, бубен, повязка-лента на руке. Они используются здесь как атрибуты сценического действия, хотя употребляются и в быту.

Известно, что колокольчики, бубенчики, как и многие музыкальные инструменты, особенно шумовые, служили средством для отпугивания злых сил. Поскольку обезьяны считались священными животными, то может быть, чтобы уберечь их от прокoisков злых духов, ряженых в обезьян, исполнителей и самих дрессированных обезьян во время праздничных представлений по давней традиции обвязывали пояском с бубенчиками. Ряженые то шествовали, плясали и пели с ветками, то сами отбивали ритм, держали подсвечники с горящей свечой.

Средневековые шуты в Западной Европе, рядясь (например в петуха) тоже надевали на одежду бубенцы с тем же назначением. Они употребляли специфическую шутовскую палку с головой шута в дурацком колпаке и бубенчиками (табл. VIII, рис. 6)<sup>13</sup>. Такую палку с бубенцами употребляли и армянские шуты. Называлась она мареак (*մարեակ*)<sup>14</sup>.

Важно и то, что армянский народ до сих пор шутов, шутников, народных исполнителей называет капик (*կպիկ*), маймун (*մայմուն*) — обезьяна, подчеркивая этим подражательное начало в искусстве шута.

### Обезьяны-жонглеры

Во время представлений странствующей цирковой труппы или традиционного ряженья на праздники или свадьбу ряженые или дрессированные обезьяны исполняли всевозможные номера. В числе этих номеров часто было и жонглирование. Оно требовало профессиональной подготовки. Поэтому, вероят-

но, эти выступления поручались ряженому обезьянину. Не исключается, что подобному номеру могли обучить и дрессированную обезьяну. С этой точки зрения интересны миниатюры с изображением жонглирующих обезьян.

Ряженный в обезьянину запечатлен в рукописи 1293 г. (табл. IX, рис. 1). На выступе архитрава хорана изображен мужчина с усами. На голове — высокая остроконечная шапка. Он в штанах, оканчивающихся сшитыми задними лапами обезьяны. На талии пояс.

Ряженый жонглирует двумя плодами (яблоками?) или шарами. По-видимому, ряженый — профессионал, прошедший школу жонглерского искусства. Не могло ли быть, что его выступление, запечатленное на миниатюре, один из номеров странствующей средневековой труппы?

Еще один жонглер нарисован на полях рукописи 1323 г. (табл. IX, рис. 2). Он тоже одет в обезьянину. Жонглер с остроконечной бордкой и в конусообразной шапке с закругленным верхом. На щеке полосатый грим. Ряженый с ног до шеи одет в костюм, скроенный наподобие шкуры обезьяны. Буффарский хвост завершается листом. От лопаток тоже отходит широкая ветка с листьями наподобие крыльев. На длинных узких рукавах отвернуты узкие манжеты или нашины куски материи.

Профессионалы-жонглеры были популярны с древних времен у многих народов. В древности — в Эtruрии, в Риме, в некоторых странах Малой Азии, а в Европе и в средние века они назывались гистрионами<sup>15</sup>. «Гистрион был одновременно гимнастом, плясуном, музыкантом, певцом, сказителем и актером. Он умел показывать удивительные фокусы, ходил на руках, прыгал через кольцо, делал в воздухе сальто, балансировал нанатянутом канате, жонглировал ножами, шарами, горящими факелами, глотал зажженную паклю и шпагу. И тут же мог плясать — один или с партнершей-жонглеркой, сыграть на дудке или виоле, пропеть веселую песенку, аккомпанируя себе на барабане, показать номер с обезьянкой или медведем и разыграть с ними какую-либо комическую сценку»<sup>16</sup>.

Некогда в языческую пору и позже, в средние века культовые жонглеры, акробаты

<sup>13</sup> Иллюстрация из кн. А. Джигивегова и Г. Бояджиева, История западноевропейского театра, «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 67.

<sup>14</sup> ՀԲԲ, т. III, стр. 277, см. *մարեակ*.

<sup>15</sup> Histrio — комедиант. См. Кронеберг, Латинско-русский словарь.

<sup>16</sup> История западноевропейского театра, под ред. С. С. Мокульского. М., «Искусство», 1956, т. I, стр. 22—23.

выступали и в театрализованных действиях, обрядах, связанных с вызовом роста растительного и животного мира. Подбрасывание детей, ветвей вверх и прижки являлись актами подражательной магии, дабы добиться вертикальным движением вверх вырастания растений и животных. Чтобы повлиять на рост растений, животных, человека, на плодородие всей природы надо было прыгать вверх, скакать, извиваться, совершать акробатические упражнения, «заклинать» рост<sup>17</sup>. Поэтому в «Гимне в честь Куретов» поется:

«Для нас стремительно скаки и чтобы  
были полные сосуды.  
И скаки, чтобы доборунными стали  
стада,  
И чтобы хлеба взошли—скаки,  
И чтобы полными стали пчелиные

улья»<sup>18</sup>.

Игры с быками на о. Крите относились к магии роста. Скакуны-сальтаторы были в Древнем Риме. Армяне тоже скакали, прыгали, подбрасывали плоды, ветки, детей, исполняли пляски вида Вэр-вэр. Эти пляски «были связаны с празднованием просыпания природы, рождения, роста и появления плодов растительного и животного мира, с обрядами праздников: Барэкендан—Масленицы, Тцарзардар или Тцагказард—Вербного воскресенья, Амбардзум—Вознесения и Вардавар—Преображения господня»<sup>19</sup>. К магическим действиям акробатов, жонглеров, прыгунов-плясунов в этих празднествах нужно отнести и источники действ гистрионов.

Жонглер по-армянски *атчапар* (*աթպար*)<sup>20</sup>. Р. Ачарян считает им, сущ. атчапар сложным, образованным при помощи двух корней *այա* (арабск.), что означает удивление, чудо, фокус (*զարբանիկ*) и арап, что значит деятель *շնոր* (аног). Тогда дословно можно перевести чудодей, фокусник. Но вызывает сомнение искусственное сочетание в одном термине арабского и армянского корней. Это сложное слово, на мой взгляд, может быть объяснено и с помощью только армянских корней, без арабского. Тогда этот термин разбивается на две составные части *տա* (яч) и *պար*, а не *տան* (атчап) и

<sup>17</sup> См. Сруби Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, АН Арм. ССР, 1958, т. I, стр. 337.

<sup>18</sup> А. Н. Дальский, Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах во II тыс. до н. э., АН ССР, 1937, стр. 147.

<sup>19</sup> Сруби Лисициан, ук. соч., стр. 336.

<sup>20</sup> ՀԲԲ, см. *տանպար*.

*պար* (арар), в котором исчезновение суффикса *ա* (а) вряд ли объяснимо. Корень *տա*—означает рост, приплод. По Р. Ачаряну, армянский глагол *տան* (атчэл) означает вырастать и в своих истоках имеет связь с понятиями ростка, приплода, набухшей почки, увеличение размеров. *Պար* (парар) по Г. Капанцяну<sup>21</sup> означает *տանիս* (утест), т. е. пищу, еду, пропитание.

Исходя из объяснения обеих частей слова на основе армянского языка, можно заключить, что *տանպար* (атчпарар) могло бы означать магическое плясовое действие с целью увеличения роста растений и животных для пропитания людей.

Термин *ձեռնածու* (дзернатшу—движущий руками)<sup>22</sup>, часто употребляющийся вместо термина *ատչպար*, означает тоже жонглер и подтверждает функции последнего, ибо означает колдун, ворожей, чудесник. Позже дзернатцу стало означать: манипулятор, фигляр. Манипулятор тоже колдун, действующий руками (от лат. *tapis*—рука и от *ταπιρίους*—пригоршня, горсть чего-нибудь).

Итак, функция *ատչպար-а*, *ձեռնածու* в истоках своих есть функция колдуна, совершающего магические заклинания пляской, акробатикой, жонглированием в обрядах, связанных с вызовом роста и плодородия растительного и животного мира. В языческую пору действия гистрионов, жонглеров, *ատչպար-ов* в основе своей были священными как магические. При постепенном отмирании магического назначения они стали приобретать черты светского развлечения. В средние века в них стали постепенно преобладать светские зрелищные черты, хотя все же не вполне освободились от магических целей.

По изображениям дрессированных обезьян или ряженых в них возможно выявить местную традицию ряженья в этот театральный образ, а также местные живописные традиции. Так, в Киликии, Кафе на обезьян или ряженых в них надевали конусообразные красные шутовские колпаки, короны, в Хизане—шапки, напоминающие по покрою лист, в Ахтамаре—нечто среднее между тюрбаном и конусообразным колпаком.

Миниатюры позволяют предположить наличие некоего перешедшего в средние века сюжета (или сюжетов) с участием обезьян как действующего лица. Конечно, по рисункам не всегда возможно заключить о том

<sup>21</sup> Р. Ачарян (ук. соч.) приводит объяснение корня *պար* Г. Капанцяна, *Նոր Աղբ*, 1929, январь, стр. 338.

<sup>22</sup> ՀԲԲ, см. *ձեռնածու*.

или ином сюжете, который имел в виду миниатюрист, отображая на страницах Евангелия фигуру, имеющую отношение к театрализованным действиям средневековья и никакого — к тексту Нового Завета.

Согласно этому предполагаемому сюжету действие происходило на земле и на небе (в воздухе). Так, в миниатюрах обезьяны располагаются на первой или второй исполнительской площадке хорана.

Согласно сюжету, исполнители брали в руки зажженные свечи в подсвечниках и без них, надевали шапки растительного происхождения, колпаки, короны, подносились.

Дрессированные обезьяны и ряженые в них в зависимости от разыгрываемого сюжета подносили яблоко ко рту или протыкали его ножом.

В сюжете были места, когда обезьяна располагалась на дереве, причем там был установлен для нее раскладной стул. В разыгрываемом сюжете немаловажная роль отводилась ритмошумовым факторам (бубенчикам, бубну с цимбалетами), как средству оберега от злых духов.

Согласно ходу действия исполнитель жонглировал плодами или шарами. К сожалению, о самом сюжете ничего невозможно сказать. Но большое количество аналогичных миниатюр, общность принципа ряженья, атрибутов и т. п. позволяет заключить о наличии давно сложившегося традиционного театрализованного действия с участием дрессированных обезьян и ряженых в них людей.

Образ обезьяны в обрядах и театрализованных действиях был очень популярен не только у армян.

Обезьяне поклонялись как человекоподобному существу, предку в Африке, Китае, Индии. В Египте павиан считался священным животным бога письма Тота<sup>23</sup>. Павианов связывали также с культом солнца. «Памятники показывают, что дрессированные обезьяны участвовали в различных религиозно-драматических представлениях и что, с другой стороны, в таких представлениях участвовали и жрецы, одетые обезьянами и исполнявшие соответствующие мифологические роли»<sup>24</sup>.

Армяне рядились в обезьян главным образом на Масленицу и свадьбу вплоть до конца XIX—начала XX в. Следовательно, существовала давняя обрядовая традиция участия этого священного образа в армянских действиях и традиция ряжения в него.

<sup>23</sup> См. М. Э. Матье, ук. соч., стр. 164.

<sup>24</sup> Там же.

Трудно сказать, как образ обезьяны проник в мифы язычников-армян. По-видимому, он был заимствован и имел связь с культом плодородия, солнца, как и у многих народов мира.

### РЯЖЕННЫЕ ВО ЛЬВОВ И ДРЕССИРОВАННЫЕ ЛЬВЫ

Более малочисленную группу, по сравнению с обезьянами, представляют изображения львов. Почти все они располагаются на II исполнительской площадке хорана. Позы у львов одинаковы: они стоят на задних лапах или сидят на них. Это однообразие можно объяснить тем, что стойка на задних лапах является одним из характерных положений для дрессированных животных.

Приведенные ниже изображения львов можно разделить на две группы: ряженые во львов и дрессированные львы. Отличительным признаком является следующее: у львов при стойке на задних лапах и вообще при сгибе задних лап коленный сустав выгибается назад. У людей всегда выгибается вперед.

### РЯЖЕННЫЕ ВО ЛЬВОВ

Одним из ярчайших примеров, подтверждающих наличие театрализованных представлений с ряжением во львов является миниатюра из Евангелия 1641 г. (табл. IX, рис. 3.). Слева и справа на выступах архитрава парного хорана стоят пляшущие «львы».

Оба стоят вертикально, подняв передние лапы на уровне плеч и приплюсывают. Хвосты торчат вверх.

Исполнитель в объемной львиной маске. Торс обначен в плотно прилегающий костюм по покрою торса льва. На руки и ноги исполнителя надеты бутофорские лапы льва с когтями.

Многочисленны примеры с ряжением во львов, которые встречаются в миниатюрах XVII в. Привожу несколько из них. Такова рукопись 1655 г. (табл. IX, рис. 4). Слева и справа парного хорана изображены ряженые во львов. У обоих маски с раскрытыми ртами. Стоят на задних лапах.

Немногим отличаются изображения ряженых из рукописи 1691 г. (Еванг. № 8365, стр. 196). Оба льва обращены друг к другу. Стоят они на второй исполнительской площадке парного хорана, слева одного и справа другого. «Львы» в стойке на одной задней лапе. Вторая приподнята. Высунуты красные языки.

В аналогичной позе в маске с высунутым языком изображены ряженые на миниатюре из Евангелия 1694 г. Оба стоят на одной задней лапе.

### ДРЕССИРОВАННЫЕ ЛЬВЫ

Изображений дрессированных львов не так уж много. Самым интересным из них является миниатюра XVII в. (Еванг. № 6791, стр. 26а). На первой исполнительской площадке хорана располагаются: слева апостол (?), справа — апостол в поединке со змеем. Рядом с ним дерево, на вершине которого гнездо с птенцами. У ног апостола — ворон, клюющий миниатюрного человека.

На второй исполнительской площадке слева петух, а справа — озлобленный лев с высунутым языком. А. Мнацаканянц, опубликовавший эту миниатюру, считает, что в ней изображена сцена театрального характера или это образец сюжетной миниатюры<sup>25</sup>. В этом и другом случае, продолжает он, сцена имеет и мифологическую основу.

Следует добавить, что мифологический сюжет служил часто основой и театрализованных действий. Поэтому, вероятно, в миниатюре есть элементы влияния театрально-зрелищных действий.

В средние века львов дрессировали, водили на цепи. Ярким фактом, иллюстрирующим это положение, является миниатюра из Евангелия 1655 г. (табл. IX, рис. 5). На второй сценической площадке хорана изображены львы. Они стоят вертикально на одной задней ноге. Другая приподнята. Повидимому, оба пляшут. У них ошейник с длинной цепью.

Традиция дрессировки львов, почитания их, содержания в храмах была известна на Ближнем Востоке еще до образования армянской народности. Вавилоняне и египтяне, хетты, урартийцы, хаясы поклонялись льву как олицетворению силы, ловкости, смелости, а позже солнца и плодородящих сил природы.

В I—II вв. в Сирии и Гиерополе при храме богини Реи содержались животные. Вот как об этом свидетельствует Лукан: «Во дворе храма пасутся на свободе крупные быки, кони, орлы, медведи и львы, — они никогда не причиняют вреда людям, так как все они приручены и посвящены богам»<sup>26</sup>.

Не исключено, что в храмах армянской Богини Ананит, наряду с белыми быками, были и львы. Они водились, по Мовсесу

Хоренаци, в четвертой Армении<sup>27</sup>. По сведению Езника Кохбаци (V в.), армяне ловили львят и дрессировали их<sup>28</sup>. На почитание льва указывает факт, что при Рубенидах на государственном знамени было изображение этого животного<sup>29</sup>. Кроме того, герой эпоса «Давид Сасунский» Мгер, как Геракл, сражался со своим тотемическим преобразом — львом. Историк Мовсес Хоренаци (V в.) упоминает об атLETE Вараздате, который сражался со львами в цирке: «Этот Вараздат был молодой человек, храбрый, сильный, мужественный и искусный в метании стрел. Во время бегства Шапуха, отправился он ко двору императора и отличился сперва в Пизе победою на кулачном бою, потом в Гелиополе, что в Элладе, среди бела дня поразил львов; на олимпийских играх слава его была провозглашена собранием атлетов, а подвиги мужества, совершенные им у народа Ланкуартов, смею ставить наряду с подвигами Трдата»<sup>30</sup>. Из отрывка можно заключить, что бои со львами были популярны и в Армении; существовали специальные гимнастические школы, подготовившие таких выдающихся атлетов, как Вараздат и Трдат, которые прославились в Греции.

Все эти факты указывают на важную роль, какую играло это животное в армянском пантеоне, в верованиях народа и в цирковых представлениях.

Известны случаи приручения львов в среде средневекового армянского духовенства. Так, «был именит и славен Вардик, настоятель монастыря Ванго; ему послушны были львы, и раз львица, притащив оленю шкуру, перед ним у самих ног его разрешилась двумя львятами; он коснулся их глаз, и они раскрылись у них»<sup>31</sup>. В этом сведении есть доля вымысла, но факт, что приручение львов было распространено в среде отшельников — неоспорим. Достаточно вспомнить знаменитого библейского св. Даниила, чей образ послужил поводом для создания пре-восходных полотен многим западноевропейским художникам, а также талантливому армянскому скульптору, высекшему его на стенах Ахтамарского храма (X в.).

<sup>25</sup> См. М. Г. Մատականյան, ук. соч., стр. 547.

<sup>26</sup> См. Եզնի Կոհբացի, I, 16.

<sup>27</sup> См. Г. А. Эзов, ук. соч., стр. 45.

<sup>28</sup> Мовсес Хоренаци, III, 40, пер. Н. О. Эмина.

<sup>29</sup> Մատիսնի Տարբեցի (Ասողիկ), Պատմություն արքական, III, 7:

<sup>25</sup> См. Ա. Շ. Մատականյան, ук. соч., стр. 547.

<sup>26</sup> Лукан, ук. соч., т. 2, стр. 280.

Интересно свидетельство Н. Я. Марра, указывающее на почитание льва у армян. «Праздник длится два дня, воскресенье и понедельник. В селении Местии, кроме обычного канона чествования, сводящегося к жертвоприношениям, молениям и, конечно, попойке, особую роль играет фигура льва с разинутою пастью, на которую накинут намордник; она сделана из шелка и, надуваясь, принимает вид скульптурного произведения; она пришита как знамя к древку и сохраняется, как мне говорили, в местной церкви. К 3-м, 4-м часам дня в названный праздник фигуру торжественно выносят из церкви. Один из всадников берет ее и гонит лошадь. С ним бежит группа в 10—12 человек в перегонку. Лев надувается и на народ производит впечатление живого. Так пробегают два-три раза и относят его в церковь»<sup>32</sup>. Интересно, что знамя с изображением льва было и у армян.

Образ льва связан также с символом евангелиста Марка. В тех случаях, когда миниатюрист изображал святого в образе льва, то льва он рисовал в спокойной позе с благопристойным видом, чаще на заглавных листах. А львы, которые приведены выше, слишком дики, разъярены, у некоторых даже высунут языки. Поэтому это не львы-символы, а животные—участники цирковых представлений. В средневековой Армении в зверинцах содержались львы, и в выступавших на праздники труппах дрессированных зверей, должны были быть и они. Это и отразилось в миниатюрах, где на сценической площадке хоранов изображены сидящие, стоящие на задних лапах, пляшущие и привязанные на цепи львы.

Характерно, что большое количество изображений львов встречается в миниатюрах XVII в. Этот факт определенно связан с расцветом театрально-зрелищных представлений в Константинополе, в Крыму (Кафе), с показом, как диковинки, дрессированных и диких львов на улицах, площадях, в домах армянской феодальной знати. Выступления дрессированных львов—один из сложных номеров. И по сию пору они не сходят с цирковых арен всего мира.

### ПРЕСМЫКАЮЩИЕСЯ, ДРАКОНЫ И РЫБЫ

В средневековых армянских рукописях изображениям рыб, змей, драконов (вишапов—Цицц) отведено большое место. Это давняя традиция.

<sup>32</sup> Н. Я. Марр, Из поездок в Свантию, «Христианский восток», 1913, т. II, вып. 1, стр. 7.

Язычники-армяне и их предки поклонялись вишапам (драконам) и одзам (змеям). В культе плодородия важное место занимало поклонение рыбам, как обильно мечущей икры. Во время исполнения обрядов, таинств и всевозможных магических действий у урартцев имело место ряженые в рыбу. Об этом красноречиво свидетельствуют археологические раскопки. В урартском городе Тейшебаини (Кармир-блур) обнаружены глиняные Фигурки богов. Головы и спины их покрыты ярко-голубой рыбьей чешуйей. Головной убор представляет собою по форме голову рыбы. Подобное изображение бога-рыбы встречается и на урартской каменной печати<sup>33</sup>. В мистериях и обрядах жрецы, представляющие (разыгрывающие, воплощающие) образ этого божества, по-видимому, должны были рядиться так, как это запечатлено на статуэтках.

Аналогично рядились во время мистерий ассирийцы, изображая бога Эа или его жрецов. Сохранился рельеф, изображающий жреца, ряженого в Эа-Хан-Оанна. На нем покрывало, спускающееся до пояса. Оно по структуре и форме имитирует рыбью кожу. Головной убор жреца представляет собою бутафорскую рыбью голову с широко открытым ртом. Нельзя ли предположить, что по ходу действия головной убор падвигался на лицо и таким образом превращался в маску. Тогда широко открытый рот рыбы становился своеобразным рупором исполнителя.

Сиро-арамейский Дагон тоже почтился в образе рыбы. В храме Дагона (даг—по-семитески рыба) была статуя, имевшая голову и руки человечьи, тело рыбы, ноги—человечьи<sup>34</sup>. Несомненно, это была скульптура, прототипом которой был ряженый в Дагона жрец.

«Имя «Дагонские горы» южнее Муша (по армянским данным) и имя села Dagana-vapa (по римским дорожникам) у Ванского озера говорят определенно о почитании сиро-арамейского бога Dagan (Dagon) в Тароне<sup>35</sup>. Жена Дагона—Деркето в Аскалоне изображалась женщиной, тело которой от ребер переходило в рыбью. Об этом Лукиан свидетельствует: «Я видел в Финикии изображение этой Деркето, странное зрелище: верхняя его часть представляет собою женское туловище, тогда как нижняя, от бедер до ног сделана в виде рыбьего хвоста. Но изображение Деркето, находящееся в Гиеро-

<sup>33</sup> См. Б. Пиотровский, ук. соч., стр. 230.

<sup>34</sup> См. З. А. Рагозина, История Ассирии, СПб, 1902, стр. 130.

<sup>35</sup> Г. Капанян, ук. соч., стр. 154.

поле, выполнено целиком в виде женщины. Основания для этого предания вполне ясны: жители Гиерополя считают рыб священными и никогда к ним не прикасаются; птицы едят всех и не употребляют в пищу только голубя, так как его считают священным. По-видимому, это делается ради Деркето и Семирамиды, так как Деркето имеет форму рыбы, а Семирамида под конец своей жизни превратилась в голубя<sup>36</sup>.

Исследования ученых Г. Алишана, Гр. Капанчяна, М. Абегяна показали, что и в языческой Армении был культ рыб и драконов-вишапов. А каждый культ имеет свой определенный ритуал. Внутри ритуала, обычно, имели место театрализованные представления, танцева с ряженым в образы связанных с ними богов и героев. Как выглядели исполнители? В одних областях возможно так, как урартские глиняные фигуры жрецов в образе рыбы и скорпиона. В других так, как в Финикии, что описано у Луканиана.

Традиция ряженья в рыбью и выступлений с дрессированными змеями продолжала бытовать и в средние века.

Ярким примером может служить миниатюра из Евангелия XIII—XIV вв.

На второй сценической площадке парного хорана два исполнителя в динамичной танцевальной позе с наклоненным торсом. Плохая сохранность миниатюры не дает возможность полностью проследить костюм. У обоих исполнителей головные уборы в форме головы рыбы. На ногах гетры, имитирующие рыбью.

Исполнитель (табл. X, рис. 1) в голубых чулках, красной юбке. К поясу прикреплена маска льва. На лице (маске?) видны кружочки румян. Рука в рыбобобразной красной перчатке по локоть. Головной убор состоит из двух красных рыб, скрепленных на темени исполнителя. Другой ряженый тоже в гетрах в виде рыбы. Одна из рыб голубая, другая—красная. Иными словами, убор ноги напоминает разноцветные чулки. Совсем как у западноевропейских шутов! На бедре нарисована голова овна. Возможно, что это маска, которую надевали по ходу действия. Торс заключен в полосатое, плотно прилегающее к телу одеяние. Плохая сохранность рисунка не позволяет точно определить детали костюма и маски на лице, которая похожа на рыбью.

Головной убор состоит из двух рыб, скрещенных хвостами. От красной рыбы отходит синий диск (?), от синей—золотистый шар или круг.

<sup>36</sup> Лукан, ук. соч., т. II, стр. 265—266.

Трудно определить сюжет действия. Нет сомнения, что миниатюристом отображена сцена из представлений средневекового театра. Большинство средневековых представлений, как и древних, носило синтетический характер. В них воедино были слиты песни, пантомимно-плясовое действие и речитативные диалоги. Вероятно аналогичным было и действие в образе рыб, отображенное в миниатюре. На это указывают положение ног исполнителей, изображенные в танцевальном «па», раскрытый рот одного из них, что дает основание полагать наличие вокального или словесного текста.

Пережитком подобных действий, вероятно, является песнопляска, дожившая до нашего времени—«Дон ари, дон, ари, дон ахпер!». Она записана С. С. Лисцианом от Вардана Ованисяна из с. Аралых (ныне Мичнадзор) в 1930 г.<sup>37</sup>

Это коллективная пляска с общим движением влево, скорбными ударами ногой. План плясовой фигуры очень похож на рыбью. Само название пляски «Дон, ари» значит «Рыба, приди!». В то же время слово «дон» (*ດո՞յ*) означает культовый рыбообразный хлебец—сухарь<sup>38</sup>. Вероятно, что это очень древняя песнопляска. Некогда она могла быть обращена к тотему—предку, которого называли «дон ахпер»—братья-рыба (*դո՞յ փիցեր*). Несомненно, что песнопляска была популярна в народе и потому не забыта до сего времени. Надо полагать, что при исполнении могло иметь место соответствующее ряженье в рыбью. Так, по данным грузинской поэмы XVII века «Сибилиани» во время придворного спектакля один из исполнителей был ряжен огромной рыбиной<sup>39</sup>.

Для ряженых изготавливали не только бутафорских рыб, но и драконов (вишапов). Таково изображение семиглавого дракона в рукописном сборнике 1589 г. (табл. X, рис. 2). Влияние театральных представлений с ряжением сказалось на данном рисунке. У «дракона» ноги и подпорка, поддерживающая огромный хвост чудовища. Принцип ряженья, который можно вывести из рисунка, прост. Исполнитель помещался вертикально в передней части внутри бутафорского торса и семи голов. Для ног были сделаны специальные отверстия и бутафорские лапы.

Изображения ряженных в рыбью либо в дракона указывают на наличие определенно-

<sup>37</sup> См. Србун Лисциан, ук. соч., т. 3, стр. 923—926 (в рукописи).

<sup>38</sup> ԵՐՇ, см. *դո՞յ*.

<sup>39</sup> См. Д. С. Джанелидзе, ук. соч., стр. 150.

го сюжета, разыгрываемого в средневековом народном и профессиональном театре.

Миниатюры указывают также, что у армян, как и у других народов Ближнего и Дальнего Востока, были распространены дрессировка змей и выступления с ними. Об этом явлении впервые упоминает Езник Кохбаци (V в.), осуждая «некоторых людей», которые вылавливают вишапов и приручают их<sup>40</sup>. Примером может служить миниатюра 1290 г. (табл. X, рис. 3). На второй сценической площадке хорана стоит мужчина в зеленом одеянии. На нем синяя с красным шапка. Обут он не то в высокую красную обувь, не то в чулки. Мужчина держит обеими руками змею. Это либо укротитель змей, либо танцор со змеей.

Влияние представлений с дрессированными змеями сказалось в оформлении миниатюристами заглавных букв текста. Из многочисленных примеров привожу только два.

В песеннике 1437 г. (табл. X, рис. 4) заглавная буква *Ի* (и) представлена в виде женщины со змеей-вишапом.

В этом же песеннике на стр. 12а (табл. X, рис. 5) заглавная буква *Բ* (б) представлена в виде человека со змеей-вишапом. Человек в коричневой шапке растительного происхождения, зеленом платье с красной орнаментальной отделкой и в красных чулках. Обеими руками он держит вишапа с широко раскрытым ртом.

В Евангелии 1287 г. (табл. X, рис. 6) буква «*Յ*» (тч) представлена сплетением змеи-вишапа и юноши. Юноша в красной высокой конусообразной шапке мимов. Он стоит на коленях, прогнулся вбок и разведенными в сторону руками поддерживает торс змеи-вишапа. Мысль создать заглавные буквы в виде людей со змеями-вишапами отражает, по всей видимости, традицию их оформления во время представлений.

Представления с дрессированными змеями, борьба с удавом были одними из популярнейших номеров вплоть до начала XX в. Выступали странствующие труппы как из армян, так и индусов или просто костюмированных под последних. Дрессировщики заставляли змей плясать под музыку, свиваться в клубок, взбираться по рукам, опутывать кольцом шею и т. п. Конечно, представления к этому времени носили уже светский, зрелищный характер, хотя и истоки этой традиции восходят к былым магическим представ-

лениям, связанным с культом змей и драконов.

О поклонении армян змеям, драконам (вишапам) имеются обширные исследования. Но, к сожалению, в них не вскрыта одна из сторон вопроса: участие дрессированных змей в ритуале, в обрядовых и мистериях действиях, ряженье в них. Миниатюры из средневековых рукописей дают возможность частично приподнять завесу с этой неисследованной области наших знаний о театрализованных действиях языческой поры и бытования этой традиции в средние века у армян.

### ДРЕССИРОВАННЫЕ ПТИЦЫ

До конца XIX—начала XX вв. в Армении повсеместно распространены древние петушиные бои, связанные с годовым циклом культа солнца. Для таких боев задолго до назначенного дня отбирали петухов с драливым характером. Их кормили сырьим мясом.

Как правило, петушиные бои происходили во время праздников. Собиралось множество зрителей. Они разделялись на две партии, иногда зрители бились об заклад. Хозяева петухов или специалисты-натягивали их друг на друга. Постепенно разгорался петушиный бой. Иногда птицы настасывали заклевывали друг друга.

В конце XIX в. художник Вано Ходжабекян изобразил петушиный бой с группой зрителей и хозяином петухов в старом Тифлисе.

Как указывают данные по этнографии армянского народа, петушиные бои устраивались не только в зрелищных развлекательных целях, но и в целях ведовских. Гадали об исходе войны, жатвы, о погоде и т. п.<sup>41</sup> Это обычно имело место во время ряда годовых праздников, особенно на Масленицу.

Изучая средневековые армянские миниатюры, невольно поражаешься обилию изображений сцен петушиных боев—свидетельство того, что подобные зрелищные представления бытовали и были популярны в средние века. В одной из миниатюр из Евангелия 1260 г. на лунете хорана довольно красочно изображены грозно наклонившиеся, готовые напасть друг на друга петухи. Не менее ярка миниатюра из Евангелия 1418 г. (табл. XI, рис. 1).

По-видимому, культовостью назначения надо объяснить то, что после победы афинян над персами в Саламинской битве 480 г. до

<sup>40</sup> Եղիշե Կոբրացի, I, 16. Автор хотя и выступал против языческих верований, но сам верил в их подлинное существование.

<sup>41</sup> См. Србун Лисицыан, ук. соч., т. I, стр. 242.

п. э. было постановлено ежегодно в течение одного дня устраивать в театре петушиные бои<sup>42</sup>. Сейчас выявить, чем было вызвано подобное государственное решение при Фемистокле, трудно, но факт говорит о популярности этих представлений в Греции и о его священных истоках.

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

Кроме петухов, дрессировали и павлинов. Они были диковинкой у армян. Их привозили из Китая, Индии, где они считались священными птицами. Павлины содержались в зверниках армянской феодальной знати, расхаживали по паркам. Возможно, что эти птицы входили в состав труппы дрессированных зверей. Они расхаживали, распустив свои великолепные хвосты, по исполнительской площадке, привлекая толпы зрителей; возможно, что и выполняли простые номера.

Вероятно, миниатюра из Евангелия 1638 г. отражает традицию бытования представлений птиц. Наверху лунета—сцена петушиного боя. На второй исполнительской площадке хорана—павлин, вытянувший шею, как бы следящий за боем. Подобных миниатюр—великое множество. Все они указывают на популярность древней традиции представлений с участием птиц.

### ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ (НУШКАПАРИК)

Фантастические образы, состоящие из сочетания различных существ, например, человек-птица, лошадь-бык и т. п., армяне называют нушкапарик (*հովկապարիկ*).

Этимолог Гр. Ачарян считает термин нушкапарик сложным словом, состоящим из нушк (от персидск. *vusk*—осел) и парик (персидск. *rati*—крылатое существо несравненной красоты, добрый дух)<sup>43</sup>.

Исследователь армянского языческого пантеона Г. Алишан объясняет это слово как сложное от нушик—медленно и парик—плясунья. Он считает, что нушкапарик—медленно, грациозно пляшущая женщина<sup>44</sup>.

Историк армянской литературы Ст. Паласян объясняет: парик—плясунья, нушкапарик—пляшущая медленные пляски<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> См. Элиан, *Пестрые рассказы*, II, 28.

<sup>43</sup> ՀԲԲ, см. *Հովկապարիկ*:

<sup>44</sup> См. Դ. Ալիշան, *Հավաքածու*, Венеция, 1910, стр. 202—205.

<sup>45</sup> См. Ստ. Պալասյանի, *Գալութին Հայոց գրականութեան*, Тифлис, 1865, т. I, стр. 197.

Из трудов средневековых писателей и историков Армении Езника Кохбаци, Ованеса Тлкуранци и др. известны некоторые сочетательные образы: осел-бык, человек-осел, человек-лошадь, девушка-рыба, лошадь-бык. Обитают они в море или в развалинах зданий.

Средневековые миниатюры расширяют наши знания о мифологическом сочетательном образе—нушкапарик, указывая на новые виды.

#### НУШКАПАРИК—ЧЕЛОВЕК-ПТИЦА

Образ человекоптиц был одним из излюбленных персонажей языческих верований многих народов и постоянно встречается в сценах их мистерий. Образы человекоптиц в мифологии и у армян крайне разнообразны как по содержанию их функций, так и по связи с различными верованиями.

Значительность этого образа в армянской мифологии удостоверяется громадным количеством женщин и мужчин-птиц на полях и на хоранах армянских рукописей. Трудно ныне конкретизировать функции каждого из отраженных художником подобных образов. Это мог быть сирин, сирена, образ души усопшего в виде птицы, шут-конглер, акробат, плясун, плясунья.

По некоторым греческим мифам сирены—прекрасные морские девы, птицы ноги у которых появились по велению разгневанной Деметры за то, что они не помогли ей отыскать Персефону, похищенную Антом. Вариант мифа: сами девушки просили дать им птичий облик, чтобы разыскивать свою подругу. Этот миф разыгрывался во время Элевсинских мистерий<sup>46</sup>. Следовательно, несколько жриц должны были р�даться в девушек-птиц. Исследователи греческой мифологии считают, что этот образ заимствован греками из восточной религии. В культу малазийских богинь плодородия тоже разыгрывались мистерии. Возможно, что одним из действующих лиц могла быть и девушка-птица. Нельзя ли предположить, что образ девушка-птицы должен был быть связан с культом Анал и армянские жрицы во время мистерий р�дились в нушкапарик? Образы человеко-птиц в средние века были и у армян переживаниями ряжения в различные птичьи тотемы, а также—в образы языческих крылатых духов и божеств, оставшихся из древнего пантеона мифологии в сказках, баснях, в народных и профессиональных представлениях средних веков.

<sup>46</sup> См. Мифологический словарь, Учпедгиз, Л. 1961, стр. 223.

Каждая школа армянских миниатюристов, расписывавшая рукописи, создала свои традиции отражения бытовавших в их время театральных образов, в том числе и образов человеко-птиц. На данном этапе исследования «роль» театрального образа каждой из них пока трудно конкретизировать. Пока трудно выявить сюжеты средневековых представлений, их жанры, функции их персонажей в народном и профессиональном театральном действе. Но по сохранившимся изображениям человеко-птиц в миниатюрах можно вывести общий принцип ряженья в них средневековых исполнителей. Исполнитель надевал птичий костюм и специальные чулки в виде птичьих лапок. Щеки, глаза, брови подгрифировывали. Иногда надевалась объемная маска. В подражание оперенью на шее, для скрытия низа маски или начала костюма, надевалась плиссированый зубчатый воротник. Возможно, что он изготавлялся из перьев. Но в большинстве случаев в миниатюрах явно проступает бутофорская фактура его из вырезанных в подражание перьям кусков материи. Иногда в рисунке оперение вовсе отсутствует. Расположение крыльев низкое. В них продевались руки. Поэтому крылья человека-птицы значительно ниже места, откуда начинаются крылья у птицы. Ноги продевали в короткие узкие штаны<sup>47</sup>. Положение торса сохранялось человеческим—вертикальным, что опять выдает фактор ряженья и отражения художником театрализованных образов птице-людей. Костюм каждого образа человека-птицы отражал театральные традиции своего времени. Интересен в этом отношении рисунок на полях Евангелия 1475 года (табл. XII, рис. 1). Изображена человеко-птица в короне. Волосы спадают до плеч, на шее отложной воротник. Из-под крыла видна рука человека, держащая кувшин. Интересна и заглавная буква *b* из Евангелия 1392 г. (табл. XII, рис. 2). У нушкапарик лицо-маска с кружочком румян, подведенными глазами и изогнутыми бровями. На шее воротник. Торс птичий. Из-под крыльев вытянута вперед рука с листом. Яркой иллюстрацией того, как рядились в нушкапарик, может служить фигурка, являющаяся частью урартского бронзового котла или трона (табл. XI, рис. 2)<sup>48</sup>.

На крыльях у фигурки с обратной стороны приделаны кольца, в которые продеты руки девушки. При взгляде спереди создается впечатление, что у нее вместо рук—

крылья. Торс девушки скрыт в костюме, имитирующем торс и хвост птицы. Как видим, эта фигурка отразила традицию ряженья, бытовавшую еще у урартийцев. Но несмотря на то, что прошли тысячелетия, до сих пор в театральных балетных постановках при исполнении образов птиц, сирен передко пользуются аналогичными приемами ряження в них. Таковы изображения на полях Евангелия 1430 г., оформленного в Хосрова-ванке (табл. XI, рис. 3). Изображена человеко-птица в объемной маске с лицом мужчины. У него парик и остроконечная бородка. Брови изогнуты и придают лицу шутовское выражение. На щеках кружочек румян. Рот приоткрыт, как бы передавая пение либо речь. На шее широкий зубчатый воротничок, подобный которому и по сию пору носят цирковые клоуны. Это изображение интересно в данном случае как пример разрисовки маски.

В той же рукописи на полях стр. 81а (табл. XI, рис. 4) изображен исполнитель в объемной маске с лысой головой. На щеке маски большой кружок румян, какой накладывают и ныне на щеки клоуна либо на щеки клоунской маски. Торс птичий. Сверху донизу на груди костюма художник простили маленькие треугольники, словно пуговицы. Ноги в коротких штанах. Вместо крыла видна правая рука исполнителя. Она подносит ко рту не то разрисованный шар, не то мяч. Исполнитель производит впечатление некоего комического персонажа. Лысые в театральных представлениях наделялись комическими чертами и обычно бывали предметом насмешек, да и сами насмешничали. Комические персонажи в греческом и римском театрах передко были в объемных масках с лысиной. Шутовское, дерзкое выражение с издевкой придано исполнителю в птичьем наряде из Евангелия 1392 г. (табл. XI, рис. 5). Голова—в объемной маске человека. Края маски прикрывают широкий зубчатый воротник на сильно удлиненной шее. Щеки подгрифированы. Глаза подведены. Брови изогнуты. Рот широко открыт, видны зубы. Уши на макушке. Он или кричит, или поет. При этом язык высунут дерзко, словно напоказ. Что-то издевательское, злословие и в лице, и в выгибе вперед торса. На шее медальон в форме сердца или листа. На одежде простилены треугольники, напоминающие пуговицы. Он в коротких штанах. На торсе, крыльях нет следов оперения. Пропорции нарушены. Рисунок сильно стилизован. Явно проступает шутовской характер ряженя. Не исключено, что миниатюрист изобразил средневекового шута—ката-а.

<sup>47</sup> Птичьи ноги—живописный прием стилизации.

<sup>48</sup> Фото из кн.: Б. Б. Пиотровский, Искусство Урарту, Эрмитаж, Л., 1962, табл. XIV.

Катаки некогда рядились в костюмы птицы катак<sup>49</sup>. На то, что это шут-комедант—ката́кайэрзу указывает лысая голова, насмешливое лицо, дерзко высунутый язык, большой, выпяченный живот, что придает вульгарность всему облику исполнителя.

В Евангелии 1430 г. на полях (табл. XI, рис. 6) изображена ряженная птицей исполнительница со сцирелью во рту. На ней шапка с растительными украшениями, напоминающая венец. Волосы, падающие до плеч, скрученны в валик. На лице кружочки грима. Впереди на торсе снизу вверху представлены треугольники, словно пуговицы. Миниатюристом передан образ исполнительницы-музыкантши.

В рукописи 1304 г. (табл. XII, рис. 3) на полях нарисованы ряженые птицами пляшущие акробатки. Лица девичьи. Плясунья-акробат слева стоит на широко расставленных лапках-руках. А плясунья-акробат справа тоже приняла положение стойки, но она опирается на одну лапку (руку). Другая поднята в сторону.

В акробатической позе стоит также исполнитель, ряженый птицей, на полях Евангелия 1418 г. (табл. XII, рис. 4). Он прогнулся назад в спине, запрокинув голову и силясь удержать на подбородке цветок, словно жонглируя им. Цветок с пестиком—эмблема растительного плодородия. На щеках акробата кружочки грима, глаза подведены. Акробатические номера с держанием в равновесии на подбородке различных предметов (стаканы с водой, шесты с вертящимися тарелками и пр.) до сих пор исполняются в цирке.

Приведенная миниатюра указывает на отражение в живописи акробатически-жонглерских приемов театрально-зрелищных представлений средних веков.

Изображения ряженных птицами акробатов, помещенные на сценических площадках хорано-ов либо на полях рукописей, никакой связи с евангельским текстом рукописей не имеют. Это ряженные в птиц шуты, музыканты, плясуньи, акробаты.

Небольшую группу нушкапариков образуют изображения, помещенные на II сценической площадке хоранов.

В рукописи 1237 г. изображена сцена из некоего недошедшего до нас представления с ряжением в нушкапарик. Так как миниатюры в плохой сохранности, трудно дать подробное описание костюма. Интересна деталь: у обоих нушкапариков лапы слишком

толстые. Это дает основание предположить, что в данном случае изображен исполнитель в чулках по покрою птичьих лапок. У ряженых длинные павлиньи хвосты. Может быть изображена сцена из представления на сказочный сюжет, где действующее лицо русская птица, павлин, говорящая человеческим голосом?

В Евангелии 1329 г. на второй сценической площадке парного хорана изображена сцена из некоего недошедшего до нас представления с ряжением в нушкапарик. На это указывает динамика поз обеих фигур.

Слева (табл. XII, рис. 6) мужчина, по-видимому, пожилой, с длинным, возможно, бутафорским носом. Губы его плотно и зло поджаты. Кажется, он уходит, но полуобращается, чтобы состроить гримасу своей партнерше. Исполнитель в синей с красным шапочкой. На шее—широкий зубчатый веерообразный воротник, как у нынешних клоунов-шутов. Возможно, что воротник прикрывает края маски с длинным носом. Торс в птичьем костюме с искусно нашитыми перьями и крыльями, в которые, видимо, продеты руки. К торсу прикреплены узкий бутафорский хвост и веточки, оканчивающиеся цветами. Бедра в красных штанинах. Лапки не обозначены.

Женщина (ряженая), к которой обращается мужчина, как бы разводит руками-крыльями и искоса смотрит на мужчину (табл. XII, рис. 7). На голове—красная шапочка с горизонтально удлиненным загнутым узким концом. Торс птичий, с широким хвостом. Ноги красные. Лапки отсутствуют.

К сожалению, ничего нельзя сказать о сюжете, ибо миниатюристом запечатлена одна лишь сцена из действия. Но по выражению действующих лиц можно предположить, что оно шутовского характера. Это сказалось в издевке, в дерзком вызове, который с большим мастерством передал в рисунке миниатюрист.

Ряжение ярко проступает в миниатюре из Евангелия 1323 г. (табл. XII, рис. 5). На выступе архитрава хорана изображено фантастическое существо. У него торс птицы и две женские головы с nimбами.

Аналогичный образ встречается в урартской мифологии—крылатая фигурка, украшающая ручки урартского культового котла (табл. XIII, рис. 1)—полуптица, полуженщина с двумя головами. Интересно, что скульптор применил бытовавший в его время прием ряженья в этот фантастический образ. Судя по фигурке, рядились так: исполнитель влезал в бутафорский торс птицы, руки продевал в кольца на крыльях: при положении еп

<sup>49</sup> См. Србуи Лисицнан, ук. соч., т. I, стр. 73—74.

facē руки были не видны. Сбоку к шее прикрепляли вторую бутафорскую человеческую голову рядом с головой исполнителя. По-видимому, аналогичный принцип ряженья стал традиционным и передавался от поколения к поколению. И ныне он используется исполнителями в сценах представлений с аналогичными мифологическими и сказочными образами. Кого олицетворяло существо с торсом птицы и двумя человеческими головами, пока точно не выяснено. Как полагает Б. Б. Пиотровский, урартские фигурки изображали божество, связанное с солнцем, на что указывает диск, помещенный на спине птицы между распростертыми крыльями. В урартской иконографии еще твердо не установлено, с каким из богов связывается крылатый солнечный диск. В Ассирии он является символом бога Шамаша, идеографическое написание которого урартами перенесено на их бога солнца—Шивини<sup>60</sup>.

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

Поскольку образ человеко-птицы был священным, он претерпел длительную консервацию в тех действиях, которые еще бытовали и продолжали разыгрываться с ряжением в крылатые существа. Нельзя ли предположить, что приведенная выше средневековая армянская миниатюра с изображением двуглавой с нимбами женщины является наследием подобной консервации?

Художник расположил фигуру на выступе архитавра хорана, где обычно изображали исполнителей театрализованных обрядовых действ. Это еще раз указывает, что

театрализация действ средних веков могла унаследовать приемы представлений языческой поры. Не исключается, что некоторые из них восходят к приемам урартских культовых действ.

В той же рукописи изображена исполнительница, ряженная в нушкапарик. Она в красной шапке. На щеках по большому кружку румян. Черные волосы ниспадают до плеч. Видимо изображен персонаж сказочного сюжета.

На второй сценической площадке хорана так же изображена нушкапарик (Еванг. 1211 г., табл. XIII, рис. 2). Она в высокой конусообразной шапке с отогнутыми вверх полями. Из-под шапки на плечи спадают черные локоны. (Такие же искусственные локоны носили армянки Каина вплоть до конца XIX и начала XX в.). На щеках крупочки румян. У ряженой длинный желтый торс с красными крыльями и два хвоста. Одна лапка кокетливо приподнята: не хотел ли художник изобразить пляшущую?

Выше приведены ряженные в фантастические образы актеры, танцоры, акробаты, которые изображены на полях рукописей или на второй сценической площадке хоранов. Независимо от того, изображали ли они образы сирен либо других мифических птиц или же просто были одеты в птичий костюм, ставший традиционным для шутов, можно предположить, что все эти явления еще бытовали в народных и профессиональных представлениях средних веков. Они сложились в пору первобытнообщинного строя. Внутри театрализованных действ постепенно развивались традиционные виды оформления различных птичьих образов и образов исполнителей, носивших птичий костюм, как костюм профессиональный. А художники и скульпторы отразили образы современных им театральных представлений.

<sup>60</sup> Б. Б. Пиотровский, Искусство Урарту, стр. 57.

## 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, «ксякие там кифареды Анаксеноры, флейтисты Кусты, плясуны Метророды 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 непереноносимо! Вся Азия, точно город в знаменитых стихах Софокла, была полна: «Курений сладких, песнопений, стонов и слез».

Когда Антоний въезжал в Эфес, впереди выступали женщины, одетые вакханками, мужчины и мальчики в обличии панов и сатиров, весь город был в плюще, в тирсах, повсюду звучали псалтерии<sup>1</sup>, свирели, флейты, и граждане величали Антония Дионисом—Подателем радостей, Источником милосердия<sup>2</sup>.

И как бы откликом на популярность малоазиатских танцоров и акробатов и в доказательство преемственности традиций их искусства является миниатюра, помещенная в Четыре-минеях (найсмавурк—*Հայոց պուրք*) 1462 г.<sup>3</sup> 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 Платона, 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 Константинополе 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 обивали одну из мачт снизу доверху, через что образовывали некоторого рода вьющиеся ступеньки, по которым можно было восходить. Всходя 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

<sup>1</sup> Псалтерий—струнный щипковый инструмент, печто среднее между кифарой и арфой.

<sup>2</sup> Платон, Справительные жизнеописания, Антоний, XXIV. Указание на азиатских музыкантов может иметь отношение и к музыкантам Армении.

<sup>3</sup> Матенадаран, рук. № 4883, стр. 140а.

цеплялся за нее, после чего быстро и безостановочно начинал вертеться и кружиться колесом. Затем вместо рук, зацепившись за веревку голеню 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, зажмурив 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 до верху обвитое веревкой, образовавшей выступы, за которые мальчик ухватывался ногами и поочередно 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 вселенную<sup>4</sup>.

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

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

танцовщиц, гусанов, шутов и акробатов. Однако они были настолько популярны и любими в народе, что против них не раз выносились специальные постановления армянского духовенства. Таков 12-й канон IV Двинского собора<sup>5</sup>, который приводит Мхитар Гош: «Некоторые из азатов и всадников (*Գեղեցիք*), которым вовсе не место в монастырях, (прибывая в селения), они остаиваются не в них, а в монастырях вместе с женами и служанками и тем попирают каноны святых отцов. В храме святыни и богослужения они ужинают при гусанах<sup>6</sup> и вардзаках<sup>7</sup> (*գուշնօթ և շրածկօթ*), что для христиан страшно слышать, тем паче видеть»<sup>8</sup>.

Мовсес Хоренаци упоминает также имя одной из танцовщиц. Это была Назиник—наложница Бакура Сюнэци, которая превосходно исполняла солнечные танцы<sup>9</sup>. Интересно описание народных праздников, которое приводит историк Аристакес Ластиверци (XI в.)<sup>10</sup>. 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-

<sup>5</sup> IV Двинский собор армянской церкви был создан в 645 г.

<sup>6</sup> Гусан—сказитель, музыкант, а также мимос, шут, скоморох.

<sup>7</sup> Вардзак—плясунья и певица.

<sup>8</sup> Судебник Мхитара Гоша, ч. II, ст. 104.

<sup>9</sup> См. Мовсес Хоренаци, II, 63.

<sup>10</sup> См. Արփատակես Լաստիվերցի. Պատմություն, 10, 25

дов средневековых историков и писателей<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>.

Миниатюру из рукописи Библии 1401 г. (табл. XIV, рис. 1), по-видимому, следует считать фиксацией одного из древнейших обрядовых действ 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 литеаврист 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 загрифирован кружочками румян на щеках. Обнаженный фалл указывает на отношение его к действиям культа плодородия.

В грабаре имеется термин сюнакеац<sup>13</sup> (սինակեց) — стоящий на столбе или обитающий на нем. Толковые словари армянского языка<sup>14</sup> 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, совершившемся на столбе — фалле. «В пропилеях храма (в Гирополе) стоят фаллы высотою в 30 саженей, 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 фигуры из дерева, зачем это делается, я не могу объяснить, но мне кажется, что человек, влезающий на фалл, подражает этим деревянным человечкам... Многие приносят ему золото, серебро и медь, оставляют их недалеку от него и, сказав свое имя, уходят. Человек, стоящий внизу, сообщает имена жертвующих верхнему и тот творит за каждого молитву. Молясь, он ударяет в медный инструмент, издающий громкий и резкий звук. За все время своего сидения человек этот совсем не спит»<sup>15</sup>.

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 «возвыситься» 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'еванами (փալկան) или канатными плясунами (ларахагацами — լարահացամ) — լարահացամ<sup>16</sup>. 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-

<sup>11</sup> Большое место изучению этих данных отводят исследователь древней Армении В. Ануни (См. Ч. Հայութի, Դաստիարակություն Հին Կայուց բով, Венеция, 1923).

<sup>12</sup> Ш. Руставели, Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1937, строфа 1394.

<sup>13</sup> ՀՓԲ, см. սինակեց:

<sup>14</sup> ԱԲՀ, ՀՓԲ,

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

<sup>16</sup> Пайл'еваном в народе называли канатного плясуну, кулачного борца, атлета.

го плясуну, стоящего на вертикально поставленном шесте (табл. XIII, рис. 3)<sup>17</sup>.

Отражение театрализованных действ 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 Ձ представлена лицом человека в шапке мима (табл. XIV, рис. 2). А в том же Евангелии на титульном листе (табл. XIV, рис. 3) стороны буквы Ձ 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 насилия как акробаты, так и музыканты. Такие же шапки носили армяне различных областей Западной Армении вплоть до начала XX в. Они изготавливались из войлока и назывались колоз. Подобные шапки носили и хетты. Примером может служить изображение религиозной процессии на скале хеттского святилища в Язылы-Кайа (Богаз-Кей, Петрия)<sup>18</sup>.

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

В надписи Գիրք Ժեմակիան/—книги Бытия буквы Ւ, Ր, Բ, Ց представлены акробатами и плясуном-музыкантом. Третий из акробатов (буква Ց) 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 Ւ только в трусах. На лбу у него какой-то высокий предмет (кубок?), который он старается, жонглируя, удержать в равно-

<sup>17</sup> В Армении канатные плясуны считались посвященными св. Карапзту, действующими с его благословения. Их действия на канате считались священными.

<sup>18</sup> См. Србун Лисицян, ук. соч., т. I, табл. XXXII—XXXIII,

весии. Пятая буква Ւ—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 Ե 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 Ե.

Не исключено, что образы святых тоже могли представляться гусанами. В противном случае, почему вдруг только буква Ե 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 установленным приемом обучения чтению? К примеру, рукопись 1354г. (табл. XV, рис. 1), надпись Գիրք (гирк—книга).

Буква Ե дана в виде девушки в плясовой позе с разведенными в стороны обнаженными руками и ногами. Она держит в левой руке причудливо переплетенный конец букв. Такое сплетение—сеть по верованиям армян было оберегом от злых духов, улавливала их, чтобы не пропустить к священным объектам<sup>19</sup>.

Буква Ւ—мим с декоративным листом в руках.

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

Букву Ց 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. Жажется, что все «буквы» движутся куда-то в пляске.

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

<sup>19</sup> См. Србун Лисицян, ук. соч., т. II, стр. 87.

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

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 равносторонним крестом, который он поставил на переносицу. Остальные—тоже, видимо, участники представления. Все в высоких сапогах. У музыкантов и жонглеров—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 *і* и *ї*—мими в листвообразных шапках.

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

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

Буква *Ѡ*—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 *ІІ*. 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 1475г. (табл. XV, рис. 5) изображен мим в виде буквы *Ѡ*. 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 *Ѡ*<sup>21</sup>.

Был и другой способ изображения буквы

*b*, 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 призывающая 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 1531г. (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 *Ѡ*. 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 общеизвестно 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 распущеные волосы, ниспадающие до пояса. Женщина приподнесла ко рту рог изобилия. Из рога вверх поднимается древо жизни с птицей. На противополож-

<sup>20</sup> Эти миниатюры не приводятся в работе.

<sup>21</sup> Фото этой миниатюры из рукописи № 198 в работе не привожу.

ном выступе архитрава хорана мужчина (табл. XVI, рис. 3). Он тоже в красном одеянии, но с плотно закрытой шеей. Платье его выше колен. Кажется, что исполнитель за-драпировался 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 Килийской рукописи XIII—XIV в. Кисти этого художника принадлежит оформление рукописи 1688 г. Слева и справа парного хорана исполнители неких образов. Слева—женщина в красном платье с большим декольте на 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 недавшего до нас, но, по-видимому, распространенного и традиционного представления. Как обрядовые действия с ражением, большинство театрализованных представлений древности, так и данное, видимо, имели определенную магическую направленность. Так, рог изобилия указывает на отношение действа 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 красным<sup>22</sup>. Такого же цвета платье и головной платок надевали на свадьбу невесты-армянки в большинстве районов Западной и Восточной Армении вплоть до начала XX в. Красный цвет—символ женского начала, должен был «обеспечить» плодовитость новой семьи.

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 «повлить» на плодородие растительного и животного мира. Видимо, такое назначение имела сцена, изображенная на миноской печати. Изображены четыре плящущие жрицы. Они танцуют с обнаженной грудью, одетые только в юбки с оборками<sup>23</sup>. 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 хоран. На архитраве хорана 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 локонь до плеч, иногда искусственные, а сзади—длинные косы почти до пят). Женщины в шапках с растительным орнаментом. В правой руке у левой дрэво жизни с тремя ветками. Каждая из веток завершается гранатом. Что в руке женщины справа—полностью не видно. По-видимому, тоже бутафорское дерево 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 присыпалась и гранату, полному красных сочных семян—цвета крови. Гранат также был символом неразрывности брака. Так, Аид, похитив Персефону, заставил ее проглотить гранатовые зерна. Поэтому Зевс не смог позволить Персефоне полностью возвратить-

<sup>22</sup> См. М. Е. Сергеенко, Жизнь древнего Рима, М., 1964, стр. 196.

<sup>23</sup> 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 листовой 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—песни тцар (*փեսի ծպ*) 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. Существовало 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 песенопляски: Ладанное дерево (Хыники тцар—*Խնկի ծպ*), Грушевое дерево (Гандзи тцар—*Ցանձի ծպ*), Гранатовое дерево (Ныррни тцар—*Նորնի ծպ*), Абрикосовое дерево (Тцирани тцар—*Ծիրնի ծպ*). Эти деревья, по-видимому, были темами<sup>24</sup>.

Можно предположить, что приведенная миниатюра отображает сцену исполнения ритуальной свадебной пляски. Ряд постановлений Вселенских сборов был направлен против «бесовских» игр, но, несмотря на это, некоторые из плясовых действий с быльм 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 плодовитость, как и плодородие природы. Бытование обнажения в подобных действиях и отобразилось в миниатюрах, примером которой является Евангелие 1265 г., где на выступах архитрава хорана действуют обнаженные женщины, возможно, плясуньи-колдуньи.

<sup>24</sup> См. Србун Лисицян, 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.

В Евангелии XIII в. (№ 9422), оформление которого близко к школе Тороса Рослиана, на выступах архитрава нескольких хоранов тоже изображены обнаженные люди<sup>25</sup>. На стр. 76 слева—женщина, нижняя часть торса которой находится во рту рыбы. Правой рукой она опирается на рыбью голову, а левой—держит около губ рожь изобилия с ветвью. 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 выступах 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 Минотавра (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, разыгравшихся 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 рожь, 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 рожь, из которого как бы выросло дерево жизни с птицами. И обнаженность, и длинные волосы, и рожь изобилия, и дерево с птицей—все позволяет отнести данную сцену из театрального или обрядового действия к быльм 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-

<sup>25</sup> 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» (*Ձոփի*). 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 мужчины—традиция многовековой давности. Под музыку зуры и дюола<sup>26</sup> 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 брачющихся пар. Известны также еще несколько песноплясок с постепенным обнажением. Это—Уплеточка (Тшамтэл—*Եղմթէլ*), Не могу, не могу плясать (Чэм, чэм, чэм кырна хагал—*Չեմ կըմս խաղալ*), Журавлиная (Кырынгэцук—*Կորդեցուկ*).

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 действ с культовым обнажением и в необходимость их отражения.

\* \* \*

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

Как выявляет анализ этих представлений, истоки их восходят к далекому прошлому языческих верований армян. В ходе постепенного развития театрализованных действ и элементов театрализации в мистериях—священномействиях 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 размере 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.

<sup>26</sup> Барабана.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### НЕКОТОРЫЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ МИСТЕРИИ ПО МИНИАТЮРАМ

Возникновение церковного театра есть естественный результат развития религии и ее обрядности. Многочасовые проповеди, чтения и всевозможные толкования делали богослужение скучным и непонятным широкой массе. «Процесс театрализации мессы был вызван стремлением церкви сделать религиозные идеи и образы возможно наглядными, понятными и впечатляющими<sup>1</sup>. Становление этого явления происходило под влиянием былых языческих мистерий и всевозможных действ.

Литургическая драма и мистерии были популярны во всех странах христианского вероисповедания, как, например, в Византии, Италии, Испании, Англии, Германии, Болгарии, Польше и т. д. В этой общей цепи развития и распространения христианской обрядности и театрализации Армения вряд ли стояла особняком от всех народов.

Г. Левонян приводит описание некоторых литургических действ, все еще разыгрывавшихся вплоть до конца XIX в. в армянской церкви. Таковыми являются «Сретение господне», «Страшный суд», «Девы мудрые и девы неразумные», «Тайная вечеря или Омовение ног», «Ночь страстей господних», «Похороны Христа», «Пещное действие».

Начальные шаги в развитии мистерии во всех странах сходны, но формирование этого жанра различно. Так, если в Западной Европе театральные действия, совершившиеся сначала внутри церкви, перешли на паперть, затем на улицу и площадь, то в Армении было иначе. В силу исторических условий (нашествие арабов, монголов, турков-сельджуков—народов нехристианского вероисповедания) мистерии не всегда могли иметь место на площадях или выноситься за пре-

делы церкви<sup>2</sup>. Театральные представления на сюжеты из Ветхого и Нового Завета в Армении, как и во всех странах христианского вероисповедания, разыгрывались духовенством. Но можно предположить, что эти сюжеты использовались и гусанами. Безусловно, их действия разыгрывались вне церкви. По-видимому, гусаны более вольно обращались со священным писанием, вносили в большей или меньшей степени элементы светского мироцентризма. Это явилось предпосылкой для развития мистерии, а впоследствии обусловило разложение этого жанра.

Поскольку средневековая армянская драматургия почти не изучена, трудно восстановить и общую картину мистериальных действ нашего народа. Однако в этом вопросе могут помочь данные изобразительного искусства.

Если о представлениях античного театра можно судить по многочисленным рисункам на вазах, на различных предметах культа и т. п., то о мистериях средних веков многое узнаем из живописи того времени—миниатюр. Иконографический материал различных художников Франции, Англии, Германии, Италии, как установлено исследователями П. Вебером, К. Мейером, Е. Малем, Г. Керром, М. Германом, М. Алпатовым, заключает в себе элементы театрализации. Как сам факт разыгрывания представлений на евангельские сюжеты, так и факт отражения их в искусстве того времени—общее явление, характерное для всего христианского мира. Но провести четкое размежевание чисто живописных элементов от театральных очень трудно. Хотя Е. Маль, М. Герман, М. Алпа-

<sup>1</sup> «Ըլքեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», խմբագրությամբ և առաջարկություն կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957.

<sup>2</sup> История западноевропейского театра, уч. соч., стр. 27.

тов делают подобную попытку, но и она не явилась окончательным решением проблемы соотношения изобразительного и театрального искусства в иконографии. По-видимому, необходим анализ раннехристианской живописи, хронологическое сопоставление миниатюр из разных стран на один и тот же сюжет, выявление стилистических особенностей каждого художника, знание церковного театра той же поры и ряда других данных.

Но вышеуказанное не означает, что в данной работе мы не имеем права использовать миниатюры для характеристики армянского литургического театра средних веков. По-видимому, можно исходить из ряда положений.

1. Формирование в Западной Европе церковной обрядности, театрализации в ней исторически совпадает с возникновением христианской живописи<sup>3</sup>. Этот процесс, следут полагать, был характерен и для Армении, как одной из первых принявших христианскую религию.

2. Уже в раннее средневековье складываются определенные иконографические схемы в трактовке евангельских сюжетов. Художники разных стран христианского мира придерживались их. Это можно объяснить стремлением неискажать «правды», изобразить все точно так, как было некогда «на самом деле» в Иерусалиме. Если бы было множество вариантов картин, по-разному отображавших одно и то же событие, то «достоверность» эпизодов из жизни и деяний Иисуса нарушилась бы.

3. Духовенство, как и церковные художники, старалось убедить своих прихожан в истинности некогда имевших место событий. Потому миниатюры и литургические действия с разыгрыванием эпизодов о жизни и деяниях Иисуса Христа должны были иметь общие точки соприкосновения. Как в живописи, так и в театре действующие лица должны были быть одинаково одеты, обстановка места действия и всевозможные атрибуты — одни и те же. Можно предположить даже и обратное: средневековые мистерии устраивались по иконописным образцам<sup>4</sup>. Во всех случаях одни и те же театральные сюжеты и миниатюры не были кардинально противоположными.

4. При сравнении установившейся иконографии разных сюжетов с теми же отрывками из Евангелия можно заметить их не-

которые расхождения. Значит, при изучении миниатюр мы имеем дело не с книжной иллюстрацией<sup>5</sup>. Поэтому невольно напрашивается вывод, что на формирование иконографических схем большое влияние оказала не столько творческая фантазия отдельных художников, сколько церковная обрядность. Это не означает, что каждая миниатюра является фотографией отдельной сцены из церковного театра. Общими могут быть мизансцена и живописные композиции в какой-то один момент действия, костюмы, жесты, иногда мимика, а также атрибуты, как бутафория, реквизит, декорации. В некоторых миниатюрах театрализация проступает более ярко, в других — приглушенно.

5. Можно предположить, что церковная обрядность оказала влияние на некоторые приемы стилизации. Так, например, в миниатюрах разных народов вместо реалистического рисунка горы Голгофы изображены очень маленький стилизованный холмик. Следует отметить, что средневековые миниатюристы умели рисовать горы, скалы, как это можно наблюдать в иконографии Крещения, Воскрешения св. Лазаря и т. п. Но в западноевропейском средневековом театре еще не было пейзажных декораций. Они появились лишь в XVI в. И, по-видимому, вместо горы в церковном театре делали небольшую возвышенност. Но миниатюристы не пошли по пути художественного вымысла места действия, а запечатлевали именно этот декоративный холмик. Просто ежегодно повторяющееся разыгрывание в церкви Распятия было для них наглядной натурой. Иными словами, бытие определило, оказало влияние на сознание, творчество.

Все приведенные выше предположения сделаны на основе изучения иконографии и театра Западной Европы средних веков. Связь этих обоих видов искусства доказана исследователями, имена которых уже не раз приводились выше. Но мне кажется, что подобный ход мысли можно применить и к армянскому искусству. Известно, что наши миниатюристы придерживались тех же иконографических схем, которые сложились в Сирии на Черной горе, в Александрии и были приняты в Западной Европе. Если эти схемы близки к западноевропейским театральным действиям, то почему же они не должны были быть близки и к церковному те-

<sup>3</sup> См. М. В. Алпатов, ук. соч., стр. 150, 222.

<sup>4</sup> См. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб, 1914, т. I, стр. 149.

<sup>5</sup> Символика в средневековом театре была настолько развита, что иногда вместо декораций вывешивались просто таблички с обозначением места действия. Так, например, было в театре В. Шекспира «Глобус».

атру средневековой Армении? Ведь литургические действия были и у нас. В некоторых случаях они даже имели большую театрализацию благодаря внесению элементов митранического богослужения.

Безусловно, вопрос соотношения театра и живописи очень сложен и его невозможно пока решить всесторонне. Он не является целью данной работы, хотя и делается попытка разъяснить основные принципы подхода к анализу миниатюр на евангельские сюжеты. Бессспорно однако положение, что культовые театральные представления всех эпох и народов всегда отражались в изобразительном искусстве данного народа. Это явление характерно и для Армении.

Данные некоторых средневековых армянских миниатюр позволяют наглядно видеть проникновение влияния театрализации библейских и евангельских сюжетов в живопись того времени.

### МИСТЕРИИ НА СЮЖЕТЫ ИЗ ВЕТХОГО ЗАВЕТА

Если провести хронологическую последовательность сюжетов, постепенно входивших в формировалася действия христианского богослужения, то самыми ранними из них следует считать связанные с ветхозаветным циклом. Этот цикл представлений сложился еще в древнегреческой религии единого бога и его пророков и на первых порах принятия христианства играл немаловажную роль. - Христианскому духовенству так и не удалось погасить интерес широких кругов народа к ветхозаветным легендам. На это указывают популярность этих сюжетов в мистериях, в литературе, музыке и особенно в живописи.

Наиболее популярными из ветхозаветных действ у армян были, по-видимому, «Сотворение мира», «Пророчество Даниила», «Жертвоприношение Абраама». Эти сюжеты получили распространение и в искусстве армянской средневековой миниатюры.

#### «ДАНИЕЛИЯ» ИЛИ «ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО»

В субботу Страстной недели во всех церквях христианского мира разыгрывалось «Пещное действие».

В основу его положено ветхозаветное предание из книги пророка Даниила<sup>6</sup>. Царь Вавилона Навуходоносор покорил Иудею. Там он воздвиг огромную статую истукана и приказал поклоняться. Троє отроков, слу-

жащих при царском дворе, отказываются признать нового бога. Это Седрак, Мисак, Авденаг. Их бросают в пещь, которую разжигают нефтью, смолою, паклей и хворостом. Юноши среди пылающего огня начинают молиться своему Богу: «Избави нас силою чудес твоих»<sup>7</sup>. И вот в пещь спускается ангел и изгоняет оттуда пламя. Огонь даже не коснулся отроков. В пещи прохлада, веет легкий ветерок. Юноши поют благословение Богу и бытию. А Навуходоносор, узнав, что Седрак, Мисак, Авденаг целы и невредимы, изумляется. Он сам приходит и приказывает юношам выйти из пещи. Те появляются. Все удивлены, видя, что отроки даже не опалены огнем... «И поверил народ в силу Бога, которому поклонялись Седрак, Мисак, Авденаг», — завершается легенда.

Этот отрывок изложен в драматизированной форме, что, по-видимому, указывает на бытую театрализацию сюжета еще до литературной записи Библии. В пору раннего христианства, когда распространилась идея о втором пришествии Мессии, несомненно, что театрализация «Пещного действия» должна была занимать большое место.

В мистерии «Пещное действие» могло быть инсценировано:

1. Покорение Иудеи Навуходоносором.
2. Воздвижение Навуходоносором идола и принуждение народа поклоняться ему.
3. Отказ отроков признать нового Бога.
4. Арест. Разжигание пещи. Заключение в нее Седрака, Мисака, Авденага.
5. Молитвы отроков.
6. Появление ангела.
7. Приход Навуходоносора.
8. Явление отроков из пещи.
9. Хвала Богу.

Все действие могло разыгрываться при одной декорации нейтрального содержания. По ходу развития событий могли вносить статую истукана, воздвигать пещь и т. п.

Важен факт, что этот библейский сюжет хотя и не имел отношения к тексту Евангелия, но в церковную службу он вошел в числе инсценируемых в определенные дни года. Известна драма француза Гилария (XII в.) — «Даниил». В Киликии тоже разыгрывалось повествование о судьбе трех отроков, заключенных в пещь. Это подтверждает миниатюра из Чашоца 1288 г. (табл. XVII, рис. 1). В ней есть элементы, внесенные под впечатлением театрализации этого сюжета. Пещь похожа на трехстворчатую ширму, поддерживаемую с двух сторон ор-

<sup>6</sup> См. Библия, Книга пророка Даниила.

<sup>7</sup> Там же, гл. 3, № 43.

наментированными планками, уходящими за кулисы<sup>8</sup>.

Сама пещь довольно странного устройства. Сбоку на каждой из сторон «ширмы» отверстие для закладки дров. Сверху пещь не перекрыта. Отроки, хотя и по сюжету должны сидеть внутри, в пламени пещи, на самом деле они видны по пояс. Если бы миниатюрист следовал библейскому сюжету, он должен был нарисовать внутренность пещи, в огне которой молятся невредимые юноши. Но специфическое воплощение этого сюжета не могло не влиять на создание миниатюры. Юноши возвышаются над горящей пещью и спокойно молятся. Если бы поместили отроков в пещи, то зрители не могли бы их видеть.

Как шла эволюция и постепенное забвение этой мистерии, ныне трудно установить. Но уже к 70-м гг. XIX в. в армянской церкви было только чтение в лицах отрывка из Книги пророка Даниила<sup>9</sup>. Называлось это действие «Данелия» («Даниил»), как и драма Гилария.

Как положено в Страстную субботу, занавес был закрыт. На авансцене слева направо располагались исполнители образов Даниила, немного поодаль Седрака, Мисака и Авденага. Это были четыре мальчика в белых стихарях. У каждого было по свече и свитку, на котором был написан текст. Текст передавался речитативом нараспев и поочереди—соло. Использовались и ансамблевые формы: речитативы исполнялись квартетом и трио.

В таком виде «Данелия» разыгрывается и ныне ежегодно в Эчмиадзинском Кафедральном соборе.

### СУД СОЛОМОНА

В средние века в различных странах христианского мира большое распространение получило театрализованное разыгрывание притч. Примерами могут быть популярная «Притча о блудном сыне», «О бражнике» и т. д. Это явление наблюдается и в средневековой Армении.

Интересным примером может служить миниатюра из рукописи Библии 1654—1660 гг. (табл. XVII, рис. 2). На ней изображен суд Соломона. Содержание сцены таково: к Соломону мудрому приходят две жен-

щины с просьбой их рассудить. Они жили в одном доме, обе родили сыновей. Но однажды утром оказалось, что у одной из женщин ночью ребенок скончался. Она взгляделась в мертвого младенца и заподозрила подмену. Она обвинила в этом свою подругу, но та заявила: «Это мой сын живой, а твой мертвый». И тогда женщины пришли к Соломону с просьбой рассудить. Тот приказал: «Подайте меч. Рассеките дитя. Половину дайте одной, а половину—другой». Тогда настоящая мать живого ребенка ответила: «Отдайте ей этого ребенка, но не умерщвляйте». А другая, которая подменила, отвечала: «Пусть же не будет ни мне, ни ей. Рубите!» И тогда царь Соломон ответил: «Отдайте дитя женщине, которая не хотела смерти ребенка. Она его мать»<sup>10</sup>.

Все содержание притчи изложено в диалогической и драматической форме. Это дает возможность предположить, что она разыгрывалась еще задолго до того, когда вошла в состав Библии.

Приведенная миниатюра написана с большим мастерством. В центре—на возведенной площадке стоит трон, на котором восседает Соломон. А ниже располагаются приближенные, стража и спорящие женщины. Если пристально взглянуть на площадку, где они стоят, то можно заметить сколоченные из досок подмостки—сцену. Вполне вероятно, что в данном случае изображена композиция, созданная художником не по тексту Библии, а по мизансцене театрализованного представления притчи Соломона<sup>11</sup>. Важно то, что миниатюра написана в позднее средневековье и в Константинополе. Как известно, XV—XVII вв. в истории армянского народа представляют самую мрачную эпоху. Нашествие Тимуридов и туркменских племен, раздел Армении между Турцией и Персией привели страну к экономическому и политическому упадку. Это заставило значительную часть армянского населения покинуть родину и переселиться в далекие края. Основывались колонии в Крыму, в Польше, на Северном Кавказе, в Египте, в Константинополе и других местах. Армянские купцы переселялись в европейские торговые города, как Амстердам, Венеция. Постепенно эти колонии становились центрами и духовной культуры. Большую роль в колониях играла церковь, при которой организовывались школы.

<sup>8</sup> Во время представления мистерии в Руане в 1474 г. пещь из холста с искусственным светом изнутри была устроена посредине церкви. См. С. К. Боянус, Средневековый театр, П., 1929, стр. 70.

<sup>9</sup> См. Ф. Цыбуш, ук. соч., стр. 106—107.

<sup>10</sup> Библия, Третья книга царств, гл. 3. Содержание притчи изложено близко к тексту.

<sup>11</sup> Некоторая европеизация костюмов указывает на влияние католического церковного театра. В условиях Константинополя это вполне естественно.

Именно в этих школах получил большой расцвет школьный театр. Так, во Львове во второй половине XVII в. были разыграны на армянском языке в стихотворной форме следующие представления: «Смерть Кесаря», «Причина Соломона», «Смерть Ирода», «Святая дева Рипсимэ», «Святая императрица Пульхерия»<sup>12</sup>. До нас дошли свидетельства и текст трагедии о деве Рипсимэ, поставленной в апреле 1668 г.<sup>13</sup> Эта дата считается официальной, как первое представление армянского школьного театра. Однако ее можно оспаривать. Как указано выше, «Суд Соломона» упоминается в числе разыгрываемых сюжетов во Львове. А в приведенной миниатюре «Суда Соломона» из Константинопольской Библии действующие лица расположены художником на сценической площадке, что является элементом театрализации. Не дает ли это основание полагать, что в армянском школьном театре Константино-поля разыгрывание этого сюжета имело место ранее (до 1654 г.—времени начала художественного оформления данной Библии) львовского представления?! Если это так, то тогда официальной датой первого представления армянского школьного театра следует считать период 40—50-х годов XVII в.

Сейчас трудно установить, придерживались ли исполнители строго библейского текста или вносили и импровизированные речитативные или вокальные диалоги. Однако сам факт разыгрывания притчи (арак—шаш)<sup>14</sup> в позднее средневековье дает возможность предположить бытование в театральных действиях и других сюжетов, которыми изобилуют произведения средневековых баснописцев—Мхитара Гоша, Вардана Айгекци и др.

Мистерии средневековой Армении были не только на те сюжеты Ветхого Завета, которые приведены выше. Выявление их требует филологических изысканий в области средневековой драматургии нашего народа.

### МИСТЕРИИ НА СЮЖЕТЫ ИЗ НОВОГО ЗАВЕТА

#### Благовещение

В Евангелии от Матфея о благовестии архангела Гавриила Марии не говорится ничего. Евангелист только сообщает, что прежде чем сочетались браком Иосиф и Мария, «она имела во чреве от Духа Святого»<sup>15</sup>. Более подробно передает это событие Еван-

гелие от Луки. Бог посыпает ангела Гавриила к деве Марии. Тот приходит к ней и говорит: «Радуйся, благодатная! Господь с тобою: благословенна ты между женами»<sup>16</sup>. Она же смущалась, увидев ангела и услышав такое странное приветствие. Гавриил сообщает ей: «И вот, зачнешь во чреве, и родишь сына, и наречешь ему имя: Иисус»<sup>17</sup>.

Мария удивилась: «Как будет это, когда я мужа не знаю? Ангел сказал ей в ответ: «Дух Святой найдет тебя»<sup>18</sup>.

Остальные евангелисты ничего не сообщают о благовещении. Но даже приведенный небольшой отрывок, записанный в Евангелии от Луки в диалогической форме, указывает на возможность театрализации этого сюжета.

Одна из интересных миниатюр, тесно связанная с театральными действиями того времени, помещена в рукописи 1302 г. (табл. XVIII, рис. 1). Оформлена она художником Момиком в Гладзоре. Автор изображает сцену Благовещения (стр. 16). Встреча Марии и архангела Гавриила происходит в тот момент, когда она пришла к источнику набрать воды. Художник изобразил скалу и источник, из которого льется вода в вазу. Мария стоит в изумлении и растерянности, разведя руки в стороны. В левой у нее кувшинчик, в который она хотела набрать воды. На щеках у Марии кружочки румян. Слева у скалы архангел Гавриил с копьем в левой руке. Правая обращена к Марии. У него тоже лицо загримировано.

Действующие лица изображены на фоне декорации—архитектурного фрагмента с аркой и зеленого задника, укрепленного на планке с растительным орнаментом. Если автор создал только иллюстрацию к евангельскому тексту и придерживался бы иконографических норм, то задник—один из элементов декорации в театральном искусстве, не появился бы в этой миниатюре<sup>19</sup>.

Изучая миниатюры, в которых изображено Благовещение, можно заметить, что все они имеют определенную и традиционную композицию: слева стоит архангел Гавриил, а справа—стоит или сидит дева Мария. Это дает возможность заключить, что и при разыгрывании Благовещения исполнители

<sup>15</sup> Евангелие от Луки, гл. I, № 28.

<sup>16</sup> Там же, гл. I, № 31.

<sup>17</sup> Там же, гл. I, № 34—35.

<sup>18</sup> На связь данной миниатюры с мистериями того времени обратил внимание А. Аветисян. См. Гладзорская школа армянской миниатюры (на арм. яз.), Ереван, 1971, стр. 162.

<sup>12</sup> См. Ф. Цафун, ук. соч., стр. 115.

<sup>13</sup> Там же, стр. 116.

<sup>14</sup> Евангелие от Матфея, гл. I, № 18.

тоже придерживались одной и той же мизансцены: слева располагался исполнитель образа Гавриила, а справа — Марии. Ибо раз определенная композиция существовала в живописи, то в действительности она должна была бытовать и при разыгрывании аналогичного сюжета: в противном случае как бы нарушалась «достоверность» Евангелия и самого события, в бытность которого верили христиане.

Как истоки театрализации, так и сформировавшаяся впоследствии иконография Благовещения восходят к далекому прошлому. Версия о непорочном зачатии сложилась еще в эпоху матриархата. Раннее христианство находилось в тесной связи с восточными языческими религиями. По-видимому, когда шел процесс становления христианской обрядности, в частности Рождественского цикла, то митраизм, культ Аттиса и пр., оказали влияние в вопросе оформления площадки, использования атрибутов, создания текстов, музыки и приемов исполнения. Многие проповедники вставляли целые отрывки из былых мистериальных действ в свои проповеди, в результате чего последние приобретали диалогическую форму. На это указывает и исследователь византийского театра Дж. Ла Пьяна, анализируя «Восхваление» Прокла: «Мы видим, что все драматические фрагменты, если их составить вместе, дают четкую схему законченной пьесы. Фрагменты эти следующие:

1. Гимн девственности.
2. Диалог-акrostих архангела Гавриила и девы Марии (обзывающейся на букве М).
3. Монолог девы, выражающий ее сомнение.
4. Длинная реплика ангела.
5. Согласие девы.
6. Глас божий, разъясняющий таинство перевоплощения.
7. Совещание демонов, собирающихся разрушить божественный замысел искупления человечества.

Между тем, хотя драматическая композиция таким образом выделялась из обычной проповеди, она всегда оставалась с ней связанный, потому что, даже когда драма достигла наиболее законченной формы, ей всегда предшествовали, сопровождали ее и заключали ораторские разъяснения и описания, богословские или благочестивые комментарии и завершающие возгласы «возвращающиеся» и молитвы<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Цитирую по кн.: Г. Гоян, ук. соч., т. 2, стр. 460—461.

С этой точки зрения большой интерес представляет для истории армянского народа драматизированная поэма Аракела Багишеци «Благовещение святой Богородицы и Рождество Христа Господа нашего»<sup>20</sup>, написанная в начале XV в. По-видимому, автор включил в нее отрывки из бытавшего в его время мистериального действия. Речь проповедника все время сочетается с диалогом действующих лиц.

Вся поэма разделена автором на главы, в которых четко проступает композиция драматического произведения<sup>21</sup>.

1. Вступление. (О сотворении мира. Изгнание из рая Адама и Евы. Пророчество о приходе Спасителя)<sup>22</sup>.
2. Об Иоакиме и Анне.
3. О рождении Богородицы.
4. Об обручении св. Девы и Иосифа.
5. Ответ св. Девы ангелу.
6. Ответ ангела св. Деве.
7. Ответ св. Девы ангелу.
8. Ответ ангела св. Деве.
9. О том, как поверила св. Дева и зачала. Посещение Елизаветы.
10. Возвращение св. Девы домой к Иосифу и вопрос Иосифа о беременности.
11. Ответ св. Девы Марии Иосифу.
12. Ответ Иосифа Марии и явление ангела.

### 13. О рождестве Христа.

Исследование выявляет, что большую часть текста произносил Ведущий (Бембасац). Он вел рассказ о семейной трагедии бездетных супругов Иоакима и Анны, о рождении у них дочери Марии, о посвящении ее во храм, об обручении ее с Иосифом. Далее вступление Ведущего сменяли вокальные либо речитативные диалоги Марии и Гавриила, а потом Марии и Иосифа. Нельзя ли предположить, что они включены из бытавших в то время мистерий. Не потому ли Аракел Багишеци не пересказывал содержание, а включал прямую речь в виде монологов и диалогов действующих лиц?! Завершалась поэма эпилогом Ведущего.

Если учесть, что Благовещение в XII—XIV вв. разыгрывалось как мистериальное

<sup>20</sup> Текст поэмы имеет множество списков. Одни из них в рукописи № 33, где также помещена и «Адамова книга» Аракела Сюнечи.

<sup>21</sup> Драматический стиль изложения этого произведения подчеркивает и А. Казинян, Жизнь и творчество Аракела Багишеци. Автореферат канд. дисс., Ереван, 1966, стр. 13.

<sup>22</sup> Автор не озаглавливает первую главу. Можно краткий перечень ее содержания.

действо, то по поземе Аракела Багишеци можно в какой-то степени восстановить не только действующих лиц (Ведущий, Мария, Гавриил, Иосиф), место действия (дом Иосифа), но и степень секуляризации (обмирщения, проникновения светских элементов) в мистерию. С этой точки зрения очень интересен диалог Марии и Иосифа, очень близкий к апокрифическим сказаниям.

(Иосиф) «Ты скажи мне правду: кто тебя обманул, чтобы я знал его...

(Мария) Я так же чиста, как и тогда, когда ты взял меня из церкви, так же невинна. Но творец повелел, чтобы я непорочно зачала...

(Иосиф) Если ты забеременела от святого духа, то я не могу жить с тобой... А если ты так говоришь, чтобы обмануть меня, то я не желаю служить чужому ребенку...»<sup>23</sup>

В драматизированной поэме выделяется диалог Марии и архангела Гавриила. В своем ответе Гавриилу она говорит, что непорочного зачатия не существует. «Как когда-то обманул Еву Змий своими сладкими речами, так и ты сейчас хочешь обмануть меня...

Не ласт поле пшеницы без посева,  
Не взрастет древо, пока плод не прорастет...»

Аракел Багишеци устами Марии высказывает материалистический взгляд на бытие: все находится во взаимосвязи, нет следствия без причины. Подобное философское восприятие действительности очень характерно для передовых деятелей средневековой Армении.

Как глубина содержания, так и близость к ежегодно разыгрывавшейся на праздниках мистерии, обусловили популярность произведения Аракела Багишеци «Благовещение Святой Богородицы».

### Преображение господне

Празднование Преображения Господня заключает повествование о земной жизни Иисуса Христа. Этот праздник был введен христианской церковью в IV в.<sup>24</sup> Первыми приняли его восточные церкви, приурочив его ко дню осеннего сева и к бытому языческому празднику культа воды<sup>25</sup>. Католиками на западе даже в XII в. Преображение отмечалось не везде<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Перевод поэтического текста здесь и далее дан в prose и с некоторыми сокращениями.

<sup>24</sup> См. С. Ф. Алмазов, П. Я. Питерский, Праздники православной церкви, М., 1962, стр. 67.

<sup>25</sup> См. Народы Кавказа, М., 1962, т. II, стр. 532. У армян праздник назывался Вардавар (Чарդаш).

<sup>26</sup> См. С. Ф. Алмазов, П. Я. Питерский, ук. соч., стр. 68.

Средневековые армянские миниатюры дают обширный изобразительный материал, подтверждающий бытование мистерий на сюжет Преображения. В этом отношении особо следует выделить рукопись 1302 г., оформленную художником Момиком в Гладзоре. Так, на стр. 56 (табл. XVIII, рис. 2) изображено Преображене Господне. Если бы автор лишь иллюстрировал текст Евангелия, то он должен был бы нарисовать гору Фавор, куда взошел помолиться Иисус вместе с пророками и апостолами. На самом же деле Момик отобразил сценическую площадку с расположенным на ней исполнителями. Следовательно, в данной миниатюре отражена сцена из театрального представления на сюжет Преображения Господнего<sup>27</sup>.

Мистерия «Преображение Господне» должна была разыгрываться не только в Гладзоре, но и в других культурных центрах Армении. Каждый художник вносил в миниатюру на сюжет особенности, присущие сложившейся традиции театрализации того культурного центра, где он творил. И не поэтому ли киликийские художники рисовали в миниатюрах небольшую горку и Иисуса в облаке-славе так, как это, по всей вероятности, имело место в мистерии!

Можно предположить по миниатюрам и по тексту Евангелия, как разыгрывалась литургическая драма или мистерия «Преображение Господне» в Армении. На сцене воздвигали небольшую бутафорскую гору или вывешивали задник с нарисованной на ней горой. Исполнители образов Христа, Мойсея и Илии медленно и торжественно поднимались на «гору». Апостолы Петр, Иаков, Иоанн располагались у подножия. Если вместо бутафорской горы был задник, то сцена символизировала собою вершину горы Фавор, а амвонная площадка перед авансценой—ее подножие. В обоих случаях «апостолы» появлялись на предназначенных им местах и «засыпали». В это время Иисус начинал молиться. И тогда в строй вступал арсенал «чудес» церковного театра. Сверкали молнии. «Иисус» быстро менял свою одежду на белую. Заменяли грим, придавая лицу Христа более юное выражение. Иногда снимали накладную бороду. Словом, Иисус преображался. А Петр и отягченные сном апостолы постепенно «просыпались» и видели его в сиянии славы. Сверху спускалось облако (дымовая завеса), которое осеняло всех участников литургического действия. И в этой таинственной дымовой завесе громко

<sup>27</sup> Этой же точки зрения придерживается А. Аветян, ук. соч., стр. 66–68.

звучал глас божий: «Сей есть сын Мой, возлюбленный; Его слушайте»<sup>28</sup>.

Всевозможные дымовые завесы путем возжигания ладана (курения фимиама) издавна бытовали в различных действиях еще со времен язычества. Вероятно и тогда для этих целей тоже использовали кадильник (бурвар—*птицшпил*). Кадилоносцы<sup>29</sup> (бурвар-ракир—*птицшпилшкір*) обычно слегка размахивал кадильником, чтобы ладан (хунк—*խնկ*) разгорался. По-видимому, в обязанности его и входил спуск всевозможных облаков, завес, «славы».

В штате церковнослужителей состоял освятитель (лусаворич—*լուսավորի*)<sup>30</sup>. Он, вероятно, знал технику разных световых эффектов. Поэтому освятитель должен был быть в числе тех технических работников, которые участвовали в Преображении.

В данном случае приведены основные моменты, которые должны были иметь место в представлении Преображение Господне. Выявление словесного текста, несомненно, позволит представить традицию разыгрывания данного сюжета более точно и детально.

### ПАСХАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

К пасхальному циклу относятся театрализованные представления, связанные с инсценировкой событий последних дней жизни Иисуса. Сюда входят следующие сюжеты из Евангелия: Вход в Иерусалим (Вербное воскресенье) и Страстная неделя, во время которой разыгрывались Притча о девах мудрых и девах неразумных, Страшный суд, Омовение ног, Тайная вечера, Предательство Иуды в Гефсиманском саду, Допрос Пилата, Шествие на Голгофу, Распятие и смерть Иисуса, Снятие с креста, Оплакивание и похороны, Явление ангела женам (Воскрешение из мертвых), Явление Христа.

Исследователями средневекового театра Западной Европы хорошо изучены представления пасхального цикла.

Так, в 1264 г., в Риме учредилась компания, называющаяся Gonfalone, имевшая главной целью представление мистерий на сюжет Страстей христовых. Известно множество французских, английских текстов мистерий, относящихся к пасхальному циклу. Интересен факт постановок на эти темы не

в церквах, а в театрах и в более позднее время. Так, в Испании в XIX в. «на Страстной недели около 7 ч. вечера оканчиваются дневные процесии, а через час вы можете пойти в театр и увидеть четырех- или пятиактную пьесу, изображающую дни Спасителя»<sup>31</sup>.

Развитие изобразительного искусства было тесно связано с театрализацией евангельских сюжетов. Так, в Испании во время религиозных процессий участники носили пазо. Это горизонтальная деревянная площадка, на которую прикреплены восковые фигуры людей в натуральную величину. Каждое пазо изображало одну сцену из истории жизни и страданий Христа. Во время процессий его (пазо) носили по улицам на голове несколько человек. От краев площадки до земли спускалась длинная драпировка, скрывавшая людей, несущих пазо<sup>32</sup>. Одежды фигур, изображенных на пазо, композиции были аналогичны костюмам этих же образов и мизансценам мистерий, которые разыгрывались в эти же дни в церквах<sup>33</sup>.

Армянские средневековые миниатюры и мистеральные представления того времени тоже отображали картины из жизни Христа, ставившиеся в церквах или сливавшиеся с шествиями-процессиями.

### 1. Вход в Иерусалим (Вербное воскресенье)

В гладзорском Евангелии 1302 г. художник Момик нарисовал момент входа Иисуса Христа в Иерусалим (табл. XVIII, рис. 3). Здесь тоже, как в миниатюре Преображение

<sup>28</sup> См. Е. Н. Водовозова, Жизнь европейских народов, СПб., 1897, т. I, стр. 368.

<sup>29</sup> См. Е. Н. Водовозова, ук. соч., т. I, стр. 434.

<sup>30</sup> Интересно, что у армян-католиков тоже были пазо. В 1964 г. в Ахалкалакском районе в селе Учмана в католической армянской церкви мне довелось увидеть скульптурную композицию Рождества Христова. На горизонтальной площадке около 1 кв. м. были укреплены гипсовые фигуры Марии, Иисуса в яслях, Иосифа, пастухов и овец, воловков, осла, быка. Фигуры были высотой около 15—20 см. В этой церкви, а также в церкви с. Эштия был небольшой гроб со стеклянной крышкой размером около 1 м. В нем лежал бутафорский труп Иисуса из папье-маше. С большим мастерством была исполнена скульптура девы Марии в рост человека. Она стояла в правой стороне сцены. По словам старожилов села эти дары были получены от Папы Римского в конце XIX в. Некогда, во время обряда похорон Иисуса, гроб несли процессией по селу, потом ставили посередине церкви и оплакивали умершего Христа согласно армянским обрядам.

<sup>28</sup> Евангелие от Марка, гл. 9, № 6, 7.

<sup>29</sup> Кадилоносцами обычно являются дьячки.

<sup>30</sup> От *լույս*—свет, *իշխան*—суффикс, указывающий на профессию. Ср. усугич (*լուսացիք*)—учитель, икарич (*կերպիչ*)—художник и т. п.

Господне этой же рукописи, нарисована исполнительская площадка. Это показывает, что художник создал не иллюстрацию к тексту Евангелия и не повторил иконографическую традиционную схему. Наличие в миниатюре сценической площадки дает возможность предполагать, что он отобразил действо, разыгрывавшееся в церкви. Если это так, то можно выявить некоторые данные, характеризующие мистерию на сюжет Входа в Иерусалим.

По миниатюре видно, что действие разыгрывалось на двух исполнительских площадках: амвоне и сцене. На амвон ставили высокую бутафорскую пальму, на сцену — декорацию, изображающую иерусалимскую городскую стену с двумя башнями. В стене была дверь.

Действующими лицами были Иисус, апостолы, отроки и старцы.

Можно предположить, что мистерия (или действие) разыгрывалась следующим образом. Священники рядились в апостолов. Старший из них по своему духовному сану исполнял роль Иисуса. Он садился на осла и медленно, торжественно в сопровождении свиты апостолов въезжал на амвонную площадку. В это время распахивалась настежь дверь «Иерусалима». Оттуда выходили отроки и старцы. Часть юноши расстилала свои одежды на земле перед Христом<sup>34</sup>. А одни или двое взбирались на «пальму». Они ломали ветки и приветственно махали ими. По-видимому, роли отроков исполняли семинаристы.

Исполнители ролей старцев должны были приветствовать Иисуса со свитой и приглашать его в «город». Со всех сторон неслось приветственное «Осанна!». Прибывшие Иисус и апостолы, пройдя по амвону, поднимались на сцену, проходили в дверь и скрывались за декорациями.

Сейчас трудно выявить все детали действия. Но можно высказать предположение, что шествие во главе с исполнителями образов Иисуса и апостолов могло начинаться не в самой церкви, а во дворе ее, а может и за городом. В подтверждение можно привести факт, что и по сию пору в Вербное воскресенье священники с ветвями три раза торжественно, с пением обходят церковь. Предводитель шествия (исполнитель образа Иисуса?) благославляет народ. Потом все

входят в церковь и начинают праздничное богослужение.

Приведенная миниатюра отображает лишь один момент действия, но и по нему можно выявить некоторые подробности разыгрывания былой мистерии.

## 2. Девы мудрые и девы неразумные

Во вторник Страстной недели в церквях христианского мира разыгрывалась Притча о десяти девушках, готовившихся к встрече Жениха (Иисуса Христа). Они пришли со светильниками. Но пять девушек забыли прихватить с собой масла. Поэтому их светильники стали гаснуть. Неразумные девушки обратились с просьбой поделиться маслом к другим пяти, которые заранее позабочились иметь про запас. Те отказали. Пришло пять неразумных идти к торговцам маслом, но пока они покупали, пришел Жених. Пять разумных дев пошли с ним. Двери на пир затворились. Неразумные остались на улице<sup>35</sup>.

Притча «О девах мудрых и девах неразумных» не нашла широкого отражения в искусстве миниатюры. Это, по-видимому, надо объяснить тем, что она не имела тесной сюжетной связи ни с предыдущими, ни с последующими событиями последних дней земной жизни Иисуса. Обычно миниатюрам стводилось небольшое количество листов в начале Евангелия, поэтому иллюстрировалась наиболее важные праздники. Однако к концу XVI и началу XVII в. этот сюжет все чаще появляется в миниатюрах. Это можно объяснить усилением влияния школьного театра, в котором притчи, басни должны были занимать большое место, ибо получение, правоучение считались неотъемлемыми в обучении молодежи. Так, в рукописи 1604 г., оформленной в Хизане (табл. XVIII, рис. 4), художник изобразил сцену из притчи о 10 девах<sup>36</sup>. По миниатюре можно выявить предполагаемую мизансцену действующих лиц сцены встречи Иисуса. Разумные девы располагались на сцене со светильниками. К ним, пройдя по амвонной площадке и поднявшись по ступенькам на сцену, являлся Жених (Иисус). А пять неразумных остава-

<sup>34</sup> См. Евангелие от Матфея, гл. 25, № 1—10.

<sup>35</sup> В данной миниатюре нет непосредственного изображения театрального действия. Но исходя из того, что композиция миниатюры и мизансцена действующих лиц мистерии должны иметь много общих точек соприкосновения, считаю возможным использовать ее.

### 3. Омовение ног

лись стоять в стороне на амвоне с незажженными свечами. Не исключено, что священнослужители их выгоняли из церкви, как это имело место при театрализации в конце XIX в. в различных районах Армении.

Роль десяти дев должны были исполнять мальчики, обучавшиеся в школе при церкви или монастыре. Роль Иисуса, несомненно, исполнял один из священников высшего сана.

Исполнители рядились в традиционные костюмы Иисуса, апостолов и в женские платья. Причем пять мудрых дев были одеты в лучшие одежды и заметно выделялись от неразумных.

На сюжет этой притчи в конце XI и начале XII в. во Франции была написана пьеса под названием «Женихи или Девы мудрые и девы неразумные»<sup>37</sup>. Сам текст этого отрывка Евангелия изложен в диалогической форме с полным описанием совершившегося действия. Отголоском былой постановки этой мистерии в Армении являлся обычай в Сисиане в конце XIX в.: «Во вторник Страстной недели во время службы при чтении о десяти девах, мальчикам дают зажженные свечи и расставляют их вокруг читающего Евангелие. В тарелку бросают десять свернутых бумаг, на пяти из которых написано: мудрый, а на других пяти—неразумный. Дьякон предлагает мальчикам тянуть жребий: «Кто кем станет?». У неразумных тушат свечи, бьют их и выгоняют из церкви, а мудрых хвалят»<sup>38</sup>. Такое же действие имело место в Зангезуре<sup>39</sup>, Джаваххе<sup>40</sup>, Борчалу<sup>41</sup>.

Разыгрывание сюжета о девах мудрых и девах неразумных было обязательным в XIX в. В одной из церковных книг по описанию ритуала Страстной недели указывается: «...Нарядите 10 мальчиков, дайте им в руки по горящей свече, по подобию 10 дев, и пусть приблизятся и станут перед Евангелием»<sup>42</sup>.

Разыгрывание притчи о девах по сию пору позволяет предположить, что в средние века оно было немного ярче и театральнее.

<sup>37</sup> См. А. Джигилегов, Г. Бояджев, ук. соч., стр. 24.

<sup>38</sup> Յ. Լալինեան, Միսիան, «Ազգագրական հանդես», Тифлис, 1898, кн. III.

<sup>39</sup> См. Յ. Լալինեան, Զանգեզուր, «Ազգագրական հանդես», Тифлис, 1898, кн. IV.

<sup>40</sup> См. Յ. Լալինեան, Ջավախիք, «Ազգագրական հանդես», Тифлис, 1897, кн. II.

<sup>41</sup> См. Յ. Լալինեան, Բորչալի, Պավակ, «Ազգագրական հանդես», Тифлис, 1903, кн. X.

<sup>42</sup> Ավագ շաբաթ Հայուստանեայք առաքելական ուղղութեակցւութեան կուսակցութեան երանելի թարգմանչաց Տերը, Нор-Джула, 1895, стр. 249.

Чин омовения ног разыгрывается в Страстной четверг во всех церквях христианского мира. О том, как совершалось это театральное действие, можно установить по многим миниатюрам средних веков Армении. Приведем одну из них, помещенную в рукописи 1590г. (табл. XIX, рис. 1), оформленную в Моксе художником Саргисом. Действие происходит в церкви. Занавес закрыт. На амвонной площадке у пасхального стола расположились апостолы. Петр сидит на стуле слева. Перед ним коленопреклоненный Иисус. Он совершает омовение ног Петра. Иисус в простой одежде с повязанным полотенцем, чтобы не замочить себя. Апостолы тоже одеты довольно просто. Миниатюра передает тот момент действия, когда Петр говорит Иисусу: «Господи! Не только ноги мои, но и руки и голову». А Иисус отвечает: «Смытым нужно только ноги умыть, потому что чист весь; и вы чисты, но не все»<sup>43</sup>.

И на этой миниатюре сказалось влияние бытовавших театральных приемов армянского средневековья. Здесь художник вместо того, чтобы изобразить комнату, где совершалась пасхальная трапеза, изобразил внутреннее помещение церкви с занавесом.

Священнослужители в армянских церквях разыгрывают сцену «Омовение ног» и пonne. Они облачаются в праздничные одежды, рассаживаются по авансцене. Они исполняют роли апостолов. К ним подходит епископ или кто-либо из духовенства с высшим саном. Он олицетворяет Иисуса. Опоясавшись полотенцем, он начинает чин омовения. Этим же полотенцем он вытирает ноги апостолов. Вся сцена длится более часа. Исполняют ее молча. Только хор поет шарами.

Описание «Омовения ног» конца XIX в. приводят Г. Левонян<sup>44</sup>. Он указывает, что некогда это действие совершалось не на сцене, а на паперти.

К XVI в. оно разыгрывалось уже на амвонной площадке, как указывает приведенная выше миниатюра. А ныне исполнители располагаются на авансцене. В Иерусалиме «Омовение ног» совершается вне храма на подмостках<sup>45</sup>.

Эти факты указывают, что «Омовение ног» издавна как в Армении, так и в других странах христианского вероисповедания, от-

<sup>43</sup> Евангелие от Иоанна, гл. 13, № 9—10.

<sup>44</sup> См. Գ. Լևոնյան, ук. соч., стр. 100.

<sup>45</sup> Н. Н. Евреинов, Театральные новации, Петроград, 1922, стр. 70.

носилось к действиям, разыгрывавшимся на открытой исполнительской площадке. В силу исторических условий уже в XVI в. в Армении действия на Страстной четверг («Омовение ног», «Тайная вечеря») стали совершаться в церкви.

Художнику не было смысла «выдумывать» композицию, ибо разыгрывавшееся ежегодно «Омовение ног» само являлось для него постоянной натурой.

#### 4. Распятие Иисуса Христа

С пятницы начинались основные представления Страстной недели. Согласно Евангелию, в этот день произошел ряд событий: предательство Иуды в Гефсиманском саду, арест Христа, допрос его Пилатом, шествие на Голгофу, распятие, смерть.

Разыгрывание литургической драмы, а позже—мистерии на сюжет Распятия Христа не могло не влиять на изображение этой сцены в одном из видов живописи того времени—в миниатюрах. Сцена Распятия изображена во многих рукописях, например: Евангелие 1337 г. (№ 212), 1353 г. (№ 2843), 1357 г. (5332), 1392 г. (№ 3717), 1360 г. (№ 5347), 1293 г. (№ 5784), 1460 г. (4850) и мн. др. Среди этого множества интересны миниатюры, в которых есть элементы театрализации. Ярким примером является миниатюра из приведенной ранее рукописи № 6792 (табл. XIX, рис. 2). Иисус, несмотря на то, что распят, стоит на дощечке. Такой прием использовался в Испании XIX в. в театральных представлениях на Страстной неделе. Так, «на сцене появляются три креста; причем распятые актеры опираются ногами на дощечку, а их руки прикреплены веревками к перекладине креста»<sup>46</sup>. У основания креста небольшое возвышение, что должно означать гору Голгофу. Подобная условность допустима только лишь в театре, но не в живописи.

Художник, талантливо нарисовавший реалистические фигуры людей, должен был столь же правдиво обрисовать место действия. На самом же деле почему-то дан театральный задник с планкой, что совершенно противоречит обстановке места, где свершилась трагедия распятия человека. На небе изображены месяц и солнце с человеческими лицами, что соответствует астральным верованиям армянского народа, но отнюдь не действительности. Все это говорит о влиянии на живопись театрализованных действ.

Художник видел эти действия. Ему незачем было выдумывать композиции. И поэтому всю силу своего искусства он обращал на выражение психологического состояния действующих лиц, на цветовую гамму произведения, на рисунок и на ряд других моментов, специфических для живописи.

В истории западноевропейского театра известно множество мистерий на перечисленные выше сюжеты. Одной из самых значительных является представление на сюжет Распятия Христа (Crucifixus). В нем разыгрывались шествие на Голгофу, водружение Креста, распятие Иисуса и разбойников, издевательства воинов над Иисусом. Одним из центральных эпизодов был Плач Марии. Он представлял собою арии Марии Богородицы и других Марий перед распятым Иисусом.

Большой интерес представляет отрывок из итальянской литургической драмы, написанной неизвестным средневековым писателем. Автор не распределяет текст пьесы между исполнителями посредством ремарок. Подразумевается, что и действующие лица уже известны.

(Мария)<sup>47</sup> Мой сын, и милосердный и благой,  
Мне горьких слез вовек не осушить.  
Священники, народ преступный, злой,  
Вы сына моего решили погубить.  
О сын мой, высохли твои уста;  
Великою тоской полна моя душа.

(Иоанн) Учитель, господин боготворимый,  
Не возлежать мне на груди твоей.  
Я Иоанн, твой ученик любимый.  
Взирая на твое святое тело,  
Скорблю и плачу всей душой моей.  
Его сгубить людская злоба захотела.

(Мария) О Иоанн, мне не найти покоя.  
Я с радостью готова смерть принять.  
Ты сможешь лишь похоронить с собою,  
Христос, тебе меня уж не обнять.  
С тобой в разлуке жизни нестерпеть  
Уж лучше мне скорее умереть.

(Магдалина) Я—Магдалина, вспомни лишь тебя,

Переполняет сердце умиление,  
Любовью горит душа моя,  
Припомнай сладкие реченья,  
Когда, спаситель мой, ты приказал  
Воскреснуть Лазарю, и он восстал.

(Мария) Сестры, как меня томят терзанья!  
Душа моя как будто отлетела,  
Не видно, чтоб человеческое тело  
Так много вынесло страданья.  
О сын, молю, не утруждай себя.

<sup>46</sup> Е. Н. Водовозова, ук. соч., т. I, стр. 434.

Нам в храме больше не узреть тебя.  
(Мария Иакова) Чье сердце и душа не воз-  
горют

О нем и смерти горестной его?  
Мария Иакова меня зовут, скорблю я,  
Мне жизнь невыносима без него,  
Твоих очей прекрасных свет угас;  
Они вовеки не увидят нас<sup>48</sup> и т. д.

Приведенный отрывок из литургической драмы передает сцену плача перед распятием Иисусом Христом. Действующими лицами являются Богородица, Иоанн, Мария Магдалина, Мария, мать Иакова.

Плачи перед Распятием исполнялись и в армянской церкви. До нас дошло много текстов разных средневековых авторов, содержанием которых является «Плач» Марии. Некоторые из них—сплошные сольные номера. А в некоторых из них есть диалоги. Это позволяет предположить, что они являются отрывками из мистерий.

Автором одного из «Плачей» является Ованнес Ерзинкаци. До нас дошло несколько списков этого поэтического произведения и под разными заголовками. Среди них «Плач святой Богородицы»<sup>49</sup>, «Слово на Распятие Христово...»<sup>50</sup>, «Слово на великую пятницу пойте»<sup>51</sup>, «Когда настанет время Вознесения, пой это слово»<sup>52</sup>, «Плач богородицы, который пропел вардапет Ованнес Плузы»<sup>53</sup>. Эти заголовки по своему назначению схожи с ремарками. Указывается место исполнения: перед Распятием; время исполнения: перед Вознесением, в Страстную пятницу<sup>54</sup>. В тексте, как и в отрывке из итальянской литургической драмы, не дано распределение по ролям. Но это легко можно сделать.

(Ведущий)

Աստուածածին սրբուհին,  
Ալեքնօրհնեալ տիրուհին  
Կայր առ խաչին թիսոսի  
Եւ արտասուէր տրտմալի:  
Գոշեր ձայնիւ ողափի,  
Ջրանսն, որ ասէր սոսկալի,

<sup>48</sup> См. М. В. Алпатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М.—Л., 1939, стр. 112.

<sup>49</sup> Ողբ սուրբ աստուածածին, рук. № 423.

<sup>50</sup> Տաղ սուրբ խաչկութեան Քրիստոսի, рук. № 1990.

<sup>51</sup> Տաղ աւագ ուրբաթուն ասոյ, рук. № 4348.

<sup>52</sup> Երբ զեկայքն համբարձի ասէր, զտազս ի հետ ասա, рук. № 8188.

<sup>53</sup> Յօհաննիսի Պուղ գարդապետին ասացեալ ողբ Աստուածածին, рук. № 4440.

<sup>54</sup> Время создания Плача святой Богородицы не известно, но написано не позже 1293 г. (дата смерти Ов. Ерзинкаци).

Շարժէր զամէն մըսեղի,

Յողը և ի կոծը բանի:

(Мария, обращаясь к Христу).

Յիսոս որդի անձկալի

Իմ միածին բաղծալի,

Հնդէ՞ր կաս մերկ ի խաչի,

Եւ բևոնեալ ի փայտի:

Սիրտը խոցեալ կըսկըծի,

Աղիք ծնօղիս գալարի,

Զքեզ տեսնեմ ծարավի

Արրեալ գացախ և լողի,

Եղուկ է մօրս կուսի,

Զին որ կամիմ շկատարի,

Ո՞վ տայր ինձ ջուր ամանի,

Արրուցանել զիմ որդի:

(обращаясь к священникам и воинам).

Ով հողոնեալ բահանայք,

Եվ շարագործ պաշտօնեալք,

Պիտառոսի լար զինուորք,

Դարըն հրէից սպասաւորք:

Ընդ ո՞ր մեղաց արարիք,

Զայն փոխարէն հատոցիք,

Զկողըն տիգաւ խոցեցիք,

Զքեռուն ի ձեռորն հարիքի

Ցեղիպատոսէ զձեզ փերկից,

Ճծովըն Կարմիր պատափեաց,

Ըղիքարաւն ընկըզմեաց,

Զձեզ ի նմանէ ապտեաց,

Զեզ հաց յերկնից պարզմեաց,

Մանանային կերպերեաց,

Զուր ի վիմէն ձեզ բրիսեաց,

Երիտասան վրտակաց:

Զին գործեցիք անօրէն,

Զար՝ ընդ բարոյ փոխարէն,

Փարիսեցիք և դպալրք:

Եւ բահանայք շար և լիրք:

(Обращаясь к старцу Симеону).

Ով Սիմէոն ծերումի

Ահա բան քո կատարի,

Սիրտը սըրով խոցոտի,

Աղիք ծնօղիս գալարի:

(к Иисусу).

Աշացըն լոյս իմ որդի,

Մեծ միմիթար իմ սըրտի,

Կուսի կաթամք սընուցի,

Եւ մօր գըթով գըգուցի:

Թագաւորել յուսայի

Հստ պետեացն, որ առի,

Արդ ահսանեմ ի խաշի,  
Եւ մօրու աղբին խորպիփի;  
Թող արեգակն խասարի,  
Եւ լոյս լուսնին նուազի,  
Երկիր հիմամբը սասանի,  
Վէմբը ի վիմաց պատափի;  
Ողորմեցէք գերելոյս,  
Աշխարեցէք զեղկելու,  
Անմխիթար ծրնօղիս,  
Խաշեալ իմ աստուած որդիս  
Ինձ ողորմեաց մօրս որդի,  
Խուսաց ընդ իս քաղցրակի,  
Ես ի՞նչ լինի յաշխարհի,  
Միրար խոցեալ տագնապի;

(Ведущий).

Պատսսիանեալ թիուսի  
Աստուածամօրն և կուսի,  
Անպական ծրնօղի,  
Մարուր և սորը տաճարի;

(Иисус Христос).

Դու իմ խորան սըրբովեան,  
Դու իմ տաճար բնակովեան,  
Դու առաջաստ մարդկովեան,  
Անձանա բնիս մարդկովեան,  
Դու մի՛ տըրամիր, բերկրալի,  
Զքիզ ո՛չ թողից յաշխարհի,  
Արդ Յոհաննէս քեզ տրդի,  
Իմ աշակերտ սիրելի:  
Վամն այնորիկ ես իշի,  
Որ մեծ խորճուր կատարի,  
Մահուամբ խաշիս սոսկալի,  
Յանցանք նախնոյն քաւեսցի:  
Ով որ խաշիս հետեկի,  
Պաշտել զոսա յօժարի,  
Ցիմ գալստեան երկորորդի,  
Նա ընդ աշմէ իմ դասի,  
Փառաց լիցի արժանի,  
Եւ արդարցն երամի,  
Փառաւորել զիս ընդ հօր,  
Եւ ընդ հոգոյն ճզզմարի<sup>55</sup>;

Сопоставление западноевропейских мистерий, приведенного отрывка из итальянской литургической драмы и «Плача» Ов. Ерзинаки указывает на ряд общих моментов.

1. Текст итальянской литургической драмы, западноевропейских мистерий и «Плача» Ов. Ерзинаки написан в стихах. Это характерно для драматических произведений как за-

<sup>55</sup> Текст опубликован в кн. Ա. Սալահյան, Հովհաննես Երդեկացի. Ереван, 1958, стр. 241—248. Исследователь А. Срапян не отметил драматическую форму изложения «Плача».

падноевропейских, так и армянских вплоть до середины XIXв., ибо они не декламировались, а пелись или исполнялись речитативом.

2. В западноевропейских церквях в средние века разыгрывалась литургическая драма «Плач Мария» (*Planctus Mariae at alio* гит). Так, например, сцена «Плача» входила в «Мистерию страстей» французского теолога Арну Гребана, в мистерии под тем же названием Жана Мишеля и многих других авторов. Имеется ряд драматических произведений под названием: «Плач святой Богородицы» и у армян, которые разыгрывались с пением в церкви.

3. Как известно из истории западноевропейского театра, в начале мистерий выступал автор или руководитель постановки и читал пролог. Содержание пролога было различным, но чаще всего оно сводилось к краткому изложению сюжета<sup>56</sup>. Аналогичный сценический прием наблюдается и в «Плаче святой Богородицы». Текст начинается с повествования ведущего (бембасац—*բեմբասաց*). Он рассказывает, что Мария громким голосом оплакивает трагическую участь сына.

4. В западноевропейских литургических драмах были длинные сольные номера Иисуса, пропеваемые с креста. Так, например, священник Николю из Эльзаса, изображавший Христа, пришелся висеть и петь 3400 стихов; он не выдержал, ему сделалось дурно и постановщик вынужден был заменить исполнителя<sup>57</sup>. В «Плаче» Ерзинаки тоже большое место отведено ответу Христа Марии, в то время как в Евангелии он произносит только: «Жена! Се сын твой»<sup>58</sup>.

5. Содержанием обоих текстов является отрывок из Евангелия от Иоанна. В нем повествуется, что «при кресте Иисуса стояли мать его, и сестра матери его Мария Клеопова, и Мария Магдалина»<sup>59</sup>. Сцены «Плача» в Евангелии нет. Но факт создания драматических вокальных произведений, основанных на оплакивании матерью погибшего сына, имеет давние традиции.

С древнейших времен оплакивание занимало важное место в похоронной обрядности. Со временем, в цикле мистерий, связанных с почитанием умирающего и воскресающего божества, «Плачи» стали занимать одно из кульминационных мест. В истории религии известно обрядовое оплакивание богиней Изидой Озириса, Кабеллой Аттиса, Иштар Таммуза и т. д.

<sup>56</sup> См. История западноевропейского театра, ук. соч., т. 1, стр. 71.

<sup>57</sup> См. С. К. Боянус, ук. соч., стр. 98.

<sup>58</sup> Евангелие от Иоанна, гл. 19, № 26.

<sup>59</sup> Там же, гл. 19, № 25.

Подобные представления имели место на Крите, в Вавилоне, Фригии, Сирини, Финикии. Для изучения этих действ большое значение имеет текст ритуального оплакивания Озириса, который во время мистерий должны были петь две жрицы, исполняющие роли Изиды и Нефтиды (Египет). Этот «Плач» тоже изложен в стихотворной диалогической форме вокального трио, где подразумеваются действующие лица: Изида, Нефтида, жрец<sup>60</sup>.

У армян тоже издревле сложилась традиция обрядового оплакивания покойника. Ярким примером может служить отрывок из «Истории Армении» Фавстоса Бузанда (V в.), повествующего о том, как над трупом погибшего Гнела собирались вопленицы и плакальщицы. Жена Гнела Парандзэм стала их предводительницей, «матерью» воплениц (майр вохбоц—մայր «պլուց»)<sup>61</sup>. Оплакивание покойника с приглашением профессиональных плакальщиков бытовало вплоть до начала XX в.

И у армян в цикле мистерий, связанных со страданиями («страстями») умирающего и воскресающего божества, должно было важное место отводиться ритуальному оплакиванию его смерти. Эта традиция не могла не перейти и в обряды христианской религии, ибо аналогичный сюжет в ней имелся. Поэтому истоки традиции разыгрывания «Плача» в армянской церкви очень древние. А создание драматических произведений на этот сюжет в средние века дает возможность предположить о существовании в языческую пору огромного количества плачей—вогбйэртүон (*պղբկպիոն*) на эту тему. Термин вогбйэртүон впоследствии стал означать трагедию.

6. Текст итальянской литургической драмы, как и «Плача» Ов. Ерзинкаци, изложен в диалогической форме. Однако как в итальянском, так и в армянском отрывках нет распределения диалогов по действующим лицам. Но сам текст позволяет произвести такое распределение. Так, М. В. Аллатов при переводе итальянского «Плача» перед прямой речью текста, в скобках, поставил имена тех, кто его произносит. Это Мария Богородица, Иоанн, Мария, Мария Магдалина.

Распределение текста ролей по действующим лицам легко сделать и в «Плаче» Ов. Ерзинкаци. Это было сделано выше. Действующими лицами являются: Ведущий (от автора), Мария, Иисус Христос. Подразумевается присутствие Симона, священников,

воинов, ибо к ним с прямой речью обращается Богородица.

Все эти общие моменты приводят к выводу, что «Плач» Ов. Ерзинкаци—отрывок из армянской мистерии.

Важным фактором для установления жанра армянской литургической драмы является наличие интонационных знаков в тексте рукописи. Это указывает, что текст распевался. Тогда исполнители должны были приспособить свои движения к темпу и ритму вокального сопровождения. Следовательно, литургическая драма имела характер вокально-пантомимического представления.

### 5. Положение во гроб

Положение во гроб или похороны Иисуса Христа занимало и занимает большое место в театральных действиях армянской церкви. О том, как этот сюжет разыгрывался в Гладзоре, можно заключить по миниатюре из приводившейся ранее рукописи № 6792.

На стр. 96 (табл. XIX, рис. 3) изображено Положение во гроб Иисуса Христа. Данная миниатюра создана под влиянием аналогичной мизансцены из мистерии. Это видно из такого расположения художником персонажей, которое не было характерно иконографическим канонам<sup>62</sup>. К тому же действующие лица изображены стоящими на подмостках.

Если бы художник создал иллюстрацию к Евангелию, то он должен был изобразить или скалу, в которой высечен гроб<sup>63</sup>, или сад на Голгофе, где стоял гроб<sup>64</sup>. А на миниатюре нарисована сценическая площадка с повешенным на стене зеленым задником с орнаментом. Это, безусловно, указывает на то, что запечатлено театральное действие.

На амвонной площадке перед сценой на каменной плите стоит гроб. Исполнители образов Иосифа Аримафейского и Никодима завернули тело плащаницей и положили его туда. В центре—Мария Богородица. Она скорбно склонилась перед своим бессмертно погившим сыном. Рядом на сцене стоят исполнители ролей двух других Марий—Марии Магдалины и Марии Иосиновой.

Все участники этой сцены сдержаны в движениях. Они склоняются к телу Иисуса в глубокой скорби.

<sup>62</sup> См. А. Аветисян, ук. работа, стр. 67. Автор высказывает мысль о влиянии театрализации на данную миниатюру.

<sup>63</sup> См. Евангелие от Матфея, гл. 27, № 60; Евангелие от Марка, гл. 15, № 46; Евангелие от Луки, гл. 23, № 53.

<sup>64</sup> См. Евангелие от Иоанна, гл. 19, № 41.

<sup>60</sup> См. М. Э. Матье, ук. соч., стр. 95—97.

<sup>61</sup> Փափառ Բաղազի, Պատմություն հայոց, 1, 15.

Словесный текст этой сцены, по-видимому, был импровизированный, носящий характер плача и причитаний над телом усопшего, но совпадающий с мелодической и ритмической основой этого жанра.

Сцена похорон Иисуса Христа до сих пор разыгрывается в армянской церкви в пережиточной форме. В пятницу на Страстной неделе вечером священнослужители выносят завернутый в полотенце крест, трижды обносят его вокруг церкви, потом кладут его в центре церкви на стол, который украшен еловыми ветками. Певчие исполняют песнопения (шараканы) согласно ритуалу этого дня.

Стол символизирует гроб Господний, крест—Иисуса Христа. Священнослужители всплощают образы Иосифа Ариамайского, Никодима, Марии и прочих участников похоронной процессии.

В таком виде обряд похорон Христа, согласно ритуальным книгам, должен был совершаться во всех церквях Армении XIX в. Он не мог не иметь много общего с разыгравшимися в средние века мистериями.

## 6. Воскресение Иисуса Христа

В цикле мистерий на сюжет Страстей господних Воскресение из мертвых Иисуса Христа было кульминационным. Оно и отображено в рукописи № 6792 (табл. XIX, рис. 4). В миниатюре не соблюдена иконография данной сцены. Более того, миниатюра не является иллюстрацией к тексту. Так, по Евангелиям от Матфея<sup>65</sup>, Марка<sup>66</sup>, Луки<sup>67</sup> Иисус был положен в гроб, высеченный в скале, а по Иоанну<sup>68</sup> местом захоронения был сад на Голгофе. На самом же деле на миниатюре нет ни скалы, ни сада. Изображены театральные подмостки. На них Иисус, жены-мироносицы. Действующие лица изображены на зеленом фоне, который начинается выше плоскости (сцены), где они стоят. Фон занимает часть миниатюры. Он завершается орнаментом растительного происхождения.

Если учесть, что действующие лица стоят на подмостках, то зеленый фон является ни чем иным, как театральным задником. С этим задником с планкой-орнаментом мы уже встречались в ряде предыдущих миниатюр.

<sup>65</sup> См. Евангелие от Матфея, гл. 27, № 60.

<sup>66</sup> См. Евангелие от Марка, гл. 15, № 46.

<sup>67</sup> См. Евангелие от Луки, гл. 23, № 53.

<sup>68</sup> См. Евангелие от Иоанна, гл. 19, № 41.

Перед подмостками стоит гроб с открытой крышкой. В гробу плащикница. На крыше—два ангела. Один трубит в трубу, а другой, возможно, плашет, ликуя по поводу воскресения Иисуса. Все действующие лица, по-видимому, расположены согласно сценической мизансцене.

Разыгрывание этого сюжета в субботу вечером должно было быть приблизительно таким. Сначала появлялись исполнители образов ангелов. Они открывали крышку гроба. Гроб стоял на амвонной площадке. Там оказывалась только плащикница. Один из исполнителей роли ангела садился на то место, где покончилась ранее голова Иисуса. А другой—на месте ног. Они торжествовали: «Христос воскрес!». Позже появлялись исполнители ролей двух Марий. Ангел обращался к ним: «Не бойтесь; ибо я знаю, что вы ищете Иисуса распятого. Его нет здесь. Он воскрес, как сказал: подойдите, посмотрите место, где лежал Господь. И пойдите скорее, скажите ученикам Его, что он воскрес из мертвых и предваряет вас в Галилее; там Его увидите»...<sup>69</sup> Мария Магдалина и Мария Иосифа, полные страха и радости, поворачивались, чтобы уйти. И вот навстречу им являлся Иисус и говорил: «Радуйтесь! Женщины падали ниц.

Как можно выявить по миниатюре и тексту Евангелия, исполнение этой сцены требовало большого профессионального мастерства. Исполнители образов Марий должны были передать последовательно горе, удивление и, наконец, радость (ликование) по поводу чудесного воскресения. Следовательно, представлению мистерии несомненно сопутствовали жесты, мимика, мизансцены участников. Когда будут выявлены тексты мистерий на сюжет Воскресения, то можно будет анализировать представление более детально.

В пасхальном цикле мистерий «Воскресение из мертвых» было одним из кульминационных. И не удивительно, что этому сюжету посвящено множество миниатюр как с традиционным иконографическим решением этой сцены, так и с элементами, идущими от ее театрализации.

## Сошествие святого Духа

Как указывает изучение церковной обрядности конца XIX в., а также некоторые данные миниатюр, внутри почти каждого праздника сложились мистерии. Не исключено, что Сошествие святого Духа тоже театрализировалось.

<sup>69</sup> Евангелие от Матфея, гл. 28, № 5—7.

Праздник Сочествия св. Духа приходится на пятидесятый день после Пасхи. Мистерии, созданные на сюжет этого события разыгрывались в этот день.

В основу их положено предание из Деяний апостолов. Повествуется, что Христос перед своим Вознесением на небо повелел апостолам всем вместе собраться в Иерусалиме и ждать сошествия св. Духа. Через пятьдесят дней после воскресения Иисуса все апостолы собрались вместе. «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все духа святого и начали говорить на иных языках, как дух давал им провещевать»<sup>70</sup>. А все народы (парфяне, мидяне, еламиты, иудеи, критяне и т. д.) начали славить великие дела божьи.

До нас дошло множество миниатюр, созданных на сюжет Сочествия св. Духа<sup>71</sup>. По ним можно установить мизансцену, оформление исполнительской площадки и костюмы действующих лиц, поскольку между театральным представлением и миниатюрой на этот же сюжет существенной разницы быть не могло. Поэтому по миниатюре 1337 г. (табл. XX, рис. 1) можно сделать ряд выводов о традиции представления этого сюжета.

Исполнительская площадка—это высокие подмостки с аркой по середине<sup>72</sup>. Слева и справа к ним ставили приставные лестницы. По ним поднимались исполнители образов апостолов на площадку и занимали места, заранее указанные режиссером. Шесть человек рассаживались полукругом справа, а шесть—слева. Они были в длинных хитонах и плацах.

На первом этаже площадки под аркой располагалось несколько исполнителей. В данной миниатюре их два. Они, как указывают подпись<sup>73</sup> около их фигур, сделанные художниками, олицетворяют язычников: мидян, парфянов, еламитов и пр.

Один из исполнителей, расположившихся под аркой, обычно надевал маску пса. Он олицетворял иноверцев, которых в среде христиан называли собаками.

<sup>70</sup> Деяния апостолов, гл. 2, № 2—3.

<sup>71</sup> Например, в Евангелии № 7772, № 7644, № 3534, № 212 и т. д.

<sup>72</sup> Согласно преданию, апостолы собрались в верхних комнатах дома, т. е. на II этаже.

<sup>73</sup> Подпись на приведенном фото не видна.

Поскольку традиция ношения масок в Армении средних веков бытowała издавна, то ни прием ряжения, ни изготовление маски не представляли трудностей. Псоглав надевал платье с длинными рукавами. Иногда платье было с широким воротником, чтобы скрыть низ маски<sup>74</sup>.

Партнером псоглава был исполнитель роли мусульманина. Он надевал шаровары и чалму. Иногда в группе «язычников» было несколько действующих лиц. Так, например, в рукописи № 7644 миниатюрист изобразил двух лиц в красных остроконечных шапках и в красных сапогах.

По миниатюрам на этот сюжет и тексту «Деяний»... можно заключить, что в церковном театре в этой сцене использовали бутафорию, световые и шумовые эффекты. Так, в тексте Деяний апостолов указывается: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом»<sup>75</sup>. По ходу действия, когда должен был слизой Святой Дух, спускали, по-видимому, на нитке бутафорского белого голубя. Этот голубь ясно виден на миниатюре.

Сошествие сопровождалось сиянием, которое тоже отобразил миниатюрист. Сияние, по-видимому, достигалось путем отражения света от многогранной стеклянной или металлической поверхности. Таковым мог быть шар, который виден на миниатюре за голубем или крест во рту голубя, инкрустированным каменьями.

Художник отобразил апостолов и язычников в различных психологических состояниях. Позы и жесты первых спокойны, величественны. Они ждали, а теперь и видят Святого Духа. На них нисходит благодать в виде голубя и его сияния. Поэтому взоры и руки их обращены к источнику света и благодати.

Язычники не допущены на второй этаж, в комнаты. Но они слышат шум, в них тоже входит Святой Дух. Они не понимают, в чем дело. Их телоположение и жесты передают растерянность. Особенно выразительна фигура псоглава с вопросительно поднятой головой.

Вся гамма чувств действующих лиц этой сцены талантливо передана художником Авагом. Можно полагать, что с не меньшим мастерством исполнялась эта сцена в церквях в средние века во время мистерий.

<sup>74</sup> См. Евангелие № 3534.

<sup>75</sup> Деяния апостолов, гл. 2, № 2—3.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ПЛЯСКА В ЦЕРКОВНОМ ТЕАТРЕ

Плясовое творчество армянского народа—наследие первобытнообщинного строя—продолжало развиваться в средние века. До нас дошло множество сведений историков, писателей, упоминающих о выступлениях в Армении гусанов, наемных танцовщиков, плясунов и плясуний на площадях, постояльных дворах, в домах феодальной знати, в монастырях и т. п. Об этом подробно писалось в различных главах данной работы. Представления носили синкретический характер, т. е. игра на музыкальных инструментах, пение, речитатив, пляска и пантомима были слиты воедино.

Представления в церкви, а особенно вне ее—на пантеры, площади и т. п. на сюжеты Ветхого и Нового завета тоже должны были быть синтетичны. Подобная форма ведения действия является специфичной для культового театра.

Даже при беглом просмотре многих рукописей средних веков на евангельские сюжеты можно заметить обилие нотных знаков. Они указывают, что эти тексты распевались. Движения исполнителей должны были быть подчинены ритму и темпу мелодии, что придавало ей ритмический пантомимноплясовый характер.

Можно предположить, что во время пения псалмов Давида при словах: «Хвалите Господа под звуки труб и тимпанов, хвалите его пением и плясками» имели место танцы священнослужителей.

Не исключено, что библейский сюжет о Сауле и Давиде мог быть так же популярен у нас в среде гусанов, как в Италии, с которой поддерживались тесные культовые связи<sup>1</sup>. Известно, что латинской католической церковью часто организовывались всевозможные процесии с разыгрыванием ветхозаветных сюжетов. Одним из таковых было шествие с

ковчегом. Несли его по улицам, сопровождая восклицаниями, трубными кличами и жертвоприношениями. А исполнитель образа царя Давида, обнаженный, плясал и скакал перед ковчегом<sup>2</sup>.

Шествие с ковчегом входило в мистерии на сюжеты Ветхого Завета и с большой пышностью организовывалось во Франции, Италии<sup>3</sup>. У нас нет пока данных о популярности этого сюжета в средневековой Армении. Но несомненно, что бытовали всевозможные процесии с пением, плясками, вождением жертвенных животных и т. п. Они должны были организовываться не только духовной, но и светской властью.

С большой пышностью должен был разыгрываться евангельский сюжет «Брак в Кане Галилейской». На это указывает ряд миниатюр, в которых изображены жених, невеста и музыканты, играющие на различных инструментах<sup>4</sup>.

Одним из ярких примеров является миниатюра из рукописи 1337 г. (табл. XX, рис. 2). Один музыкант играет на гобоеобразном инструменте, а другой—ударяет в бубен. Возможно, что они аккомпанируют пляшущим на свадьбе гостям, которые не видны.

Если учесть, что многие сцены «исцеления» Христом должны были разыгрываться, то возможно предположить, что исполнители образа бесноватого плясали быстрые танцы со скачками и вращениями. Они должны были создать иллюзию, что в них вселился бес. С этой точки зрения интересны две миниатюры из Евангелия 1392 г.

<sup>2</sup> См. Библия, Вторая книга царств, гл. 6, № 13—21.

<sup>3</sup> См. А. Джигилегов, Г. Бояджиев, ук. соч., стр. 53.

<sup>4</sup> Например, Евангелие № 5511, XV в., стр. 4а.

<sup>1</sup> См. И. Արքունիք, ук. соч., т. II, стр. 352.

На одной миниатюре даны две сцены. Одна является продолжением другой. Художники последовательно отобразили разыгрывающееся сценическое действие.

К Иисусу Христу приводят одержимого злыми бесами<sup>5</sup> (табл. XX, рис. 3). Наклон торса, головы, положение ног (правая опорная, левая—свободная, отставлена назад на расстояние очень большого шага), позволяют предположить, что исполнитель пляшет, прыгает. На это же указывает сцена слева.

В другой миниатюре (табл. XX, рис. I) той же рукописи запечатлена сцена привода одержимого к Иисусу для исцеления. Интересно телоположение одержимого: он запрокинулся в акробатическом «мостике». А рядом—женщина, бьющая в кимвалы.

Миниатюра очень интересна. Она свидетельствует о том, что в средние века в Армении были плясуны-акробаты и что в их репертуаре наряду со всевозможными трюками был и «мостик». Миниатюра подтверждает влияние народных представлений на церковные и наводит на мысль, что либо сами духовные лица проходили специальный акробатический тренаж, либо же приглашали для исполнения роли бесноватого плясун-акробата. Миниатюра также отражает первование той поры: бесов или вообще злых духов можно «изгнать» не только при помоши плясок, но и ударных, ритмо-шумовых музыкальных инструментов. Поэтому рядом с Иисусом и бесноватым сидит ряженый женщины, который ударяет в кимвалы.

Миниатюра интересна также как пример влияния народных обрядов на христианские. Согласно тексту Евангелия Иисус обладал божественной силой. Он исцелял больных, слепых, бесноватых, воскресил из мертвых дочь Иаира—начальника синагоги и св. Лазаря. Но в приведенной миниатюре, отображающей театрализованное действие, Иисусу «помогает» музыкантша. Это еще раз указывает на развитие акробатического искусства в средние века и на проникновение его в мистерии на евангельские сюжеты.

Не исключено, что в день Вознесения тоже плясали в церкви. Так, в начальных строках «Слова на Вознесение господа нашего Иисуса Христа» Нерсес Ламбронаци обращается к народу с призывом: «Пляшите вы, младенцы! О вы, отроки церкви! Возьмите свой глас, пойте сладковзвучный псалом Господу нашему...»<sup>6</sup>. Может быть, этот призыв осуществлялся так: отроки пели псалмы, а дети водили хороводы, уподоб-

ляясь сонму ангелов, встречающих возносящегося Христа?

В день Пасхи в Западной Европе духовенство тоже руководило детскими хороводами. Так, в Испании во время мессы «Di gitē mozagabē» танцевали на хорах под удары тамбуринов, регулировавших темпы танцев<sup>7</sup>. Пляски на Пасху популярны были и в среде армян. На это указывает бытование танцев в церкви вплоть до начала XX в. «Армянские монахи Нор Джуги... в день Пасхи, после обедни святили трапезную, а затем, возвратившись в церковь, плясали вне клироса, имея своим параглух-ом<sup>8</sup> облаченного в ризу священника, служившего в тот день обедню. Они совершали это каждое воскресенье без священника вместе с мирскими женщинами на церковной паперти вплоть до вечерни дня «Сошествия святого духа»<sup>9</sup>. Поскольку эта традиция сохранилась вплоть до нач. XX в., то, несомненно, она должна была бытовать и в средние века.

Самой распространенной пляской в церкви был танец Саломеи. Его плясали во времена мистерий в Западной Европе<sup>10</sup> и в Грузии<sup>11</sup>.

Поводом для театрализации и исполнения в церкви пляски, а также создания миниатюры послужило евангельское предание. В день рождения царя Ирода его сводная дочь Саломея плясала очень искусно. В награду за это Ирод предложил выполнить ее любое желание. По наущению матери она попросила голову Иоанна Предтечи. Ей принесли блюдо с головой Иоанна, и она продолжала пляску со своим «призом»<sup>11</sup>.

В создании миниатюр на эту тему сказались влияние бытовавших в то время выступлений плясуний и акробаток. Так, на барельефе Руанского собора Саломея изображена стоящей на руках вниз головой. Она прогнулась в спине и ноги ее почти касаются затылка<sup>12</sup>. В росписи храмов в Бетани, Ахтale (Грузия, XIII в.), в грузинской

<sup>5</sup> С. Н. Худяков, История танцев, СПб, 1914, т. II, стр. 76.

<sup>6</sup> Параглух (պարղակ) — предводитель пляски, корифей, филобасилевс.

<sup>7</sup> Цитирую по кн. Србун Лисицян, ук. соч., т. I, стр. 57.

<sup>8</sup> См. А. Джигивегов, Г. Бояджиев, ук. соч., стр. 53.

<sup>10</sup> См. Д. Джанелидзе, ук. соч., стр. 160—162.

<sup>11</sup> См. Евангелие от Матфея, гл. 12, № 13.

<sup>12</sup> См. Соколов, История усекновения головы Иоанна Крестителя в произведениях скульптуры и живописи, «Известия по Казанской епархии», Казань, 1911.

<sup>5</sup> См. Т. Կաբյան, ук. соч., стр. 249—250.

рукописи 1030 г., а также в Евангелии XII в., оформленном в Джурчре, тоже изображены пляшущие Саломеи<sup>13</sup>. Все они с блюдом на голове исполняют сольный танец.

Среди армянских миниатюр на эту тему наиболее яркие по своему художественному мастерству те, которые созданы в Килиции. Это понятно, ибо есть основание предполагать высокий уровень как церковного, так и светского профессионального театра в таких культурных центрах, как Ромкла, Сис и др.

В Евангелии XII—XIII вв. (табл. XXI, рис. 1)<sup>14</sup> изображена сцена пира Ирода. На пиру пляшет Саломея. У нее руки подняты перед грудью, как это делают армянки в сильных танцах. Правой ногой она делает шаг вперед. Левая не видна. Видимо, она приподнята. Рукава ее легкого платья длинные, скрывающие кисти. Они как бы увеличивают длину рук, а движения делают похожими на взмахи крыльев. Такие длинные рукава свойственны одежде армянок<sup>15</sup>.

Пляшет Саломея под музыкальное сопровождение зурны и бубна со звенящими тарелочками или колечками. На миниатюре отображен лишь один момент из разыгрывающегося действия: танцовщице в награду приносят на блюде голову Иоанна Крестителя.

Другая миниатюра с отображением Пляски Саломеи помещена в рукописи второй половины XIII в. (табл. XXI, рис. 2).

Темой для миниатюры художник избрал тот момент, когда Саломея просит в награду голову Иоанна Крестителя.

Танцовщица в длинном платье. В руках у нее кастаньеты, которыми она отбивает ритм. Позы всех присутствующих очень естественны, выразительны и динамичны. В миниатюре очень живые, действенные лица. Положение почти всех фигур—en face—как бы лицом к зрителю. Темница, в которую заточен Иоанн Креститель, своей условностью напоминает театральную декорацию. Все это поз-

воляет видеть в данной миниатюре отображение театрализованного действия.

Обе миниатюры дают наглядное представление о разыгрывавшемся в церкви (а может и вне ее, но под руководством духовенства) евангельском предании об истории смерти Иоанна Предтечи (Крестителя). Повидимому, для исполнения роли Саломеи специально приглашалась танцовщица и музыканты, играющие на народных инструментах. Надо учсть, что Саломея—персонаж отрицательный. И вряд ли кто-либо из духовной среды согласился бы исполнить этот образ. Можно с уверенностью сказать, что пляска Саломеи, как пиршественная, была светского характера с элементами гетеризма. Танцовщица прилагала все усилия, чтобы поразить своим искусством и Ирода, и присутствующих на пиру и, конечно, зрителей. Она плясала иногда с кастаньетами, а иногда с блюдом с бутафорской головой Иоанна.

Пиршественные танцы, как и сам пир, не обходились без музыки. Поэтому в выше-приведенной миниатюре изображены музыканты. Они играют не на древнеевропейских, а на народных армянских музыкальных инструментах—зурне, бубне, популярных и пыне.

Приведенные миниатюры и некоторые сведения говорят о том, что в средние века в церкви, а также на паперти пляски должны были исполняться духовенством и людьми, близкими к этому кругу, а также профессионалами. Это становится более понятным, если вспомнить, сколько общих моментов имеется между прихрамовыми действиями язычества и богослужением христианской церкви. Можно привести множество примеров плясок жрецов и заметить элементы пляски даже в современном армянском христианском богослужении. Однако это тема отдельного исследования, уводящая далеко от освещения вопроса отражения театрализованных действ в средневековых миниатюрах.

### ЦЕРКОВНАЯ СЦЕНА И ЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПЛОЩАДКИ

В далекую пору первобытно-общинного строя сложилось два вида исполнительских площадок: открытые и крытые. Каждый из этих видов прошел длительный путь развития и продолжает бытовать в наши дни. При-

мером открытой исполнительской площадки является амфитеатр, который был распространен в Армении эллинистического периода. Об этом более подробно было изложено выше. А примером крытой исполнительской площадки является сцена (бэм) в армянской церкви.

Сцена вместе с алтарной абсидой образует главный хоран (аваг хоран, ավագ հոռիք)—алтарь.

Сцена—основная площадка, где совершалось и совершается богослужение. Высо-

<sup>13</sup> См. Д. Джанелидзе, ук. соч., рис. 69—74.

<sup>14</sup> Евангелие хранится в Вашингтоне в галерее Фрир за № 3218.

<sup>15</sup> Пиршественные пляски были популярны в Армении.

та ее колеблется от одного до полутора метров. Бывают и более низкие сцены.

По обмерам Т. Тораманяна длина сцены в г. Ани (Кафедральный собор) была 7 м 50 см, в Аруче (Талиш)—8 м 67 см, в Артике 6 м 97 см, в храме Рипсиме (Вагаршапат)—5 м 97 см<sup>16</sup>. Это указывает на то, что на площадке могло размещаться большое число исполнителей и декорации.

Сцена имеет раздвижной занавес. Он украшен орнаментом или композицией на евангельские сюжеты, зачастую расшиф золотыми и серебряными нитями. Занавесы бывают для будничных и для праздничных дней. Поэтому их меняют соответственно дням.

Занавес делит исполнительскую площадку на две части: сцену и авансцену. Иногда действие разыгрывалось только на авансцене. Так, например, в Страстную субботу там разыгрывалась литургическая драма «Даниил» («Данелия»).

Перед сценой простирается амвонная площадка. Она на 10—30 см выше уровня пола церкви. Амвонная площадка тоже является местом, где располагались участники литургии во время шествий, исполнения песнопений и т. п. Туда, как и на сцену, не допускался народ (зрители). Более того, амвонная площадка была огорожена, и тем самым церковь делилась как бы на две части: место для зрителей и место для исполнителей. Сцена сообщается с амвонной площадкой посредством ступеней лестницы. Они расположены по бокам авансцены или впереди нее. В некоторых церквях лестниц не две, а одна. В этом случае ступеньки расположены в центре авансцены. Число ступенек колеблется от 3 до 5. Высота их, как правило, большая, сами же ступени—узкие. Как сцена, так и амвонная площадка, используются во время литургического действия. В этом легко убедиться. Достаточно посетить одно богослужение в современной армянской церкви. Таким образом, мы имеем две исполнительские площадки—верхнюю и нижнюю.

Важную функцию несут и пристройки. Они прилегают к обеим сторонам главного хорана и называются *авандатун* (*ավանդառություն*)—ризницей или *паараан* (*պարանի*)—хранилище. Нерсес Ламбронаци (XI—XII вв.). объясняет значение этих пристроек<sup>17</sup>. Одна

из них была предназначена для переодевания священнослужителей (*զգեստօման ավանդառ*—*զգեստափրկի պանդառություն*) и для хранилища одежды для литургии. Другая, которую называли *саркавагатун* (тоже ризница) или *паараан* (хранилище), отводилась для хранения реквизита—церковной утвари, дикоса, чаши, рипиды, святых даров, свечей, ладана и т. п. Таким образом, выражаясь языком современной театральной терминологии, одна из пристроек служила «артистической уборной и костюмерной», другая—«реквизиторской, бутафорской». В то же время обе комнаты использовались как кулисы.

Выход из пристроек был обращен в сторону молящихся. Таковы базилики в Ереване, Текоре, купольная зала в Аруче, кафедральные соборы в Мармашене, Двине; соборы в Мреце, Гаяне в Вагаршапате, Ахтамарский храм.

В некоторых церквях боковые пристройки («кулисы») непосредственно сообщаются со сценой. Таковы главные хораны в Сананине, Агарцине, Гошаванке и др. Это некогда давало возможность участникам мистерий незаметно входить на сцену и уходить, согласно сюжету, не отвлекая внимания зрителей.

В маленьких сельских церквях литургические действия и театрализованные представления, естественно, не имели больших масштабов, как в крупных соборах административных, религиозных и политических центров. На это были необходимы средства, большое число специально подготовленных исполнителей, участников процесий и т. п. Зато в городах сооружались величественные храмы, где многое было подчинено требованиям культового театрального зрелища. Так, хору отводилось специальное место; глубокая сцена, довольно широкий проспект и амвонная площадка вмещали большое число исполнителей, а расшифты занавес, специально подобранный соответственно данному празднику, подготавливали присутствующих к восприятию действия.

Из вышеприведенного видно, что церковное и театральное здания имеют очень много общего:

1. Сцену.
2. Авансцену.
3. Занавес.
4. Кулисы.
5. Ступеньки, ведущие на сцену.
6. Костюмерную.
7. Реквизиторскую, бутафорскую.
8. Места для зрителей.

<sup>16</sup> См. Բ. Թորամանյան, Ելութեր հայկական ճարտարագետության պատմության պատմության, Ереван, 1942, т. I.

<sup>17</sup> Սրբուն Ներսեսի Լամբրոնացոյ Տարոնի եպիսկոպոսի խորհրդակութիւնք ի կարգ եկեղեցւոյ և մենութիւն խորհրդոյ պատրարք, Վենեցիա, 1847, стр. 193.

Все эти факты указывают на то, что сцена в армянской церкви является крытой исполнительской площадкой, а сама церковь—несет функции и театрального здания, служащего задачам христианских религиозных действ-зрелищ.

Средневековые миниатюры дают богатый материал, указывающий на разнообразные приемы оформления церковной исполнительской площадки. При разборе каждой приводимой выше миниатюры я отдельно останавливалась на этом вопросе. Изучение показывает, что преобладали декорации в виде задника с орнаментом или архитектурных фрагментов—домиков, беседок, перегородок или крепостных стен. В большинстве своем декорации были нейтрального содержания, при которых можно было разыгрывать разные сюжеты.

Принцип оформления исполнительской площадки одной декорацией нейтрального содержания обусловлен рядом причин. Во-первых, театральная техника того времени не была настолько развита, чтобы совершать быструю смену декораций. Во-вторых, в то время еще не была изобретена подвижная сцена на круге, что, впрочем, вряд ли было возможным на церковной сцене.

В качестве примера оформления исполнительской площадки приведем две миниатюры из киликийской рукописи XIII в.<sup>18</sup> На первой из них изображено два эпизода: Отречение Петра и Издевательства над Иисусом (табл. XXI, рис. 3).

В миниатюре на сюжет Отречения Петра художник рисует на двор и костер, у которого грелись служители и Петр<sup>19</sup>. На миниатюре мы видим исполнительскую площадку с занавесом, собранным в левой стороне сцены.

Более интересен эпизод Издевательства над Иисусом. На переднем плане изображен Иисус под покрывалом до плеч. Рядом—священнослужители, которые издеваются над ним<sup>20</sup>. В данной миниатюре привлекает внимание задник. Он, видимо, протянут на церковной сцене. Поскольку задняя стена сцены полукруглая, то за задником, протянутым от одной боковой стены к другой, должно было оставаться пространство. Как можно заклю-

чить по миниатюре, при разыгрывании упомянутого сюжета за задник заранее заходил исполнитель образа Евангелиста.

В соответствующий момент сюжета он выглядывал из-за задника и протягивал руку со свитком. В свитке был начертан текст Евангелия, содержащий рассказ о данном событии.

Если бы художник изобразил не театральный задник, а живописный фон, то он не мог бы нарисовать наполовину выглядывающего из-за «фона» человека. Автор полагал за «фоном» наличие необходимого пространства, чтобы поместить исполнителя. Следовательно, данную миниатюру можно считать одним из интереснейших примеров отображения сценической площадки с применением задника.

Важно и то, что ни в одном из четырех Евангелий при описании данного эпизода не упомянут человек (или евангелист) со свитком. Поэтому миниатюра интересна как отображение образа Ведущего (Проповедника—*Грэшишв*)—одного из участников мистерии.

Помимо применения декораций нейтрального содержания, часто использовалась декорация, изображавшая скалу. Таковая была в сцене Рождества, Крещения, Преображения и т. д. Примером является миниатюра из упомянутой выше рукописи, изображающая явление Иисуса Христа ученикам (табл. XXII, рис. 1).

Содержание сцены по Евангелию следующее. Через неделю после Воскресения Иисус Христос явился ученикам.

Каждое из четырех Евангелий по своему описывает это событие. В одном—ученики собирались на горе в Галилее, в другом—ученики «возлежали на вечери», в третьем—действие происходит в Иерусалиме, в четвертом—в комнате, где заперлись ученики от иудеев.

Миниатюрист не создает иллюстрацию к одному определенному Евангелию. Он изображает и гору Елеонскую, с которой возвеселится Иисус, и запертую дверь у скалы, и задник, за которым возвышается другая гора.

Подобное смешение мест действия не случайно. Миниатюрист отобразил сцену из мистерии. Дверь у скалы—это дверь, ведущая за кулисы. Задник с планкой скрывает основание декоративной горы. Из-за этой горы тоже выглядывает Евангелист, как и из-за задника в сцене Издевательств над Иисусом (табл. XXI, рис. 3). Приведенные две миниатюры дают нам представление об оформлении исполнительской площадки театральным задником либо бутафорской скалой.

<sup>18</sup> Рукопись хранится в Вашингтоне во Фрирской галерее искусств за № 3218. стр. 67

<sup>19</sup> См. Евангелие от Марка, гл. 14, № 54, 66—67; Евангелие от Луки, гл. 22, № 55—56.

<sup>20</sup> См. Евангелие от Марка, гл. 14, № 65; Евангелие от Луки, гл. 22, № 63—64.

Как указывают миниатюры, в церковном театре Киликийского государства, а также в Италии, Франции, помимо оформления сцены декорациями нейтрального содержания, использовали прием одновременных декораций. Площадка с такими декорациями в истории западноевропейского театра называна симультанной сценой (табл. XXII, рис. 2). Сущность в следующем: исполнительскую площадку делили перегородками на несколько частей. Каждая из частей площадки передавала определенное место действия. При одновременных декорациях исполнители последовательно по ходу действия переходили слева направо из одной в другую. Таким образом сюжет последовательно разыгрывался в каждой из частей площадки. Действие развивалось непрерывно, т. е. симультанно.

Примером разделения исполнительской площадки на три части может служить миниатюра из Евангелия XIII в. (табл. XXII, рис. 3). Изображена сцена из мистерии на сюжет «Воскресения Спасителя». На миниатюре приведены три декорации, действия которых происходят разновременно, согласно сюжету. Таким образом, на миниатюре отражены три сцены (картины) из представления.

Первая сцена (картина)—Снятие со креста.

Вторая сцена—Положение во гроб.

Третья сцена (картина)—Воскрешение из мертвых.

О сюжете каждой сцены подробно писалось выше в соответствующих разделах. Отметчу только оформление исполнительской площадки.

По миниатюре каждая часть от другой отделена небольшими перегородками. В первой сцене устанавливали крест, на котором распинали Иисуса. Во второй части сцены ставили гробницу, в которую клали запеленатого Христа. По-видимому, его прах заворачивали в саван на виду у зрителей. В третьей части сцены снова ставили гробницу. Но она уже была пустой. Клали в гробницу только плащаницу. При такой последовательности разыгрывания сцен станови-

лось возможным не показывать зрителям сам момент Воскресения Христа, о котором ничего не говорится в Евангелиях.

Принцип симультанного действия получил большое распространение во Франции. Так, например, в прологе литургической драмы «Воскресения Спасителя» (XII в.) говорилось:

«Мы покажем представление  
Святого воскресения.  
Расположим в порядке  
Беседки и площадки.  
С креста следует начать,  
Затем пойдет гробница.  
Возле нее же—темница,  
Чтобы татей туда заточать...»<sup>21</sup>

Далее следовало описание других мест действия с указанием количества декоративных сооружений, состав действующих лиц, их мизансцен.

Сопоставление текста французской драмы XII в. с театрализованной армянской миниатюрой приводит к выводу о схожести христианских церковных представлений в Армении и в Европе и об аналогичном принципе системы декораций.

Деление исполнительской площадки на несколько частей отображено во множестве миниатюр той же рукописи.

Изображена сцена исцеления дочери некоего начальника<sup>22</sup>.

Сценическая площадка разделена на три части невысокими перегородками. В первой части бутафорская скала с деревом на вершине. Во второй—небольшое строение, похожее на перегородку. В третьей—ложе дочери начальника (синагоги?). Действие разыгрывалось последовательно слева направо. В каждой из перегородок были проходы для исполнителей из одной части сцены в другую.

Возможно деление площадки на две, четыре и более частей. Во всех случаях это зависело от длины и глубины сцены, от традиций постановки данного сюжета, декораций к нему и ряда других причин, которые скрыты от нас завесой времени.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение миниатюр показало, что они заключают в себе большое количество информации по театральным действиям не только средневековья, но и более ранней поры. По этим данным можно сделать некоторые выводы и предположения относительно организации церковного и светского театра и охарактеризовать некоторые представления Армении средних веков.

1. Анализ приведенных миниатюр выявил большое количество всевозможных разыгрываемых образов. Это образы людей, животных, птиц, фантастических существ. Все они указывают на необычайно широкий диапазон репертуара.

<sup>21</sup> История западноевропейского театра, ук. соч., стр. 31.

<sup>22</sup> См. Евангелие от Матфея, гл. 9, № 16—25.

2. Театральные представления разыгрывались на культовые и светские сюжеты.

В число культовых входил ряд театральных действ, эпизодов и отдельных сцен, унаследованных от языческой поры. Они были связаны со всемозможными культурами, обрядами, верованиями и т. п., которые после принятия христианства продолжали бытовать в народной и профессиональной среде. Разыгрывались также мифы, сказки, предания. Большое место занимали театральные представления в церкви и на площадях на ветхозаветные и евангельские сюжеты, иногда сопровождавшиеся торжественными шествиями.

В светский репертуар входили притчи, аллегории, правоучения (морализ), басни, жанровые сценки, лирические представления, выступления шутов, акробатов, танцовщиц, дрессированных животных и т. п.

Постепенно происходил процесс секуляризации былых языческих действ. Это означало усиление светских элементов в театральных представлениях, хотя последние часто сохраняли определенную магическую ценность и переживали культового священного назначения.

В ряде театрализованных миниатюр есть сцены светского характера, хотя и использованы истари сложившиеся традиционные приемы ряжения. Однако следует учесть, что четкую грань между культовыми и светскими представлениями в средние века трудно провести. Светское и религиозное (культурное) находилось во взаимосвязи и являлось отражением мировоззрения той эпохи.

3. Театр средних веков был народный и профессиональный. Профессиональный в свою очередь разделялся на две ветви:

1) церковный театр, где исполнителями были служители церкви;

2) профессиональный светский, где участниками представлений были танцовщицы, акробаты, певцы, музыканты, сказители, дрессировщики, шуты и т. п.

4. Театральные действия имели место на открытых и крытых площадках. Открытыми были амфитеатры, площади, улицы, крыши домов, места богомолья, церковные дворы и т. п. Открытые исполнительские площадки представляли собою ровное, хорошо расчищенное и утрамбованное место или специальное сколоченное подмости. Крытыми — царские дворцы, театры<sup>1</sup>, дома феодальной зна-

<sup>1</sup> См. Ч. Цифшб. Հուշիք հայրենից հայոց, т. II, Венеция, 1869, стр. 151. Автор упоминает о театре, построенном в Сисе (Киликия) женой царя Гетума царицей Запэл.

ти, церкви, парадная комната при хлеве (гоми ода — գոմի օդա), жилые помещения.

Использовались также двух- и трехэтажные сцены типа хорана миниатюр.

В зависимости от жанра и характера представлений, исполнительские площадки имели свои названия:

Йэргаран /երգարան/ — место, где поют и пляшут;

Нызагаран /նվազարան/ — место, где играют на музыкальных инструментах;

Хорիдаран /հորիդարան/ — место, где представляют мистерии, церковь;

Хагаран /խաղարան/ — игрище;

Цуцаран /ցւցարան/ — место, где разыгрываются представления с ряженем —

— цуцы;<sup>2</sup>

Какаваран /կակավարան/ — место для пляски;

Кыркес /կրկես/ — цирк, театр, место общественных игр, стадион;

Бэм /բեմ/ — сцена;

Партун /պարտուն/ — помещение, где пляшут, хлев и т. д.

Представления на открытых площадках давались преимущественно днем, когда было светло. В крытых помещениях они могли иметь место как днем, так и вечером при искусственном освещении.

5. Исполнительская площадка, помимо конструктивной подготовки, могла специально оформляться. Так, ставились свечи, подсвечники, треножники, чаши, скамьи, бутафорские деревья, цветы, чучела птиц, животных, фантастических существ и т. п. В качестве декорации использовали задник с растительным орнаментом, все возможные архитектурные фрагменты в виде колонн, беседок, домиков.

В связи с техническими трудностями для перемены декораций при изображении различных мест действия использовался принцип разделения исполнительской площадки на несколько частей. Таким образом, в Армении средних веков тоже использовалась симультанная сцена, как в Италии и Франции того времени.

6. Организация представлений могла быть в руках царского двора, городского управления, феодалов, почетных сельчан или горожан, ремесленных цехов, духовенства (церкви и различных органов, подчиненных церкви) и т. д. Странствующие труппы, несомненно, имели своего организатора, кото-

<sup>2</sup> См. Сруби Лисицян, ук. соч., т. I, стр. 70.

рый мог быть также автором сюжета, постановщиком, исполнителем какой-либо роли.

7. Вопрос финансирования труппы пока не изучен. Не исключено, что в зависимости от размеров и значимости представлений, расходы по организации брали на себя государство, церковь, феодал, ремесленные цехи и т. п. Изучение народного театра конца XIX в. указывает, что любители и странствующие труппы профессионалов работали, говоря современной терминологией, на хозрасчете. После окончания представления один из исполнителей или организаторов пускал «шапку по кругу».

8. Театральные представления давались в различное время года. Былые обрядовые народные театральные действия, которые вошли в состав средневековых как наследие языческой поры, были связаны с определенными праздниками годового цикла, как, например, Новый год, Масленица, Вардавар и т. д. Свадебные театральные представления исполнялись в установленные дни свадебного цикла. Мистерии на ветхозаветные и новозаветные сюжеты тоже были приурочены к христианским праздникам.

Представления со светским содержанием могли разыгрываться в любое время года. Безусловно, большинство из них имело место в дни праздников как светского, так и религиозного содержания.

9. Представления были многообразны как по жанру, так и по характеру. И миниатюры, и театральные термины указывают на бытование:

пар /цшр/—пляски;  
парберг /цшрбрг/—песеннопляски;  
гегапар /твцшшр/—пляски в масках;  
йэргыс цыцоц йэв паруц /тврчи дутыг/—цшртнг/—театрализованных песенноплясок с мифическим либо героическим содержанием<sup>3</sup>;  
гусанакан неркайацум /цплишншкабн ներշаштпн/—представлений гусанов /скоморохов, шильманов/;  
хорнурд /тупрбтрг/—мистерий;  
мимосутон /միմուտթյн/—пантомимических представлений.

10. Представления народного и профессионального театра носили синтетический характер, т. е. были слиты словесный, музыкальный и двигательный тексты. Профессиональный театр средних веков был многожанровым. С одной стороны, должны были иметь место представления, заключавшие в

себе различные виды жанров внутри единого сюжета, с другой—каждый жанр мог быть представлен отдельно, как, например, пение, пляска, акробатика, жонглирование и т. д. Однако и в данном случае был частичный синтез видов искусства. Так, пляска, пение исполнялись под музыку, выступление скакузителей, акробатов, жонглеров тоже часто должны были даваться под музыкальное сопровождение.

Синтетический характер имела и мистерия. Как показали наблюдения над рядом текстов и миниатюр, в мистерии имели место речитатив, пение, пляска, пантомима, речи проповедника и т. д.

11. Большинство текстов представлений народного профессионального театра, по-видимому, не записывались. Они передавались устно из поколения в поколение: от отца—к сыну, от учителя—к ученику.

Часть текстов церковного театра имела определенных авторов из среды духовенства. Многие тексты мистерий были записаны современниками и многократно переписывались, а иногда и подвергались литературной обработке последующими поколениями писцов.

12. Текст представлений мог быть традиционный, священный и поэтому передававшийся из поколения в поколение без изменений. Ряд текстов, сложившихся в древности, но утерявших постепенно свое магическое содержание, должны были иметь импровизационный характер.

В представлениях могли разыгрываться популярные сюжеты, но обработанные определенным автором. Вероятно писались также самобытные пьесы, отражающие те или иные явления и события действительности.

13. Большинство представлений должно было иметь пролог. На это указывают следующие термины:

нахадитутон /նախադիտուտն/—пролог к зрелицу;  
нахабан /նախաբան/—пролог к действу;  
нахэрганк /նախերգանք/—пролог к песноплясовому представлению.  
Ряд терминов обозначает исполнителей пролога:  
нахакатар /նախակատար/—исполнитель пролога;  
нахадзайн /նախաձայն/—исполнитель вступления в пении;  
нахасац /նախասաց/—исполнитель вступления в пении, в сказе.

В мистериях исполнителем пролога, по-видимому, мог быть автор, проповедник либо

<sup>3</sup> См. Сруби Лисициан, ук. соч., т. I, стр. 66.

исполнитель роли евангелиста. Может быть поэтому в рукописях евангелисты обычно изображены на фоне театральных декораций?

Заканчивались мистерии, по-видимому, эпилогом, который состоял из нравоучений.

14. Миниатюры запечатлели множество изображений исполнителей различных жанров представлений. А театральная терминология, вошедшая в ряд армянских толковых словарей, сохранила для нас их названия. Таковы некоторые из них:

хагацог /խազպող/ —игрец, плясун /-նյա/; парог /շրող/ —плясун;

парасац /շրանից/ —поющий и пляшущий танцов;

какавич /կաքվիչ/ —плясун;

парйэррак /պարերգակ/ —поющий во время пляски и пляшущий;

гегавор /գեղավար/ —танцов в маске<sup>4</sup>;

циуцич /շտցիչ/ —действовавший в маске,

личине<sup>5</sup>;

завештарар /դափետիրար/ —комедиант,

шут;

катайергу /կատակերգու/ —комедиант,

шут;

вогбайеррак /ողբերգակ/ —плакальщик, позже —исполнитель трагических текстов;

бэмбасац /բեմբանց/ —поющий и говорящий со сцены;

бэмакан /բեմական/ —играющий на сцене, находящийся на сцене;

хорнурдакатар /խորներգակատար/ —исполнитель таинства, позже —мистерии.

Все приведенные термины и многообразие изображений исполнителей в миниатюрах позволяют предположить сравнительно высокий уровень театрального исполнительства. Однако недостаточная изученность средневекового театра не позволяет провести точную дифференциацию функций каждого исполнителя и разыгрываемого им образа.

15. Участниками представлений были профессионалы и любители. Профессионалы должны были быть оплачиваемы, ибо это был их единственный источник существования. Для любителей участие в представлении было делом почетным и благочестивым.

Исполнителями народных представлений в селах и городах было само население. Оно само готовило все нужные атрибуты, костю-

мы, декорации на собранные общественные деньги. Участники не оплачивались.

Исполнителями плясок были как мужчины, так и женщины. В народных и профессиональных театральных действиях, как правило, участвовали только мужчины. В отдельных номерах различных жанров выступали и женщины, и мужчины. В церковном театре женские роли поручались мальчикам либо безбородым юношам.

Исполнение многих ролей требовало определенного профессионального актерского мастерства. Обычно актерская профессия каждого жанра переходила по наследству.

Если учесть, что в каждом народе существовала своя традиция вокальной подачи звука, то ясно, что средневековый армянский театр тоже выработал специальные традиции постановки голоса и пения.

Исполнители-профессионалы и любители должны были обладать хорошей памятью, музыкальностью, даром импровизации и свободой сценического движения.

В церковных представлениях участвовали духовенство и миряне. Так, например, в мистериях образ Иисуса Христа, Марии исполняли епископы или кто-либо из высшего духовенства. Возможно, что на роль Иуды, Ирода, Саломеи, чертей приглашали мирян (любителей и профессионалов).

16. Помимо исполнителей определенных образов, в подготовке представления народного или профессионального театра участвовал ряд лиц. Это были организаторы различных постановок:

хандисадир /հանդիսադիր/ —постановщик торжества;

маргадир /մարգարդիր/ —постановщик бальных сцен; джокадир /ջոկադիր/ —постановщик мизансцен, автор всевозможных построений, группировок, сценических композиций и т. д.

Руководителями постановок и отдельных групп исполнителей были:

хандисапэт /հանդիսապէտ/ —руководитель торжества;

хорнурдапэт /խորներգակատար/ —руководитель таинства, инициаций, а позже —мистерий;

хагапэт /խազպող/ —руководитель игрись;

парапэт /պարագակ/ —руководитель плясок;

варжалапэт /վարժապէտ/ —репетитор, учитель, тренер.

<sup>4</sup> См. Србун Лисицян, ук. соч., т. I, стр. 66.

<sup>5</sup> Там же, стр. 67.

Оформителями постановок были:  
нкарич /նկարիչ/—художник<sup>6</sup>;  
зардарич /զարդարիչ/—декоратор;  
патчутчог /պատշոց/—гример;  
патчутчабан /պատշաբան/—изготовитель

грима;  
патчутчагорц /պատշագործ/—изготови-  
тель грима и украшений  
дэгадир /դեղադիր/—гример;  
згецуич /զգեսւիչ/—костюмер и т. д.

Бутафоры, реквизиторы<sup>7</sup>, костюмеры должны были изготавливать всевозможные деревья, искусственные цветы, венки, чучела птиц, рыб и животных, трупы, оружие, все возможные посохи, маски, накладные парики, бороды, усы. Костюмеры, портные, скорняки, сапожники шили одежду, головные уборы, обувь и т. д. Наряду с перечисленными лицами, в постановке должны были участвовать плотник, машинист<sup>8</sup>. Благодаря их работе готовились декорации. В театральных представлениях средневековой Армении должны были использоваться следующие театральные эффекты: движущиеся солнце, луна, вифлеемская звезда, «разди-

<sup>6</sup> В театральных постановках в Италии участвовали лучшие художники, например, в Милане—Леонардо да Винчи, Браманте, в Риме—Перуци, Рафаэль, в Мантве—Джулио Романо. См. С. К. Боянус, ук. соч., стр. 107. Вполне вероятно, что многие художники средневековой Армении, внесшие элементы театрализации в миниатюры, сами были оформителями постановок.

<sup>7</sup> К бутафории принадлежат лишь поддельные специальные атрибуты. К реквизиту—также и предметы подлинные.

<sup>8</sup> Вряд ли это были лица—профессионалы при театре. Вероятно, в каждой труппе были свои умельцы, готовившие все нужное для представлений.

ние» храмовой завесы, землетрясение, восстание «мертвых» из гробов, полеты ангелов, людей (напр., Вознесение Иисуса Христа), сопственное св. Духа в виде голубя, «убийство и кровопролитие» младенцев...

Большое место отводилось световым эффектам. Ими должны были заведовать:

буваракир /բուրգառակիր/ — кадилоно-  
сец;

лусаворич /լուսավորիչ/—осветитель;  
крыракавар /կրակավար/—возжигатель ог-  
ия, пиротехник

Они должны были освещать или затемнять церковь и сцену, спускать и поднимать искусственные облака, пускать дым и огонь из пасти дракона, устраивать сияния в сцене Преображения, Сопственности св. Духа, Смерти и Воскресения Иисуса Христа, изготавливать факелы и т. п.

Выполнялись и звуковые, шумовые и мелодические эффекты. Во время богослужения большая роль отводилась звенящей рипиде-  
кышощ (բընցի).

Все приведенные выше факты свидетельствуют, что в Армении в средние века существовала своя специфическая система организации представления, его подготовки и проведения независимо от того, было ли оно светским или культовым.

Перечисленные выше традиции и приемы, переданные из древнего театра в средневековый, а из средневекового театра—в современный, указывают на необходимость изучения достижений средневекового армянского театра и танца. Изучению некоторых из его сторон на основании материалов изобразительного искусства посвящена данная работа. Понятно, что вполне исчерпывающей ее нельзя считать. Дальнейшее исследование специалистов дополнит пробелы, вскроет то, что пока скрыто от нас и исправит ошибочные точки зрения,

ТАБЛИЦЫ



## СОДЕРЖАНИЕ ТАБЛИЦ<sup>1</sup>

### Таблица I

Рис. 1, 2. Древнеармянская исполнительская площадка—хоран с актерами.

### Таблица II

Рис. 1. Комедианты на проскениуме.

Рис. 2. Проскений театра в Приене.

Рис. 3. Хоран с занавесом.

### Таблица III

Рис. 1. Лица людей с подведенными глазами и румянами на щеках и на подбородке. Еванг. № 3722, стр. 7а.

Рис. 2. Трехликая маска. Чашоц № 979, стр. 295а.

Рис. 3. Двойная маска. Чашоц № 979, стр. 335а.

Рис. 4. Гrim и сурьма на лицах. Еванг. № 2829, стр. 66.

### Таблица IV

Рис. 1, 2. Актеры в масках козла и быка. Еванг. № 251, стр. 8а.

Рис. 3, 4. Человек с факелом и ряженный в волка. Еванг. № 251, стр. 10а.

Рис. 5. Сцена из представления с передачей образов быка и орла. Еванг. № 251, стр. 166.

Рис. 6, 7. Исполнители ролей евангелистов Луки в маске быка и Иоанна в маске орла.

### Таблица V

Рис. 1, 2. Актеры в масках козла и быка. Еванг. № 539, стр. 8а.

Рис. 3. Ряженый в орла. Еванг. № 3615, стр. 166.

Рис. 4. Урартский жрец в маске орла.

### Таблица VI

Рис. 1. Египетские жрецы в масках.

Рис. 2—6. Элементы былой театрализации в миниатюрах. Еванг. № 274, стр. 23а, 24б; Еванг. № 212, стр. 96, 10а.

Рис. 7—9. Ряженные в медведей. Еванг. № 7650, стр. 56, 6а; рук. № 3782, стр. 23а.

### Таблица VII

Рис. 1. Цирковое представление (Византия).

Рис. 2—7. Дрессированные обезьяны со свечой, яблоком и в шапке. Еванг. № 8365, стр. 276, 28а; № 2577, стр. 26а; № 7650, стр. 56.

Рис. 8. Ряженый в обезьянку с поясом. Еванг. № 7451, стр. 93а.

### Таблица VIII

Рис. 1—3. Обезьяны с поясом бубенцами. Еванг. № 5736, стр. 36, 4а; Еванг. № 5505, стр. 71а.

Рис. 4. Дрессированная обезьяна. Еванг. № 7451, стр. 4056.

Рис. 5. Обезьяна в поясе с бубном. Еванг. № 5505, стр. 186а.

Рис. 6. Костюм шута (Западная Европа).

### Таблица IX

Рис. 1. Жонглер. Еванг. № 5784, стр. 8а.

Рис. 2. Ряженый в обезьянку жонглер. Еванг. № 4514, стр. 221а.

Рис. 3. Пляшущие львы. Еванг. № 6778, стр. 256, 26а.

Рис. 4. Ряженый во льва. Еванг. № 310, стр. 10а.

Рис. 5. Дрессированный лев. Еванг. № 9433, стр. 156.

### Таблица X

Рис. 1. Ряженные в рыб. Еванг. № 2699, стр. 116, 12а.

Рис. 2. Ряженый в обезьянку жонглер. Еванг. № 4514, стр. 221а.

Рис. 3. Укротитель змей. Еванг. № 5736, стр. 96.

Рис. 4, 5. Буквы в виде человека с драконом. Рук. № 8978, стр. 12а, 54а.

Рис. 6. Мим с драконом. Еванг. № 197, стр. 296.

<sup>1</sup> Ввиду того, что по техническим причинам таблицы не пронумерованы, для облегчения чтения приходится содержание таблиц.

### Таблица XI

- Рис. 1. Бой петухов. Еванг. № 5512, стр. 12а.  
Рис. 2. Урартская фигура.  
Рис. 3. нушкапарик в маске. Еванг. № 4827, стр. 506.  
Рис. 4. Шут с яблоком. Еванг. № 4827, стр. 81а.  
Рис. 5. Пересмешник. Еванг. № 3717, стр. 219б.  
Рис. 6. Сирена-музыкант. Еванг. № 4827, стр. 148б.

### Таблица XII

- Рис. 1. Ряженая с кувшином. Еванг. № 7774, стр. 306.  
Рис. 2. Буква-мим. Еванг. № 3717, стр. 172б.  
Рис. 3. Акробатический дуэт. Еванг. № 3722, стр. 252а.  
Рис. 4. Жонглер. Еванг. № 4931, стр. 253а.  
Рис. 5. Двуглавая нушкапарик. Еванг. № 6289, стр. 56.  
Рис. 6, 7. Сцена из представления. Еванг. № 7650, стр. 66, 7а.

### Таблица XIII

- Рис. 1. Ряженная в двуглавую женщину-птицу. Урарту.  
Рис. 2. нушкапарик на сцене. Еванг. № 6289, стр. 8а.  
Рис. 3. Выступление канатного плясуня в Ереване. Почтовая открытка конца XIX в.

### Таблица XIV

- Рис. 1. Труппа музыкантов и акробат. Библия № 184, стр. 216а.  
Рис. 2—5. Мими. Еванг. № 206, стр. 474а, 416а, 496а, 268б.  
Рис. 6. Труппа гусанов. Еванг. № 4778, стр. 23а.  
Рис. 7. Акробат в виде буквы. Еванг. № 212, стр. 16а.

### Таблица XV

- Рис. 1. Мими-буквы. Еванг. № 2843, стр. 14а.  
Рис. 2. Труппа гусанов. Еванг. № 6420, стр. 43а.  
Рис. 3. Трио музыкантов. Еванг. № 5783, стр. 22а.  
Рис. 4. Диалог. Еванг. № 198, стр. 2246.  
Рис. 5. Мим с факелом. Еванг. № 7774, стр. 306.  
Рис. 6. Акробат. Еванг. № 198, стр. 22а.

### Таблица XVI

- Рис. 1. Акробаты. Еванг. № 5546, стр. 122б.  
Рис. 2, 3. Сцена из мистерии. Еванг. № 2699, стр. 5б, 6а.  
Рис. 4. Плясуньи. Еванг. № 740.

### Таблица XVII

- Рис. 1. Пешное действие. Еванг. № 979.  
Рис. 2. Суд Солсона. Библия № 348, стр. 304а.

### Таблица XVIII

- Рис. 1. Благосвещение. Еванг. № 6792, стр. 4а.  
Рис. 2. Преображение господне. Еванг. № 6792, стр. 5б.  
Рис. 3. Вход в Иерусалим. То же Еванг., стр. 6а.  
Рис. 4. Разумные и неразумные девы. Еванг. № 6420, стр. 20а.

### Таблица XIX

- Рис. 1. Омовение ног. Еванг. № 5783, стр. 10а.  
Рис. 2. Распятие. Еванг. № 6792, стр. 8а.  
Рис. 3. Положение во гроб. Еванг. № 6792, стр. 9б.  
Рис. 4. Явление ангела женам. То же Еванг., стр. 10а.

### Таблица XX

- Рис. 1. Сошествие святого духа, Еванг. № 212, стр. 288б.  
Рис. 2. Брак в Кане. То же Еванг., стр. 246а.  
Рис. 3. Иисус и бесноватый. Еванг. № 7651, стр. 84б.  
Рис. 4. Бесноватый в «мостике». То же Еванг.

### Таблица XXI

- Рис. 1. Пляска Саломеи. Еванг. № 3218, стр. 85.  
Рис. 2. Пляска Саломеи с кастаинетами. Еванг. № 7651, стр. 43а.  
Рис. 3. Отречение Петра и Издевательство над Иисусом. Еванг. № 3218, стр. 516.

### Таблица XXII

- Рис. 1. Явление Христа ученикам. Еванг. № 3218.  
Рис. 2. Симультанская сцена. Постановка мистерии в Валансене (Франция) в 1547 г.  
Рис. 3. Симультанская сцена. Мистерия Воскрешение из мертвых. Киликия. Еванг. № 7651, стр. 95б.

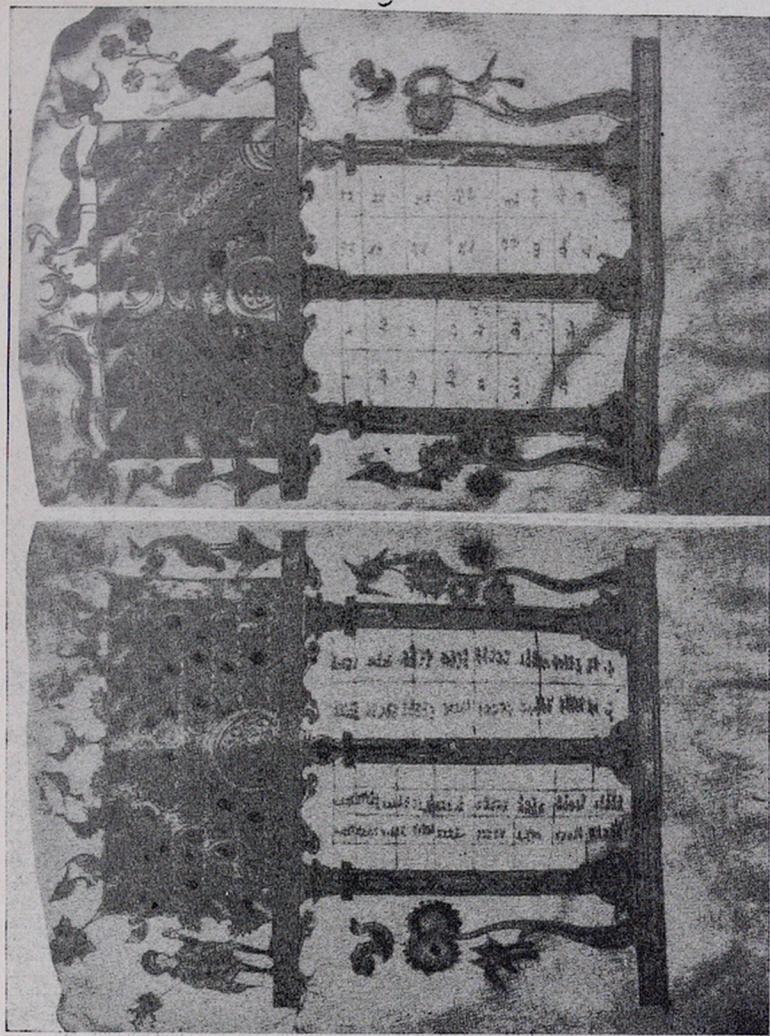


Рис. 1.2. Древнеармянская исполнительская площадка—хоран с актерами.

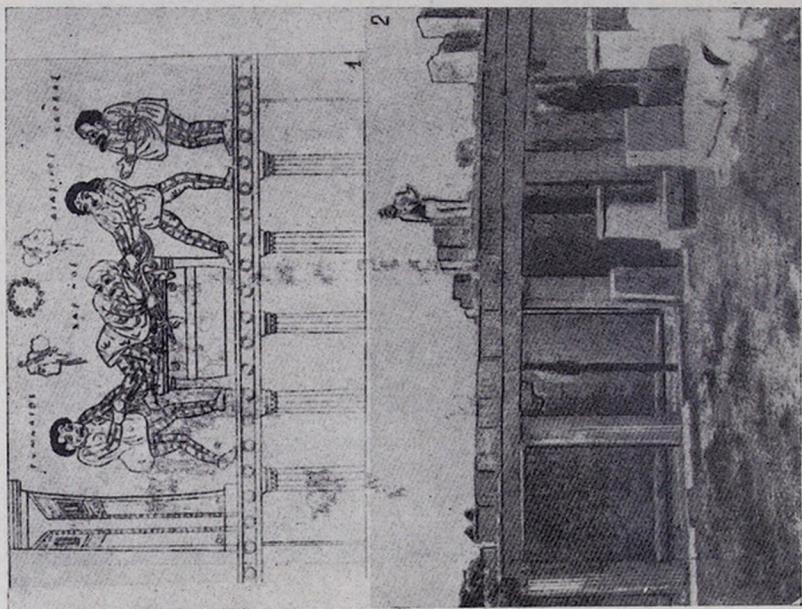
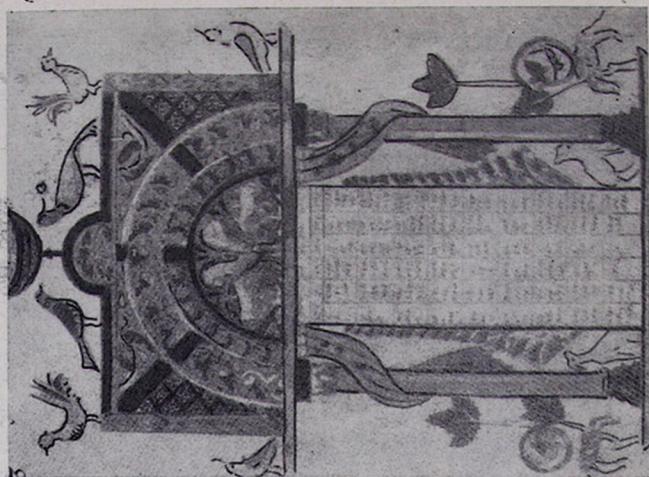


Рис. 1 Коледанты на проскениуме.  
Рис. 2 Проскений театра в Прене.  
Рис. 3 Хоран с занавесом.

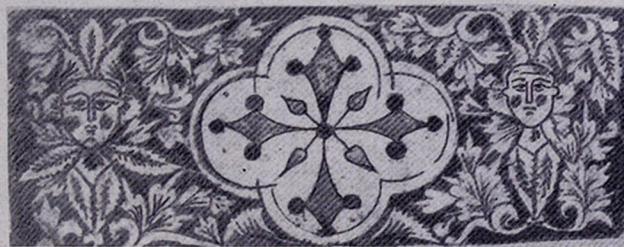


Рис. 1 Лица людей с подведенными глазами и румянами на щеках и на подбородке.  
Еванг. №3722, стр. 7а.

Рис. 2. Трехликая маска. Чашоц №979, стр. 295а.

Рис. 3. Двойная маска. Чашоц №979, стр. 335а.

Рис. 4. Грим и сурьма на лицах. Еванг. №2829, стр. 66.



Рис. 1,2. Актеры в масках козла и быка. Еванг. № 251, стр. 8а.

Рис. 3,4. Человек с факелом и ряженый в волка. Еванг. №251, стр. 10а

Рис. 5. Сцена из представления с передачей образов быка и орла. Еванг. №251, стр. 166

Рис. 6,7. Исполнители ролей евангелистов Луки в маске быка и Иоанна в маске орла.



Рис. 1,2. Актеры в масках козла и быка. Еванг. №539, стр. 8а

Рис. 3. Ряженый в орла. Еванг. №3615, стр. 166.

Рис. 4. Урартский жрец в маске орла.



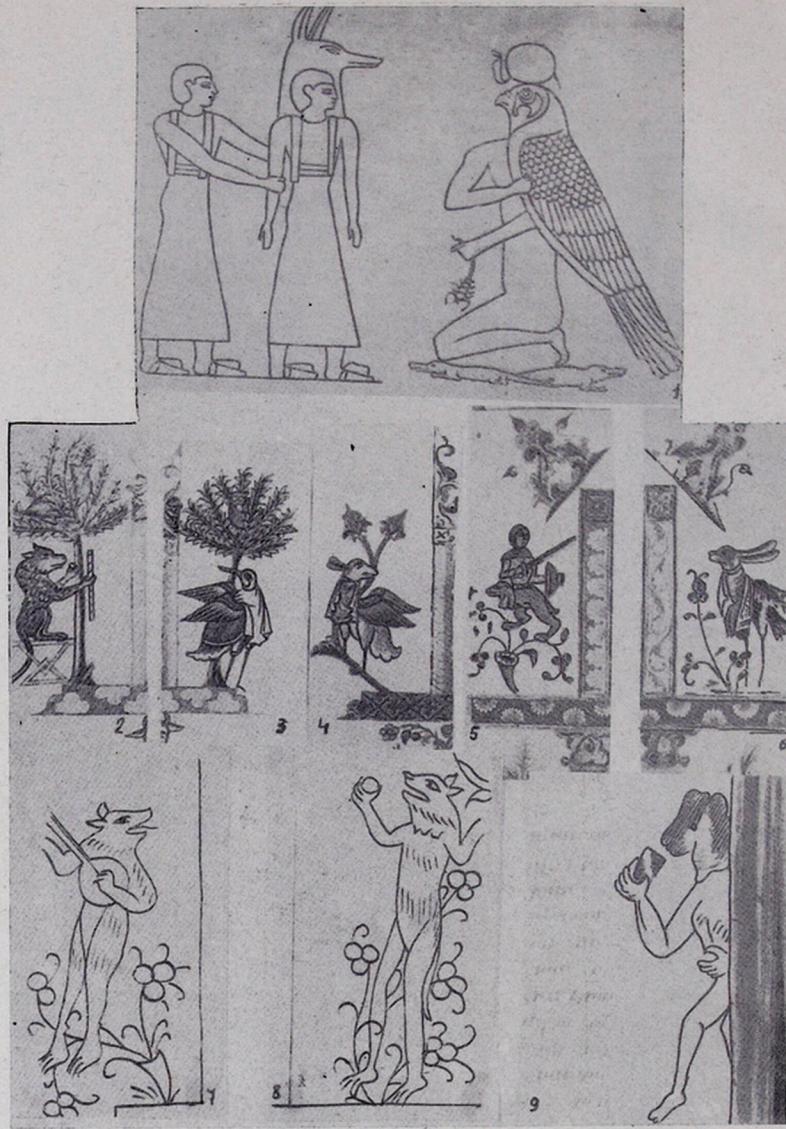


Рис. 1. Египетские жрецы в масках.

Рис. 2—6. Элементы былой театрализации в миниатюрах. Еванг. №274, стр. 23а, 24б;  
Еванг. №212, стр. 9б, 10а.

Рис. 7—9. Ряженные в медведей. Еванг. №7650, стр. 5б, 6а; рук №3782, стр. 23а



Рис. 1. Цирковое представление/Византия/.

Рис. 2—7. Дрессированные обезьяны со свечой, яблоком и в шапке.

Еванг. №8365, стр. 27б, 28а; №2577, стр. 26а; №7650, стр. 56.

Рис. 8. Ряженый в обезьяну с поясом. Еванг. №7451, стр. 93а.

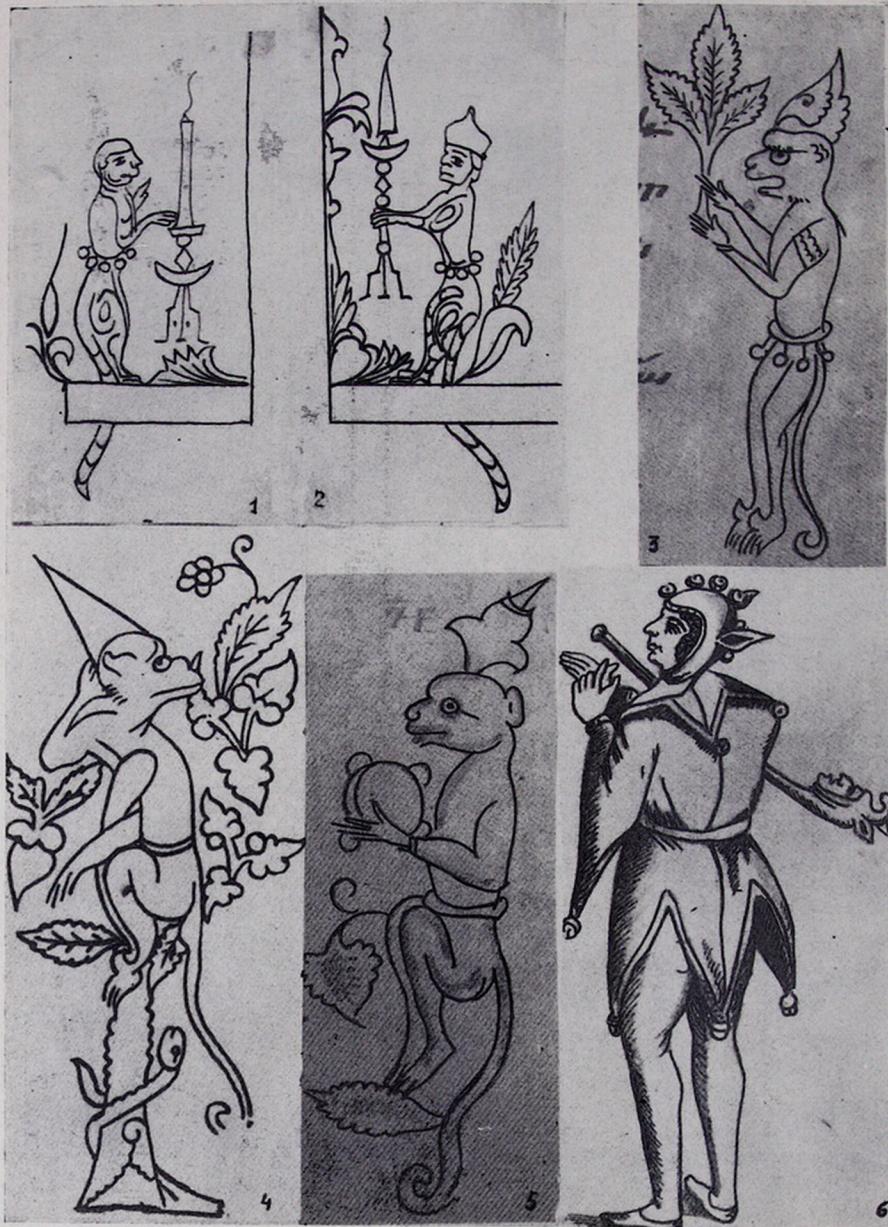


Рис. 1—3. Обезьяны с поясом и бубенцами. Еванг. № 5736, стр. 36. 4а;  
Еванг. № 5505, стр. 71а.

Рис. 4. Дрессированная обезьяна. Еванг. № 7451, стр. 405б.

Рис. 5. Обезьяна в пояске с бубном. Еванг. № 5505, стр. 186а.

Рис. 6. Костюм шута/Западная Европа/.

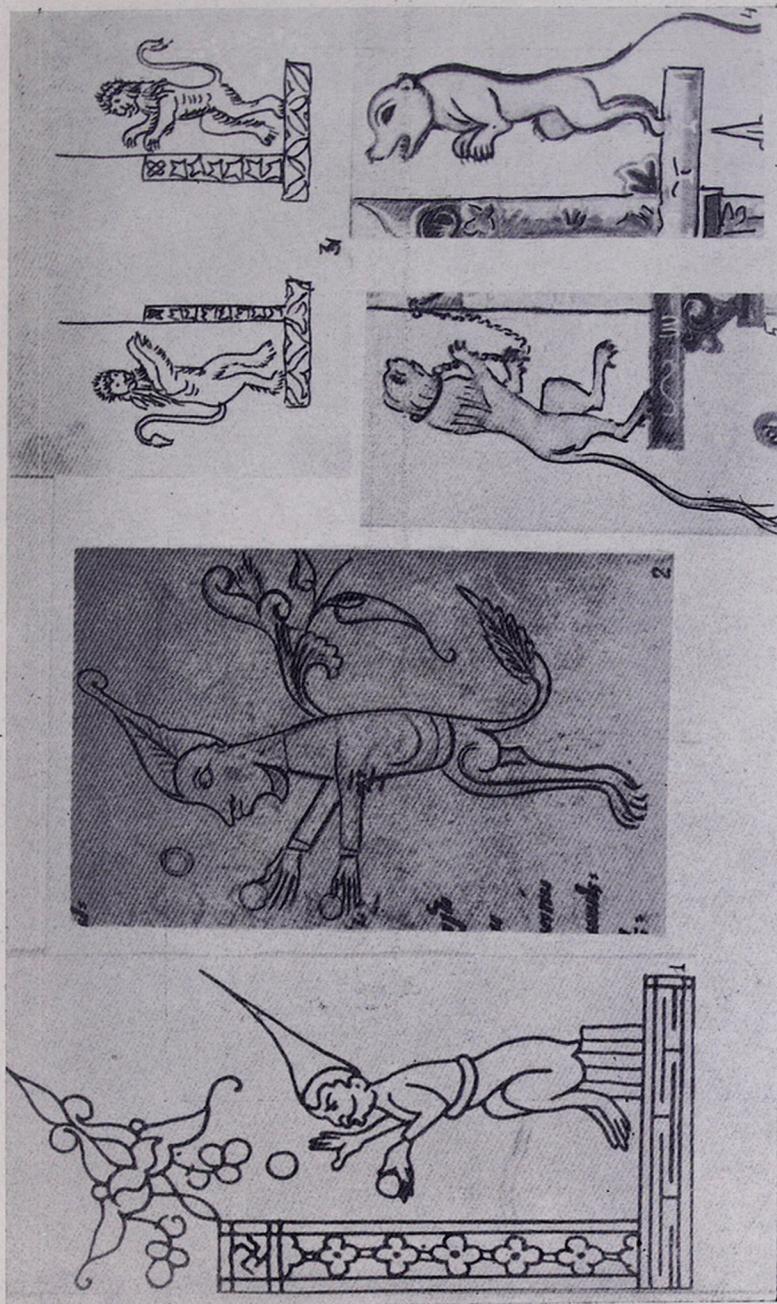


Рис. 1. Жонглер. Еванг. №5784, стр. 8а.

Рис. 2. Ряженый в обезьяну жонглер. Еванг. №4514, стр. 221а.

Рис. 3. Пляшущие львы.

Рис. 4. Ряженый во льва. Евангл. №310, стр. 10а.

Рис. 5. Дрессированный лев. Евангл. №9433, стр. 156.



Рис. 1. Ряженные в рыб Еванг. №2029, стр. 116, 12а.

Рис. 2. Ряженный в обезьяну жентль Еванг. №514, стр. 221а.

Рис. 3. Укротитель змей. Еванг. №5736, стр. 96.

Рис. 4.5. Буквы в виде человека с драконом. Рук. №8978, стр. 12а, 5а.

Рис. 6. Мим с драконом. Еванг. №197, стр. 296.

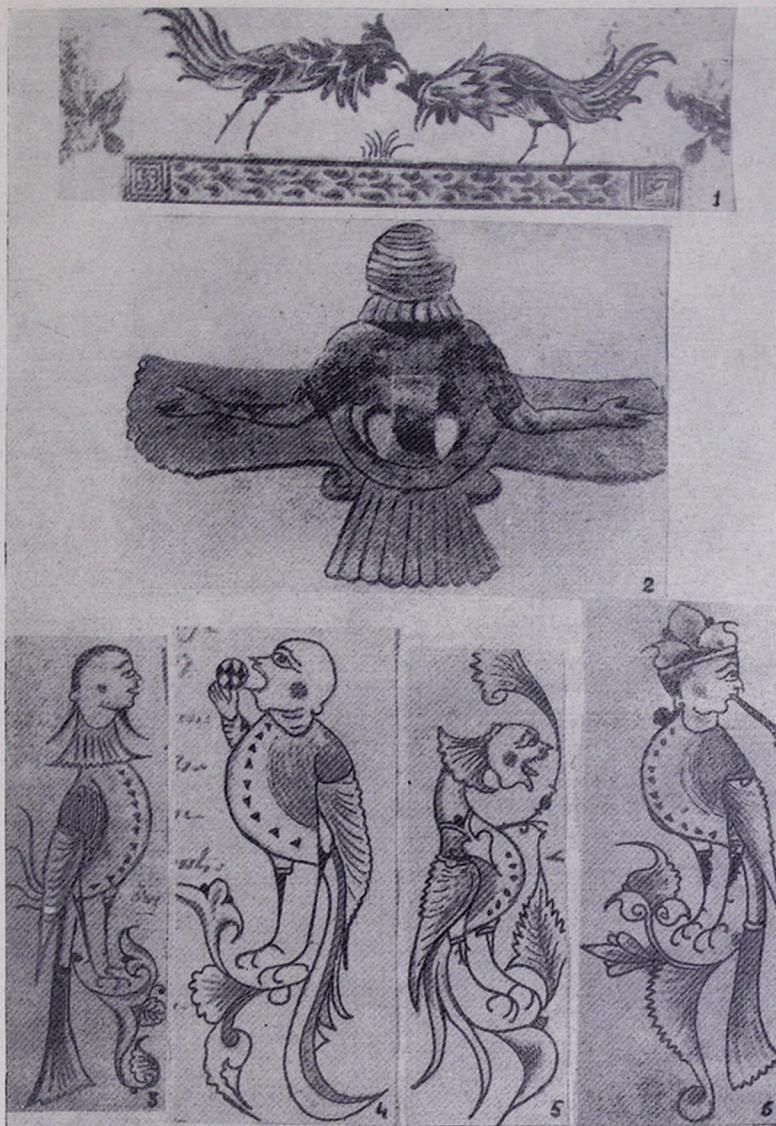


Рис. 1. Бой петухов. Еванг. №5512, стр. 12а.

Рис. 2. Урартская фигурка.

Рис. 3. нушкапарик в маске. Еванг. № 4827, стр. 506.

Рис. 4. Шут с яблоком. Еванг. №4827, стр. 81а.

Рис. 5. Пересмешник. Еванг. №3717, стр. 2196.

Рис. 6. Сирена-музыкант. Еванг. №4827, стр. 1486



Рис. 1. Ряженая с кувшином. Еванг. №7774, стр. 306.

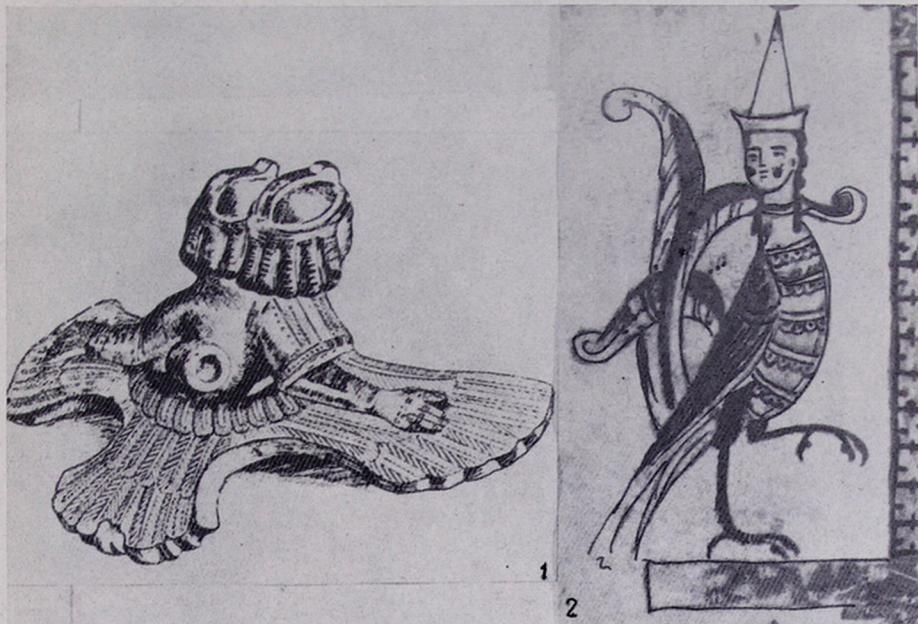
Рис. 2. Буква-мим. Еванг. №3717, стр. 1726.

Рис. 3. Акробатический луз. Еванг. №3722, стр. 252а.

Рис. 4. Жонглер. Еванг. №4931, стр. 253а.

Рис. 5. Двуглавая пушкарик. Еванг. №6289, стр. 56.

Рис. 6, 7. Сцена из представления. Еванг. №7650, стр. 66, 7а.



3

*Illustration publiée dans le "Drouot", 1916.  
Fête du peuple dans le gouvernement d'Erevan.*

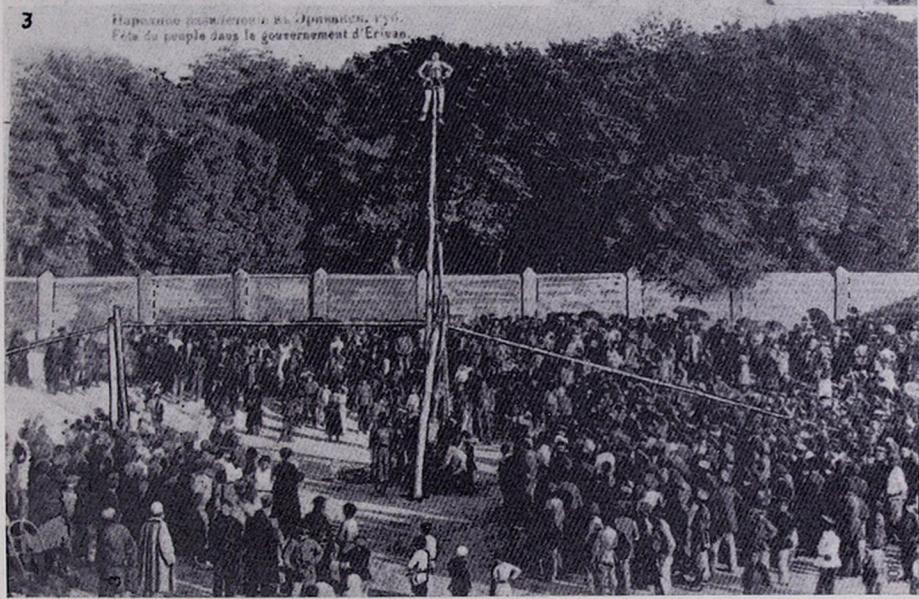


Рис. 1. Ряженная в двухглавую женщину-птицу. Урарту.

Рис. 2. нушкапарик на сцене. Еванг. №6289, стр. 8а.

Рис. 3. Выступление канатного плясунца в Ереване. Почтовая открытка конца XIX в.

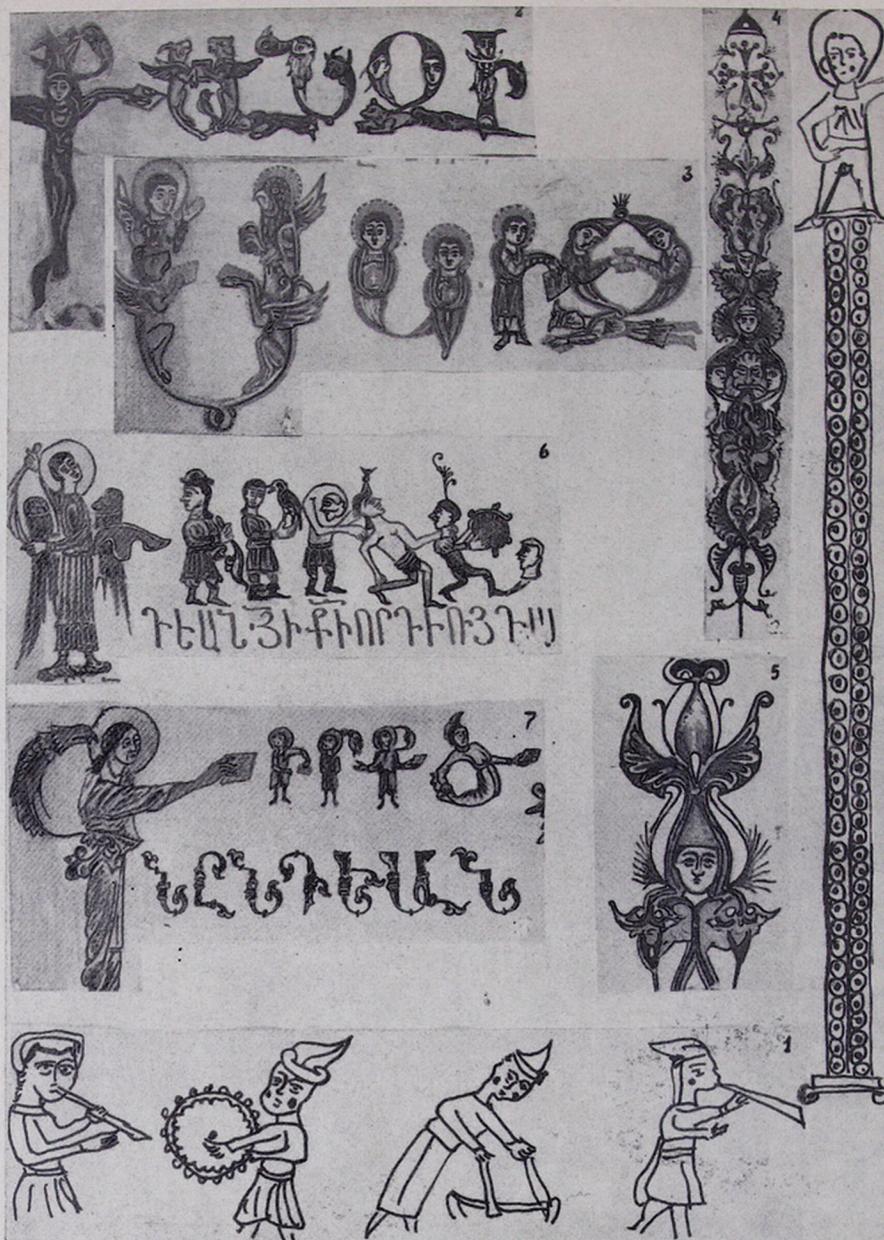


Рис. 1. Труппа музыкантов и акробат. Библия №184, стр. 216а.

Рис. 2—5. Мимы. Еванг. №206, стр. 474а, 416а, 496а, 268б.

Рис. 6. Труппа гусанов. Еванг. №4778, стр. 23а.

Рис. 7. Акробат в виде буквы. Еванг. №212, стр. 16а.



Рис. 1. Миня—буквы. Еванг. №2843, стр. 14а.

Рис. 2. Труппа гусаков. Еванг. № 6420, стр. 43а.

Рис. 3. Трио музыкантов. Еванг. №5783, стр. 22а.

Рис. 4. Диалог. Еванг. №198, стр. 2246.

Рис. 5. Мин с фанателом. Еванг. №7774, стр. 306.

Рис. 6. Акробат. Еванг. №198, стр. 22а.



Рис. 1. Акробаты. Еванг. №5546, стр. 122б.

Рис. 2,3. Сцена из мистерии. Еванг. № 2699, стр. 56, 6а.

Рис. 4, 5. Плясуньи. Еванг. № 740

**СПИСОК РУКОПИСЕЙ, МИНИАТЮРЫ КОТОРЫХ  
ИСПОЛЬЗОВАНЫ В РАБОТЕ**

№ пп	№ рукоп.	Содержание	Материал	Число стр.	Время написан.	Место создания	Писец	Художник	Число миниатур, использованных в 工作中	Место хра- нения
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	184	Библия	Бумага	376	1401	Давидж-	Фра Ованнес Апа-	—	3	Ереван, Ма-
2	197	Евангелие	Пергамент	356	1287	Акнер	Ованнес Аркас- байр	Школа Рос- сии (?)	2	тендерарн
3	198	Евангелие	Бумага	368	1628	Багеш	Саак Каанана	—	3	—
4	206	Библия	Пергамент	588	1318	Галадзор	Степанос, Ованнес	Торос	4	—
5	212	Евангелие	Пергамент	315	1337	Султания	Папик	Лисец	3	Иерусалим
6	234	Евангелие	Пергамент	302	1258	Незвестно	Кир (Кирасог) и др.	—	1	св. Акоб
7	251	Евангелие	Пергамент	331	1260	Ромкla	Торос Рослин	Торос Рос- лин	5	Ереван, Ма-
8	274	Евангелие	Пергамент	307	ХУПВ.	Константи- нополь	Ованнес Ерец	Ериазар	3	тендерарн
9	289	Евангелие	Пергамент	379	1651	Кафа	Николос Петрос	Лисец	2	—
10	310	Евангелие	Бумага	283	1694	Константи- нополь	—	—	1	—
11	312	Евангелие	Пергамент	265	1688	Кафа	Николос Вранес	Лисец	4	—
12	322	Евангелие	Бумага	216	1687	—	—	Маркос	1	—
13	348	Библия	Пергамент	580	1654 — 1660г.	Константи- нополь	Тамур Акнеци	—	1	—
14	539	Евангелие	Пергамент	?	1262	Ромкla	Торос Рослин	Торос Рос- лин	2	Багдад
15	740	Евангелие	Пергамент	?	1274	—	—	Константин	3	(США) соб.
16	Уз 765 979	Евангелие	Пергамент	—	1286	—	—	Школа (Рос- сии ?)	—	Уолтера
17	1770	Чашац	Бумага	479	1589	—	—	—	—	Нью-Йорк
18	1950	Сборник	Бумага	399	—	Аствацатур	—	Школа (Рос- сии ?)	3	(США), собр
19	2563	Евангелие	Пергамент	—	1316	—	Левон	Школа Ти- тоса Рослина	1	Моргана
20	2568	Евангелие	Пергамент	—	1272	Сис (?)	Аветик	Школа Горо- да Рослина	1	Ленинград
21	2577	Евангелие	Пергамент	—	1260—70	—	—	Матевос Чা- парян	—	Ереван, Ма-
22	2629	Евангелие	Пергамент	330	1655	Константи- нополь	Тамур Ашур	—	3	тендерарн
23	2706	Библия	Пергамент	281	ХIIIв.	Киликия	Вранес	Школа Горо- да Рослина	6	—
24	2829	Евангелие	Бумага	680	1688—90	Кара	—	Никогаес	2	—
25	2829	Евангелие	Бумага	301	1333	—	Ованнес	ерц	1	—

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
26	2843	Евангелие	Бумага	318	1354	Ахтамар	Каранер-Кронавор	Закария	3	Вашингтон
27	2845	Евангелие	Бумага	269	1601	Хнара	Газар—Агулем	Гиесен	1	Ереван, Ма-
28	3218	Евангелие	Пергамент	352	XIII	Ахтамар	Матвос абега	—	3	теналаран
29	3334	Евангелие	Бумага	1497	1497	—	Овсеп	—	2	F.G.A.
30	3615	Евангелие	Пергамент	294	1668—1673	Нор Аванок	Микаэз, сын Бар-	Гиесен	2	Ереван, Ма-
31	3717	Евангелие	Бумага	329	1392	Себастии	дада	Петрос Абега	6	теналаран
32	3722	Евангелие	Бумага	364	1304	Нахиджеван	/Калкже- рунк/	/Овансес/ Акоб	2	
33	4125	Евангелие	Бумага	304	1319	Монастырь	Вардан	Симон Кро-	1	
34	3782	Евангелие	Бумага	267	XII	Ардашев	Григор	—	1	
35	4514	Чашоц	Бумага	407	1323	Нахиджеван	Иисеих	—	2	
36	4778	Евангелие	Бумага	285	1462	Манастир	Овнан կանա	Карапет	3	
37	4827	Евангелие	Бумага	289	1430	насрона мօ-	Վարձն	писец	1	
38	4850	Евангелие	Бумага	294	1460	настыր (вакн)	Арծке	Микаел կանա	—	
39	4883	Четьи-Миней	Бумага	615	1462	Կլի անագ	Կապար	Մուր Սար-	—	
40	4931	Евангелие	Бумага	293	1418	Վան	Կառադր	կաբաց	2	
41	5505	Евангелие	Бумага	225	1321	Արչե	Օվանես	Մինաս	—	
42	5511	Евангелие	Бумага	317	XV в.	(Алауник)	—	իսեց	2	
43	5512	Евангелие	Бумага	299	1418	Ахтамар	Օվանես	—	1	
44	5846	Евангелие	Бумага	193	1531	Կամիր վանք	Ալեքսան Բասենի	Լանև կա-	3	
45	5567	Евангелие	Бумага	287	1601	Խիզан	Բաբերտ կանա	հանա	2	
46	5604	Евангелие	Бумага	273	1654	Տօխա	—	—	2	
47	5736	Евангелие	Пергамент	318	1290	Դրազր	—	Школа Рос-	6	
48	5783	Евангелие	Пергамент	311	1590	Մօքս	Сарգս	լինա (?)	3	
49	5784	Евангелие	Пергамент	360	1263	—	С্টепанос	Ալեքսանդր	3	
50	5886	Евангелие	Пергамент	314	1597	Хизин	—	Մանել կա-	3	
51	6093	Евангелие	Пергамент	359	1604	Хизан	—	նան և Օվան- իս	2	
52	6288	Евангелие	Пергамент	360	1211	Ахղար, Ալ-	Симон	Գրիգոր	2	
53	6289	Евангелие	Пергамент	286	1323 (?)	լողտ ։ Իլ-	Մարտiros	Պիտիք	1	
						Շոլոս գա-	Ակօբ	Մարգար		
						րար	—	Տօրոս Թա-	3	
								րոփշ-Միշ-		
								լին		

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
54	6420	Евангелие	Бумага	342	1604	Хризантема	Сарис киана	Караанет	2	•
55	6767	Евангелие	Пергамент	308	1471	Арест	Мелкеса	Тер-Динна	1	•
56	6778	Евангелие	Пергамент	312	1641	Полис	Ованиес сред	—	1	•
57	6786	Евангелие	Пергамент	318	1638	Гюхн	Гаспар	—	2	•
58	6787	Евангелие	Пергамент	320	1675	Гюхн	Марут	—	1	•
59	6791	Евангелие	Пергамент	244	XVII	—	—	—	—	•
60	6792	Евангелие	—	—	—	—	—	—	1	•
61	7451	Чашон	Бумага	534	1320	—	—	—	—	•
62	7477	Чашон	Бумага	491	1381	Крым	Ованиес	Хач. Карап-	2	•
63	7628	Евангелие	Пергамент	162	1331	Пирож	Сенянос	пет	1	•
64	7644	Евангелие	Пергамент	381	XIII в.	—	—	—	—	•
65	7650	Евангелие	Бумага	355	1329	Оргубаар	Аветик	—	1	•
66	7651	Евангелие	Пергамент	273	1260—1270,	Сис (?)	Григор ерец	Аветик	4	•
67	7658	Евангелие	Бумага	296	1654	Кара	Аветик	—	4	•
68	7700	Евангелие	Пергамент	297	1237	Сис	Григор	—	2	•
69	7736	Евангелие	Пергамент	283	XI в.	Лутни	Дмир	—	2	•
70	7774	Евангелие	Бумага	592	1475	Хагат	Ованиес	—	3	•
71	8365	Евангелие	Пергамент	316	1691	Крым (Кафа)	Петрос	—	2	•
72	8979	Штракоц	Пергамент	351	1439	Санани	Ованиес	—	1	•
73	9422	Евангелие	Пергамент	315	XIII	Сурб Карап-	Шмакон	—	2	•
74	9433	Евангелие	Пергамент	352	1655	пет (Мун)	Рос- линна (?)	—	—	•

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ԲՀԼ.—Բառքիրք Հայկագեան լեզուի Մխիթարակ աբբայի, Венеция, 1749  
(Мхитар абба, Толковый словарь армянского языка).
- ՀԱԲ—Հ. Աճառեան, Հայերեն բացատրական բառարան, Ереван, 1931—40  
(Гр. Ачарян, Этимологический коренной словарь армянского языка).
- ՀԲԲ—Ս. Տալիսասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, Ереван, 1945  
(Ст. Малхасянц, Толковый словарь армянского языка).
- ՆԲՀԼ.—Նոր բառքիրք Հայկագեան լեզուի, Венеция, 1836, 1837, т. I, II,  
(Новый толковый словарь армянского языка).

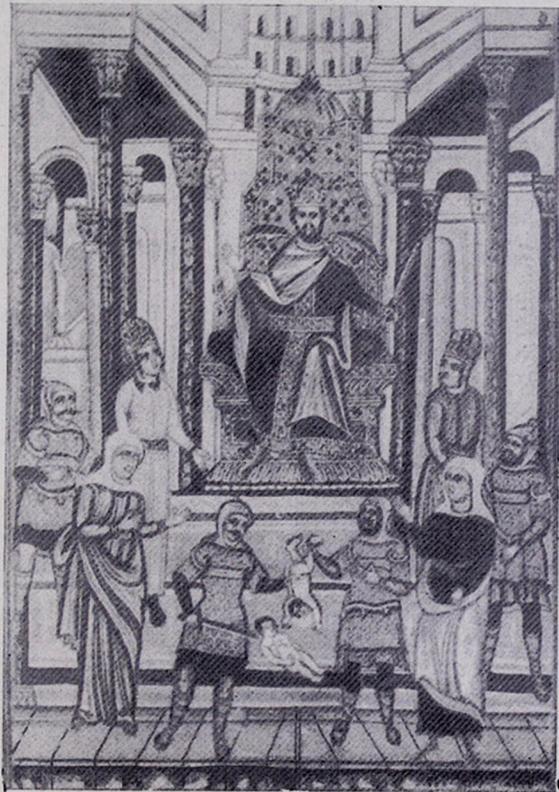


Рис. 1. Пещное действие. Еванг. №979.

Рис. 2. Суд Соломона. Библия №348, стр. 304а.



Рис. 1. Благовещение. Еванг. №6792, стр 4а.

Рис. 2. Преображение господне. То же Еванг. стр. 5б.

Рис. 3. Вход в Иерусалим. То же Еванг., стр. 6а.

Рис. 4. Разумные и неразумные девы. Еванг. №6420, стр. 20а.

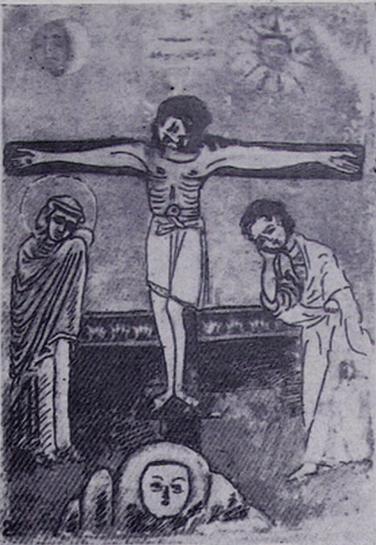
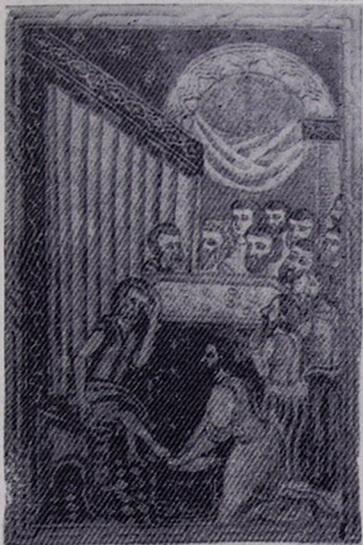


Рис. 1. Омовение ног. Еванг. №5783, стр. 10а.

Рис. 2. Распятие. Еванг. №6792, стр. 8а.

Рис. 3. Положение во гроб. То же Еванг. стр. 9б.

Рис. 4. Явление ангела женам. То же Еванг. стр. 10а.



Рис. 1. Сошествие святого духа. Еванг. №212, стр. 2886.

Рис. 2. Брак в Кане. То же Еванг., стр. 246а.

Рис. 3. Иисус и бесноватый. Еванг. №7651, стр. 846.

Рис. 4. Бесноватый в «мостике». То же Еванг.



1



2



3

Рис. 1. Пляска Саломеи. Еванг. №3218, стр. 85.

Рис. 2. Пляска Саломеи с кастаньетами. Еванг. № 7651, стр. 43а.

Рис. 3. Отречение Петра и Издевательство над Иисусом. Еванг. №3218, стр. 516.

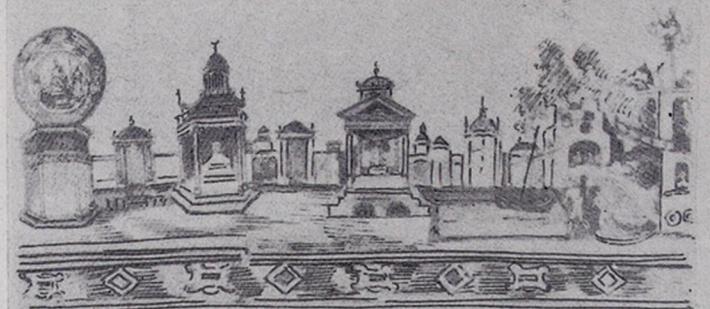


Рис. 1. Явление Христа ученикам. Еванг. №3218.

Рис. 2. Симультанная сцена. Постановка мистерии в Валансене/Франция/в 1547 г.

Рис. 3. Симультанная сцена. Мистерия Воскрешение из мертвых. Киликия. Еванг.

№7651, стр. 956.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ. Կ. ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ, ԶԱՎՈԽԻ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐՄԻԾ

<b>Ն ե ր ա ծ ու թ յ ու ն</b>	7
Կլովս առաջին՝Պարերի կատաման պայմանները	9
1. Հասակակիցների միություններ	9
2. Պարերի կատարման տեղն ու ժամանակը	16
3. Կատարողների սեղ, բանկի ու գասավորումը	21
4. Պարբառ, Պարի պօչի և Պարի դիկավարի դերը	24
Կլովս երկրորդ՝Պարզ պարաձևեր	
Ոս խաղացնելով, ոս զարկելով ու բիշներով պարեր	29
1. Մէ վօդի. երկուս գնալ մեկ գանձալ	30
2. Երկու վօդկ. երկուս գնալ, երկուս գանձալ	32
3. Երկու վօդկ. շորովկեալ ու թոփքներով պարեր	33
4. Երէ վօդկ. երկուս գնալ, մեկ գանձալ ոտ զարիկով	38
5. Զօրս վօդկ. երկուս գնալ, երկուս գանձալ ոտ զարիկով	41
Կլովս երեսրդ՝Տապիաց՝ բարան, դուռ ու բար պարեր	
1. Դուրան՝ աշ զնացող վեպական պարեր	44
2. Դուրան՝ աշ զնացող ծիսական պարեր	46
3. Պարս սօլեն երբցող պարեր	
Ա. Դուրան. ձախ զնացող պարեր	52
Բ. Սոր, թաղժան ու գերեզմանի պարեր	55
4. Ճանապահներ պարեր	57
Կլովս չորրորդ՝ Բարզ պարաձևեր	
1. Ցէք ու առաջ պարեր	59
2. Բարդ հաշուալ Ցէք ու առաջ-ի պարաձևեր	63
3. Տարբեր զասալորմաներով, պտուաներով ու ծափերով պարեր	66
Կլովս նինգերորդ՝Բաք, Քչազ պարեր	70
Ամփոփամ (ռասերեն)	77
Հավելված. Պարեզանակներ	81
Աղուսակներ	

Ժ. Կ. ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ ՊԱՐԱԳՅԱ (ՍՏՎԵՐԵՐԻ ՔԱՏՐՈՆ)

Ղարագօղի որգեգոռումն ու հարսանիքը	111
Ղարագօղի մածու ծանելը	114
Խանըմների բաղնիք զնալը	117
Հիման ազդիք, Արարին սպանելը	118
Ղարագօղի սպանվելն ու հարություն առնելը	120
Ամփոփում (ռասերեն)	123

է. և. Պետրոսյան, ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՏԱՐԻԵՐԸ ՄԻԶՆԱԴԱՒԹՅԱՆ ՄԱՆՐԱԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՄԵջ

Ն է բ ա ծ ու թ յ ու ն	127
Դլովս առաջին—Մանրանկարների խորանը, որպես բնմանարակ	131
Շպար դիմակ	136
Դլովս եւկուրդ—Թատերական—ճանդիսային ննրկայացումներ	145
Վարժեցած կենանիներ և զգաստավորված մարդիկ	146
Սողուններ և ձկնակերպ էակներ	154
Վարժեցած թշուններ	156
Երեակայական էակներ	157
Դլովս եւկուրդ—Ակրատիկ, պարային և գուսանական ննրկայացումներ.	161
Դլովս ջրբարդ—Միջնադարյան մի խճի միստերիաների արտացոլումը մանրանկարներում	169
Միստերիաներ Հին կոտարանի թեմաներով	171
Միստերիաներ նոր կոտարանի թեմաներով	173
Դլովս ճիկերուրդ—Պարեր և կիլուցական բատրանուն	185
Նկեղեցու թեմը և նրա ձևավարումը, որպես բնմանարակ.	187
Ա մ փ ո փ ու մ	190
Աղյուսակներ	
Օդուազործված ձեռագրերի ցուցակ	197
Համաստաղություններ	200

## СОДЕРЖАНИЕ

### Ж. К. ХАЧАТРИЯН. АРМЯНСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЛЯСКИ ДЖАВАХКА

Введение	7
Глава первая. Основные условия исполнения плясок	.
1. Полово-возрастные сообщества	9
2. Место и время исполнения плясок	16
3. Пол, возраст, число исполнителей и их построение	21
4. Функции ведущего, замыкающего и руководителя плясок	24
Глава вторая. Простые плясовые фигуры.	.
Пляски с ударами ног и прыжками	29
1. Плясовая фигура два/шага/пойти, один—вернуться	30
2. Плясовая фигура два/шага/пойти, два—вернуться	32
3. Пляски с покачиваниями и прыжками	33
4. Плясовая фигура два/шага/пойти, один—вернуться с ударами ног	38
5. Плясовая фигура два/шага/пойти, два—вернуться с ударами ног	41
Глава третья. Плясовая фигура с приземистыми шагами с продвижением вправо и влево	41
1. Эпические пляски с продвижением вправо	44
2. Обрядовые пляски с продвижением вправо	46
3. Обратные пляски /Тарс парэр/	.
а. Ровные пляски с продвижением влево	52
б. Скорбные и поминальные пляски	55
4. Дорожные пляски	57
Глава четвертая. Сложные плясовые фигуры.	.
1. Пляски вида Вперед и назад	59
2. Плясовая фигура Вперед и назад со сложным счетом.	63
3. Пляски с различным построением, вращениями и хлопками	66
Глава пятая. Сольные пляски	70
Резюме/на русском языке/	71
Таблицы	
Приложение. Поты мелодий песенплясок	81
Ж. К. ХАЧАТРИЯН. КАРАГЕЗ (Театр теней)	105
Свадьба Карагеза	111
Карагез—продавец мацуна	114
Сцена в бане	117
Карагез—лекарь	118
Смерть и воскресение Карагеза	120
Резюме (на русском языке)	123

### Таблицы

Введение	127
Глава первая. Хоран миниатюр как исполнительская площадка	131
Грим и маски	136
Глава вторая. Театрально-зрелищные представления	145
Дрессированные обезьяны и ряженные в обезьян	146
Ряженные во львов и дрессированные львы	152
Образы пресмыкающихся, драконов и рыб	154
Дрессированные птицы	156
Фантастические образы	157
Глава третья. Выступления акробатов, танцоров и гусанов	161
Глава четвертая. Некоторые средневековые мистерии по миниатюрам	169

Мистерии на сюжеты из Ветхого Завета . . . . .	171
Мистерии на сюжеты из Нового Завета . . . . .	173
Глава пятая. Пляска в церковном театре . . . . .	185
Церковная сцена и ее оформление как исполнительской площадки. . . . .	187
<b>Заключение . . . . .</b>	<b>190</b>
<b>Таблицы</b>	<b>197</b>
Приложение. Список рукописей, использованных в работе . . . . .	200
Список сокращений	

ԺԵՆԱ ԿԱՄՍԱՐԻ ԿԱԶԱՏՐԱՆ, ԷՄՄԱ ԿԱԶԱՏՈՒՐԻ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ  
ЖЕНЯ КАМСАРОВНА ХАЧАТРЯН, ЭММА ХАЧАТУРОВНА ПЕТРОСЯН

ՀԱՅ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆ  
ՆՅՈՒԹԵՐ ԵՎ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

7

Տպագրված է Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հնագիտուրյան և ազգագրուրյան ինստիտուտի  
գիտական խորենի ոռոշմամբ

Հրատարակված խմբագիրներ Վ. Բ. ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆ, Փ. ՄԱԴԱՆՅԱՆ  
Ակադ. Ն. Հ. ԽԱՆՉԱԴՅԱՆ  
Տիմինիկական խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԱՆՅԱՆ  
Երացրիչներ Մ. Վ. ՀԱԿՈՅԱՆ, Վ. Բ. ՄԻՄՈՆՅԱՆ

ՎՃ 04129	ԽՆԽ 1398	ՊԱՏՎԵՐ 763	ՀՐԱՄ. 3669	Տպաբանակ 1500
Հանձնված է շարվածքի 14/XI 1974 թ., ստորագրված է տպագրության 4/IX 1975 թ., տպագրական 12,75 մամուց, հրամ. 19,7+3,35 մամուց, պայման. 25,5 մամուց, թուղթ №1, $60 \times 90^{\circ}/\circ$ , գինը 2 լ. 60 կ.				

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակության, Երևան 19, Բարեկամության 24.

Издательство АН Армянской ССР, Ереван 19 Барекамутян 24

Հայկական ԳԱ հրատարակության էջմիածնի տպարակ

ՆԿԱՏ ՎԱԽ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Եջ	Տար	Տպագրված է	Գետք է լինի
31	II. 20%	Ճախ Բաթին զարկող	Ճախ, Ճախ Բաթին զարկող
39	I. 18%	один из форм	одна из форм
123	I. 34%	ицо	лицо
136	II. 35%	Дживилегов	Дживелегов
150	I. 45%		
178,186	I. 13%. II. 7%	Женглер	Жонглер
X աղ.	2%		