

а, наоборот, служит свидетельством ее непокорности и стремления к автаркии. Не потому ли Феодосия и не получила права чеканки собственной монеты во II в. до н. э., когда это право приобрели и Фанагория, и Горгиппия?

Д. Б. Шелов

ЧЕРТЫ СВОЕОБРАЗИЯ АРМЯНСКОГО ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

О том, что в Армении в I в. до н. э. существовал театр, известно из трудов Плутарха (*Luc.*, XXIX; M. Crass, 33). Но до настоящего времени слова Плутарха воспринимались только как сообщение о заехавших в Армению бродячих греческих актерах, которые со временем походов Александра Македонского проникли далеко на Восток. Вопреки общепринятому мнению, я позволю себе утверждать, что описанная Плутархом оригинальная постановка трагедии Еврипида на берегах Аракса была одним из первых достоверно известных спектаклей старейшего театра народов СССР, а не греческого театра, приехавшего на гастроли ко двору армянского царя.

В I в. до н. э. в Армении уже существовал армянский эллинистический театр. Его возникновение не было случайным, это был результат процесса развития культуры в странах Переднего и Среднего Востока. Изучение театра древней Армении дает материал, который может привлечь внимание не только искусствоведов¹, но и историков. В настоящей статье я хочу осветить вопрос об армянском театре как явлении армянской культуры эллинистического периода.

Неожиданно напав на Армению, римские легионы Луккула 6 октября 69 г. до н. э. подошли к южной столице Армении — Тигранакерту. Ворвавшись в город после сравнительно недолгой осады, римский полководец увидел, что «в столице находится очень много актеров, которых Тигран выписал отовсюду для освящения построенного им театра. Луккулл воспользовался их услугами при играх и театральных представлениях во время победного торжества» (*Plut.*, Lucc. 14—15). Из этого сообщения Плутарха видно, что театр был построен незадолго до начала осады Тигранакерты римлянами, потому что большое количество актеров, выписанных «отовсюду для освящения построенного им (Тиграном) театра», еще находились в городе. Таким образом, можно принять 69 г. до н. э. как дату окончания постройки первого известного нам здания театра в Армении.

Какого типа было здание тигранакертского театра? Несомненно, греческого образца, по той простой причине, что первый постоянный театр в Риме был построен Помпеем лишь в 55 г. до н. э., т. е. на 14 лет позднее тигранакертского. Иначе дело обстояло с эллинистическими театрами. В ряде городов юго-запада Малой Азии к моменту их завоевания Тиграном уже давно существовали роскошно построенные театры. Раскопки последнего столетия открыли нам в различных районах Малой Азии более десятка сравнительно хорошо сохранившихся остатков грандиозных зданий античных театров. Можно представить себе, каков был театр Тигранакерта. Ведь этот театр был построен в тот период, когда Тигран находился в зените могущества и славы, когда он располагал десятками тысяч рук опытнейших строителей из греческих колоний средиземноморского побережья, в частности из Киликии, где было немало греческих театров. Вспомним сообщение Страбона о том, что, строя Тигранакерт, Тигран «поселил в нем жителей двенадцати [!] эллинских городов, им же разоренных» (I, 14—15). Создав менее чем за какой-нибудь десяток лет (с 77 по 69 год до н. э.) город с населением в 300 000 жителей, город, который должен быть затмить столицу пиз-

¹ Георг Гоян, Эллинистический и средневековый театр Армении по памятникам материальной культуры и древним текстам, Гос. Эрмитаж, 1949 (автореферат первых двух томов подготовляемой к печати работы «2000 лет армянского театра»).

вергнутых Селевкидов, Тигран, разумеется, не мог бы удовлетвориться театром менее совершенным, чем те, что он сам видел во время своих походов в завоеванных городах, в том числе и в пышной Антиохии. Ведь из этих именно городов с роскошными театралами собрал он в Тигранакерту тех актеров, о которых сообщает Плутарх. Стал бы «царь царей» приглашать их на открытие построенного им тигранакертского театра, если бы последний был хуже и беднее, например, антиохийского амфитеатра?

Постройка в Тигранакерте театрального здания античного типа обозначает, что оно предназначалось для широких слоев городского населения, а не только для узкого круга придворной аристократии. Следовательно, приступив к строительству театра такого характера, Тигран стремился разрешить крупную культурно-политическую задачу. По своей политической сущности постройка театра такого типа была предпринята Тиграном во имя тех же классовых интересов правящих слоев армянской эллинистической монархии, во имя которых «царь царей» установил в языческих храмах Армении статуи греческих богов, вывезенные им из захваченных эллинистических городов Малой Азии. И театр и боги были призваны служить одному и тому же делу: всемерно укреплять идеологическое влияние господствующего класса на широкие слои трудящихся масс.

После заключения мира с Римом в 66 г. до н. э. Тигран II царствовал еще около 10 лет, скончавшись в 85-летнем возрасте. В последнее десятилетие своего правления Тигран продолжал развивать в Армении городскую культуру эллинистического типа. Это дает основание полагать, что еще в шестидесятых годах I в. до н. э. в Армении систематически функционировал театр. Доказательством этого служат также и события последующего десятилетия, связанные с постановкой в Армении трагедии Еврипида «Вакханки». Об этом спектакле надо говорить особо, но я думаю, что, рассматривая вопрос о театре в Тигранакерте, уместно заметить, что драматургическая деятельность Артавазда и оригинальность постановки «Вакханок» в его артшатском Театре могут найти объяснение только в признании факта существования в Армении развитой театральной культуры в предшествовавшие годы.

Когда в 69 г. до н. э. закончилось строительство театра в Тигранакерте, сын Тиграна, Артавазд, был уже взрослым человеком, ему было около 25—27 лет от роду. С этого же времени он официально становится соправителем своего отца и последовательно проводит его политику развития эллинистической культуры Армении. В эти полтора десятка лет (с 69 по 53 г. до н. э.) Артавазд, очевидно, имел возможность изучить спектакльское искусство на практике театра, созданного по инициативе его отца и развитого им самим. Артавазд создал второй в Армении эллинистический театр в Артшате. Театр имел профессиональную труппу во главе с трагиком Ясоном из города Траппры. Об этом театре Плутарх упоминает в связи со свадьбой сестры Артавазда и сына парфянского царя Ороды I. В северной столице Армении устраивались свадебные торжества, игры и, кроме того, публично «было представлено много [!] эллинских спектаклей» (Р 1 и т., M. Crass., I, 14—15). Если бы до нас дошло одно только это сообщение Плутарха, то и тогда существование театра в древней Армении было бы очевидно. Но, к счастью, Плутарх сохранил нам о нем более подробные сведения.

Прежде чем обратиться к ним, мы должны вспомнить историческую обстановку того времени, без чего нельзя как следует уяснить смысл известия Плутарха. 9 июня 53 г. до н. э. произошло знаменитое сражение при Каррах. Римлянам было нанесено настолько ужасное поражение, что они не смогли даже подобрать тела павших воинов и предать их погребению. Крассу отрубили голову и правую руку. Это сделал некий парфянин Помаксафр. Дион Кассий передает интересную деталь: взяв голову Красса, парфяне «влили ему в рот расплавленное золото, сопровождая это оскорбительными насмешками, ибо Красс, невзирая на свое невероятное богатство, был необычайно жаден к золоту» (XL, 27). Иосиф Флавий (VI, I, VIII, 8) и Флор (XLVI, 3, 11) подтверждают это сообщение.

Такая же расправа была учинена во время войны римлян с Митридатом Евпатором и над другим римским полководцем — Манием Аквилием (Арр., Mythr., 21). Мне хс-

чется сопоставить рассказы о судьбах Мания Аквилия и Марка Красса не только в части, касающейся «утоления» их жажды золота. Их участь была одинаковой и в другом отношении. Когда Митридат Евпатор взял в плен Мания Аквилия, он его, «связанного, всюду возил на осле, громко объявляя зрителям, что это Маний» (там же). Нечто подобное сделал и Сурена. Одного из пленных римлян, очень похожего на Красса, посадили на лошадь и приказали называть его «императором Крассом». Селевкийские же гетеры-певицы шли и «распевали множество непристойных и смешных песен насчет изнеженности и трусливости Красса» (Р 1 и т., М. Crass., 32). Итак, сущность дела не меняется от того, что Аквилий был посажен на осла, а двойник Красса—на лошадь, что над Аквилием издевались при жизни, а над Крассом—после его смерти. Мне кажется, что нет надобности доказывать внутреннюю связь и одинаковый политический смысл агитационной символики этих «шествий» и «награждений» расплавленным золотом. Это золото, «отданное» Крассу, и «почет», который воздавали ему в посмертном «триумфе», стоят одно другого. Перед нами первые звенья той цепи, конец которой мы найдем в такой же преднамеренной агитационной символике арташатского спектакля.

Помаксафр вместе с посланцами Сурены приехал с трофеями из Арташата к Ороду I, уже находившемуся в то время в столице Армении, на свадьбе сына. Можно считать бесспорным, что арташатская свадьба должна была продемонстрировать прочность только что заключенного союза значительных в то время государств Передней Азии. По своей сути это был военно-политический союз, направленный против агрессии Рима. Именно в этот момент пришла радостная весть о полном разгроме вторгшейся армии ненавистных захватчиков. Вооюю было доказано, что римлянам можно наносить сокрушительные удары, тысячами брать их в плен и обращать в бегство римских полководцев. В довершение торжества было доставлено убедительное доказательство победы: отрубленные Помаксафром голова и рука Красса. Какое все это вызвало ликование!

Помаксафр был приглашен на пиршество во дворец Артавазда. Но армянскому царю недостаточно было пира, для того чтобы отпраздновать победу над ненавистным Римом. Артавазд, который был, как уже сказано, соправителем своего отца Тиграна II, конечно, не забыл того дня, когда римский полководец Луккулл вошел в столицу Армении, дотянувшись своей жадной рукой до несметных сокровищ Тигранакерты. И вот через 16 лет алчная рука другого римского полководца снова достигла столицы Армении, но на этот раз на границе Армении остались тысячи римских воинов. В свое время Луккулл отпраздновал победу спектаклями на сцене тигранакертского театра. Что же удивительного в том, что Артавазд захотел отплатить Риму кровавым спектаклем, поручив разыграть его труппе своего арташатского театра!

Но даже пьянящая радость победы не могла заставить осторожного Артавазда действовать откровенней обычного. Оставаясь верным себе, он избрал такой остроумный и тонкий способ мести ненавистному противнику, какой можно сравнить, пожалуй, только с его же «советами» Крассу, о которых сообщает Плутарх (М. Crass., 19 и 22). Дальновидный Артавазд не хотел подчеркивать своего личного участия в демонстрации против Рима, осторожно полагая, что, возможно, ему еще придется отесчать перед Римом. Вместе с тем Артавазду хотелось «отвести душу» и отплатить Риму сполна за пережитые невзгоды. Для достижения этой цели была избрана трагедия Еврипида «Вакханки». Насколько я знаю, еще никто при изучении истории культуры древней Армении не обращался к сохранившемуся тексту трагедии, исполнявшейся в Арташате. Между тем сопоставление текста пьесы с описанием спектакля проливает новый свет на свидетельство Плутарха.

Можно ли считать случайным выбор этой трагедии Еврипида для исполнения ее в армянском театре после победы над римскими легионами? Артавазд все время трезво учитывал могущество Рима. Разгром крупной по тем временам римской армии под Каррами нанес серьезный удар военному престижу Рима. Естественно, врагам Рима хотелось превратить это поражение в доказательство некоей общей закономерности. Царям азиатских держав — Армении и Парфии — крайне важно было создать у людей своего лагеря уверенность в том, что победителями выйдут они, сыны Азии. Достаточно вспомнить содержание трагедии «Вакханки», чтобы убедиться, что эта

tragедия Еврипида была исполнена в Арташате не в честь бракосочетания сына Орода с сестрой Артавазда, как это обычно думают, а в честь победы над Римом, и выбор «Вакханок» для ознаменования победы над Римом может служить достаточно убедительным доказательством той большой роли, какую играл уже две тысячи лет назад театр в политической жизни древней Армении.

Об этом приходится говорить потому, что решительно все исследователи этого вопроса считают события, произошедшие в Армении в связи с гибелю Красса, случайным происшествием. Правда, Т. Моммзен отчасти правильно оценил политический смысл арташатского спектакля, но и он считал, что все происшедшее было стечением случайных обстоятельств. Пересказывая Плутарха, он ясно излагает эту точку зрения: «Когда прибыла от его [Орода] визиря весть о победе и вместе с ней, по восточному обычаю, и отрубленная голова Красса», труппа актеров «исполняла как раз в это время трагедию «Вакханки»¹. То же самое говорится и в последней из известных мне работ, упоминающих этот эпизод, книге акад. Я. А. Маннданяна «Критический обзор истории армянского народа»: «...голову Красса принесли в Арташат во время их свадебного пира, когда труппа греческих актеров представляла во дворце трагедию Еврипида «Вакханки»...» (стр. 252).

Но все исследователи этого вопроса упускают из виду важное указание Плутарха, что участник битвы при Каррах, обезглавивший Красса, Помаксафр был среди приглашенных на царский пир, предшествовавший представлению трагедии «Вакханки». Разумеется, Помаксафр приехал не отдельно от посланцев Сурены, а вместе с ними. Следовательно, голова Красса была привезена в Арташат до начала пира в честь победы, а не во время спектакля. Таким образом, Артавазд еще до спектакля знал о победе парфян и трагической части римского полководца. Артавазд имел достаточно времени для того, чтобы притти к мысли разыграть оригинальный спектакль силами труппы своего арташатского театра. Это дает основания предполагать, что все было обдумано заранее и сыграно по предварительно составленному плану-«сценарию», учитывающему наиболее уместное и эффектное появление на сцене кровавой бутафории. Исполнение классической трагедии превратилось в исключительно острый злободневный спектакль, память о котором хранится вот уже две тысячи лет.

Позволю себе высказать мнение, что автором этой режиссерской выдумки был сам Артавазд. Кроме изложенных соображений, к такому выводу приводят и анализ других дошедших до нас сведений. Если Артавазд был автором исторических сочинений, политических речей и, самое главное для нас, автором новых пьес, то почему он не мог выступить интерпретатором классической трагедии Еврипида? Характерно, что Плутарх, рассказывая о поражении римлян при Каррах, говорит, что Крассу отрубили голову и руку и отослали их в Армению. А когда у Плутарха описывается спектакль, речь идет только о голове и не упоминается ненужная по пьесе отрубленная рука Красса. Ясон, исполняя роль Агавы, декламировал, держа в руках «театральное снаряжение» — маску или бутафорскую голову Пентея. По ходу действия трагедии Агаве полагается держать изображение оторванной ею от туловища головы строптивого царя Пентея. Актеру аплодировали, и именно в это время в зал вошел парфянский сатрап Силлакес, склонился, приветствуя царя, и «бросил на середину голову Красса». Зрители выражали восторг громкими криками и рукоплесканиями. Слуги, по знаку царя пригласили Силлакеса занять соответствующее место. Ясон же, отдав одному из хоревтов бутафорскую голову Пентея, схватил голову Красса и, «впав в состояние вакхического экстаза, с энтузиазмом» продекламировал слова Агавы:

*Мы, дедовский храня обычай,
Несем из гор домой добычу,
Олена, сбитого стргой!²*

¹ Моммзен, Римская история, 1880, т. III, стр. 290.

² Вольный перевод В. Брюсова. В оригинале голова Пентея сравнивается со «резанным плющем».

Непосредственно перед словами, в которых голова Пентея — Красса называется головой «оленя, сбитого стрелой» («срезанный плющ»), Агава начинает свои слова с обращения «Вакханки Азии!...» Это им, «женам Азии», она торжествующе сообщает о победе. «Всем присутствующим это доставило наслаждение». Ясон продолжал исполнение роли, «поочередно обменяваясь с хором песнями». Когда он дошел до того места трагедии, где хор вакханок спрашивает Агаву: «Кто его убил?», а та отвечает: «Мой это дар!» — парфянин Помаксафр, вскочив с места, выхватил у Ясона голову Красса в знак того, что «произносить эти слова подобает скорее ему, чем Ясону» (Р I и т., Lucc., XXIX; Crass., 33).

Парфянский царь Ород высоко оценил неожиданную услугу Помаксафра, демонстративным жестом подчеркнувшего, что именно парфянам принадлежит честь нанесения столь чувствительного удара Риму, и одарил Помаксафра «по обычаю своей страны». По указанию Плутарха, что один только Ород щедро вознаградил Ясона, подарив ему талант золота, заставляет призадуматься: почему Артавазд не реагировал так же, как и его гость Ород, на происходившее перед ним представление? Конечно, Артавазд, естественно, не имел основания одаривать Помаксафра за лесть парфянскому царю, но почему он так же, как Ород, не вознаградил Ясона? Ведь поступок актера, по словам Плутарха, «всем присутствующим», т. е. в равной мере и армянам и парфянам, доставил наслаждение». Не произошло ли это оттого, что в отличие от Орода Артавазд не воспринял поступок Ясона, как проявление его изобретательности? Если автором выдумки с заменой бутафорской головы головою Красса был сам Артавазд, то в этом случае ему, конечно, не за что было бы вознаграждать актера. С другой стороны, по моему мнению, здесь имело место проявление той осторожности Артавазда, о которой я уже говорил.

Поразительное совпадение сценической ситуации «Вакханок» Еврипода, когда по ходу действия Агава уже держит в руках бутафорскую голову Пентея, наказанного за свое дерзкое сопротивление Дионису, с эффектным появлением посла Силлакеса нельзя объяснить простой случайностью. Символическая сцена замены головы Пентея головой Красса, конечно, не случайность. Она вызвана совершенно очевидным намерением провести полную параллель между Пентеем и Крассом, желанием отождествить их судьбы: и Пентей и Красс одинаково наказаны за свое дерзкое отношение к владыкам Азии: Пентей — Дионису, а Красс — царям Армении и Парфии. При этом парфяне демонстративным жестом Помаксафра недвусмысленно утверждали свой приоритет. Вспомнив, наконец, что во времена царствования Артавазда II боги языческой Армении уже слились в сознании армян с соответствующими богами Олимпа (тиpicное для эпилинизма явление), мы еще отчетливее представим себе, какой значительной и заранее подготовленной политической демонстрацией было исполнение именно «Вакханок» Еврипода для торжественного ознаменования одержанной победы. Апелляция к богам воспринималась зрителями театра языческой Армении не как литературно-художественная реминисценция. Мы должны взглянуть на исполнение «Вакханок» глазами его современников, чтобы понять и оценить, каким могучим орудием идейно-политической борьбы явился для Артавазда театр.

Исполнение столь сложной и художественно совершенной трагедии, как «Вакханки», может свидетельствовать о высоком уровне развития любого театра. Но на самом деле, как мы видим, было нечто большее: исполнение «Вакханок» в Арташате было свободной интерпретацией классической драматургии. Такое свободное обращение в сочегании с тонким пониманием идейно-философского содержания исполняемой трагедии могло возникнуть лишь в обстановке постоянного общения с классической литературой и при наличии известного театрально-сценического опыта.

Постройка театрального здания в столице Армении — Тигранакерте, поддержка театрального искусства царями Армении, существование специальной профессиональной труппы в Арташате, наличие оригинальных произведений армянской античной драматургии, трагедии Артавазда II и, наконец, сознательное использование театра для политической борьбы — все это факты. Они подтверждают, что театр в рабовладель-



a



б

Рис. 1. *а и б.* Монета Артавазда II. Серебро. Исторический музей, Ереван, увелич. Изображению царя Артавазда, первого армянского драматурга, приданы черты трагической маски; внутренние углы бровей подняты, углы рта скорбно опущены и около губ проведена легкая складка горечи

теской Армении действительно был частью культуры данной страны. Таковы выводы, которые мы можем сделать, анализируя текст Плутарха.

А что говорят памятники материальной культуры? При раскопках 1935—1936 гг. в окрестностях станицы Даховской (Северный Кавказ, около Майкопа) была найдена серебряная чаша армянского царя с изображениями театральных сцен, опубликованная в статье Б. Лунина, (рис. 2), где мы читаем: «Замечательной индивидуальной особенностью даховской чаши является греческая надпись... Она гласит: «От царя Пакора». Время надписи согласовывается со временем всей чаши, с ее отмеченными выше изображениями вакхического цикла. В свете отмеченных показателей не вызывает споров и вопрос, какой именно царь Пакор упомянут в надписи. Это—Пакор (Бакур) III, брат парфянского царя Валогеза III (148—191), которого последний посадил на престол Армении при Антонине Пии (138—161). Время правления Пакора III также вполне согласуется с типическими палеографическими особенностями на чаше. Нанесение имени Пакора на предмет материальной культуры было осуществлено при жизни царя (чаша является личным подарком последнего)¹. Исчерпывающая аргументация Б. Лунина действительно не оставляет места каким-либо сомнениям, о каком Пакоре идет речь. Остается лишь подчеркнуть, что надпись свидетельствует не только о том, что она была сделана при жизни Пакора, коль скоро он преподносил ее кому-то, но и сделана в Армении, раз он именует себя царем. До своего появления в Армении царем он не был.

На серебряной чаше Пакора представлено именно сценическое действие, а не какая-либо вольная композиция на тему о сатире и танцующей менаде. Это театральные сцены вакханалии. «Достаточно указать на изображения фигуры танцующей менады и стоящего сатира, собак (из которых одна опирается передними лапами на алтарь (?) в виде колонки), четырех театральных масок, в том числе Силены, менад (три маски даны на фоне шкафиков, в которых эти маски обычно сохранялись; женская маска повторена без изменений два раза), тирса, сиринкса, или многоствольной флейты («свирель Пана»), тимпана» и т. д. «Все без исключения изображения на чаше принадлежат к циклу аксессуаров театральных сцен вакхического цикла», — резюмирует Б. Лунин результаты своего исследования.

Что изображали актеры, выходя на сцену в маске Силены,— общеизвестно. Каждова была роль сатиров и вакханок в сатирических драмах, это также легко себе представить, вспомнив античный театр греков. Поэтому Б. Лунин мог на всем этом не останавливаться. Но одну необычную для изображений сатирических драм деталь украшения чаши Б. Лунин напрасно оставил без объяснения, хотя и заметил ее. Остался без отваги естественно возникающий вопрос: почему среди традиционных аксессуаров театральных сцен вакхического цикла оказались изображения двух собак? И почему одна из собак «копирается передними лапами на алтарь (?) в виде колонки»? Как известно, в сценах вакхического цикла постоянно фигурируют леопарды или барсы, а не собаки. Почему же художник заменил леопардов собаками?

Рассматривая археологические материалы, относящиеся к древней Армении, я обратил внимание на загадочные бронзовые статуэтки, найденные в Зангеозуре, близ села Арциваника и в Карской области, близ Сарыкамыша (рис. 3). Разбор всех примечательных особенностей этих статуэток я пытаюсь дать в упомянутой книге «2000 лет армянского театра». Сейчас отмечу только некоторые подробности. Прежде всего бросается в глаза отмеченная и прежними исследователями, но не объясненная ими, одна весьма характерная деталь. На многих статуэтках ясно видно, что они изображают одетых людей, и в то же время у них обнажены фаллы, выступающие вперед. Такое сочетание типично для изображения актеров. Именно так они представлены на многочисленных античных вазовых рисунках. Бутафорские фаллы подвешивались мимами к своему костому, состоявшему из узких, прилегающих к телу штанов и короткополой верхней одежды.

¹ Б. Лунин, Археологические находки 1935—1936 гг. в окрестностях станиц Тульской и Даховской, близ Майкопа, ВДИ. 1939, № 3, стр. 220—223.



Рис. 3. Даайнарку-гусан. Статуэтка из села Арциваник (Зангезур). Бронза. ГИМ. Н. в. На правой руке маска поглавого бога аралеза. Высота статуэтки $8\frac{1}{2}$ см

Рис. 2 а, б, в. Серебряная чаша армянского царя Пакора III. а — изображены: театральная маска менады на фоне шкафчика для ее хранения, сирингс, две собаки, из которых одна положила лапы на алтарь; б — изображены: театральная маска сатира: кожанный узел - мешок для театральных аксессуаров; танцующая менада с тырсом и тимпаном; в — изображены: маски силена, тырсы с лентами, сатиры

Такая короткая куртка вместе с поясом сохранилась на задней стороне рассматриваемой фигурки второй группы. Большой бутафорский фалл был неотъемлемой частью сценического костюма греко-римских мимов. В таком же одеянии выступали и армянские мими — гусаны. На статуэтке, найденной Е. Лалаяном в районе озера Ван, ясно видны шаровары и сапоги, и в то же время она фаллична. Изучая древнеармянские миниатюры уникальных рукописей, хранящихся в «Матенадаране» (Ереван), я также обнаружил изображения одетых мужчин с обнаженными фаллами. То, что это актеры театра мимов-гусанов, видно не только из указанной особенности их костюмов. Один из них нарисован выступающим в сопровождении оркестра, а другой изображен танцующим с одетой женщиной, поразительно напоминающей сатира, танцующего с менадой (с чернолитой греческой вазы VI в. до н. э.). Размеры журнальной статьи не дают возможности подробно разобрать данные об упоминаемых памятниках древнеармянского искусства, равно как и не позволяют привести ряд ссылок на работы армянских историков и филологов. Обо всем этом говорится в первом и втором томах находящейся в печати работы «2000 лет армянского театра».

В результате этих сопоставлений бронзовые статуэтки нашли свое объяснение как изображения актеров древнеармянского театра мимов. Но в них не все еще было понятно. В частности, оставалась необъясненной своеобразная манера держать правую руку согнутой в локте и поднятой на высоту плеча. Изучение оригиналов арциванийских фигурок, ныне хранящихся в Москве, в Историческом музее, заставило меня отказаться от предположения, сделанного прежними исследователями, будто в правой руке у всех семи статуэток находится семь одинаково (?) обломавшихся не то «топоров»¹, не то «копий»², не то «метательных снарядов»³. На правой руке у каждой из этих фигурок надета маска, напоминающая морду борзой собаки с оттянутыми назад ушами. На некоторых статуэтках сохранилась линия, отделяющая нижнюю челюсть, и точка глаза. Почти на всех фигурках четко видны надглазноловые возвышения собачьей морды.

Сделанное наблюдение заставляет поставить во взаимную связь изображение собак на бронзовых статуэтках актеров театра мимов со знакомыми уже нам изображениями собак среди участников театральных сцен, воспроизведенных на серебряной чаше Пакора III. Чтобы найти объяснение этой связи, нам необходимо предварительно обратиться к предистории армянского театра.

В древние времена армяне верили, что существуют аралезы — боги-псоглавцы, которые могли лизанием ран павших в бою возвращать их к жизни. Сопоставляя все вышеизложенные данные, я полагаю, что семь арциванийских статуэток, сарыкамышские фигурки первой группы и пять статуэток из коллекции Эрмитажа держат в правой руке изображения голов аралезов. Идя на похороны, для того чтобы «утешить» близких усопшего, что можно было взять с собой более уместнее, чем символ аралеза, внушающий надежду на воскресение покойника? Надо думать, что изображение аралезов выносилось на всякие похороны, а не только в тех случаях, когда были основания ожидать вмешательства богов, т. е. когда умирал воин-герой. Точно так же как об аралезах в литературных источниках говорится во множественном числе, так и в упомянутой скульптуре из Арциваника они выступают сразу многочисленной группой.

Как известно, Армения на протяжении полутора веков входила в состав эллинистической монархии Селевкидов (вплоть до 189 г. н. э.). По всей вероятности, тогда же, т. е. в III—II в. до н. э., появились первые греческие трущбы в Армении. Во всяком случае это произошло, как уже было сказано выше, не позднее первой половины I в. до

¹ А. Захаров, Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир, РАНИОН, вып. II, 1928, стр. 34—36.

² Х. Самуелян, Культура древней Армении, Ереван, 1941, стр. 108 и сл. (на арм. яз.)

³ Ш. Амирбашвили, История грузинского искусства, Тбилиси, 1945, т. I, табл. 13 (на груз. яз.) и соответствующий текст.

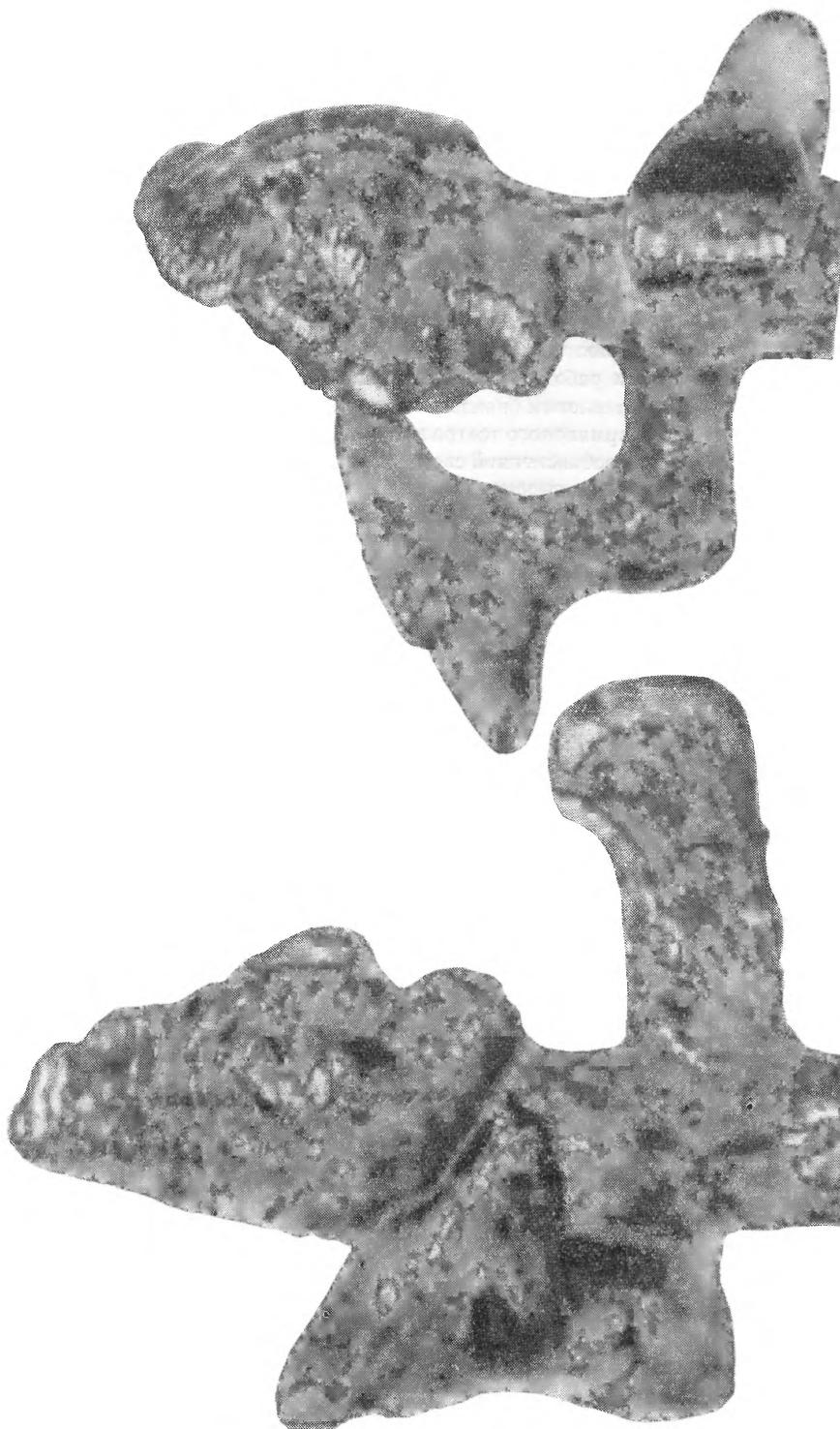


Рис. 4 а и б. Дзайнарку-гусаны. Статуэтки из села Арцивник. Бронза. ГИМ. Н. в. Детали

и. э., во время царствования Тиграна II. Приезжавшие в Армению актеры видели здесь представления местного театра гусанов, самобытно возникшего, достаточно разноголосого, но находившегося еще в тесной связи с религиозно-культовым церемониалом. Как сообщает Мовсес Хоренаци, древнеармянские гусаны «пением, танцами и показом», под звуки оригинального музыкального инструмента — «пантирина» представляли «дела своих предков», изображая и воспевая их подвиги (I, 6). В Армении произошел такой же процесс, какой имел место на Апеннинском полуострове за двести лет до этого. Новые условия, в которых осваивался греческий театральный опыт, наложили свой отпечаток на театр Армении и придали ему в не меньшей мере, чем в Риме, черты своеобразия и оригинальности. Возникший на берегу Аракса новый театр не стал копией греческого или римского театра, а был оригинальным армянским.

Но это вовсе не означает, что армянский театр не испытал на себе влияния театральной культуры соседних народов. Придя в соприкосновение с театром сирийских и греческих мимов, гусаны испытали на себе его мощное влияние, и под его воздействием на рубеже нашей эры в их среде произошла дифференциация. Одна часть, продолжая называться гусанами, превратилась в армянских мимов, а другая, храня традиции отцов и дедов, осталась рапсодами, приобретя наименование випасанов. Об этом свидетельствует ход развития древнеармянского театра. Не случайно во всех словарях древнеармянского языка слово «гусан» ставится в качестве синонима слова «мим», которое в то время вошло в армянский язык и по сей день бытует в греческой транскрипции — *мимос*¹.

Одновременно с армянской трагедией, сложившейся в самостоятельный жанр театрального искусства в полном смысле этого слова, продолжали существовать также и старинные обряды погребения усопших, представлявшие собою как бы зачаточную форму армянского трагедийного спектакля. К разыгрыванию ролей в этих обрядах попрежнему привлекались гусаны, хотя они уже превратились в мимов. Гусанов-мимов, исполнителей театральных спектаклей, называли не просто гусанами, а с добавлением слова *двайнарку*. Этим прямо указывалось на их тесную связь с гусанами, которые привлекались к участию в погребальных обрядах и о которых говорится в постановлениях собора V в., описанного Мовсесом Каганкатваци. Весьма характерно, что это постановление вошло в число «канонов армянской церкви». Приведу цитату не в литературном, а в дословном переводе, невзирая на его неуклюжесть: «И тех, кото-



Рис. 15. Армянский актер в маске собаки. Деталь древнеармянской миниатюры 1329 г. Картина галерея Армении. Увеличено в 4 раза

¹ Многообразие жанров древнеармянского театра — это специальный вопрос, к которому я стараюсь привлечь внимание в вышеупомянутой моей книге. Для темы же данной статьи достаточно, в качестве примера, одной трагедии.

рые оплакивают хозяина дома, и гусанов вязать и вести к царскому двору и наложить на них наказания (в оригинале «бедствия»): чтобы семьи впредь не вправе были плакать¹.

Сопоставим эти строки со словами Мовсеса Хоренаци о погребении царя Арташеса (II, 60). Здесь «те, которые оплакивают», отделены от гусанов, так же как у Мовсеса Хоренаци *ձայնարկу* отделены от «плакальщиц». Следовательно, *ձայնարկу* и гусаны участвовали в обрядах погребения не только «рыданиями», иначе они слились бы с плакальщицами, как это произошло в представлении некоторых филологов. Приведу в качестве иллюстрации несколько строк из «Истории Армении» Фавстоса Бузанда, в которых описывается сцена оплакивания Гнела — убитого мужа Парандзем. Кстати сказать, самое описание дано так, словно речь идет о спектакле: *ձայնարկу* начали играть и петь о событиях, вызванных страстью Тирита, о том, как он позарился [на жену своего брата Гнела], притворствовал, изыскивая средства, чтобы погубить [Гнела], и сгубил его» (IV, 15). Другими словами, *ձայնարկу* изображали то, что предшествовало уже совершившемуся убийству.

Видный армянский грамматик VIII в. Стэпанос Сюнечи, говоря о трагедии, указывает на нее как на «утешение, производимое над покойником или при перенесении какого-либо несчастья». Актеры в трагедии «говорят героически назидательное и поощрительное и хвалебно-панегирическое ушедшем из жизни»². Это определение, исходящее от монаха, указывает не только на то, как прочно укоренились в жизни армян обычаи их предков-язычников, но и на влияние армянских языческих погребальных обрядов на трагедийные спектакли театра в прямом смысле этого слова.

Глубокие исторические связи армянского театра трагедии с языческими обрядами погребения, оплакивания умерших и воспевания их подвигов нашли отражение в слоях *вохбергак* и *вохбергутюн*, которыми древнеармянский язык выразил понятия «трагедийное» и «трагедия». *Вохб* — значит вопль, рыдание; *ерг* — песня. Следовательно, в буквальном переводе трагедия именовалась «воплечение». Сохранился замечательный документ, говорящий весьма о многом. Он опубликован в известной книге Н. Адонца «Дионисий Фракийский и армянские толкователи». Н. Адонц обратил внимание на то, что в переводе Дионисия Фракийского на древнеармянский язык слово «трагедия» передано через знакомое уже нам слово *вохбергутюн*. Но этого мало. Самое интересное в том, что армянские переводчики сознательно отказались и от перевода греческого слова, и от перенесения его в свой язык в неизмененном виде, в форме готового термина. Армянский писатель VI в. Давид Керакан (Грамматик) пишет: «*вохбергутюн* — называется по-гречески *κοχαζεργυτον* [буквально — козлопение!], — так как принесли «козла» в жертву Дионису, создателю виноградной лозы — история известная» (Н. А д о н ц, ук. соч., стр. 89).

Мы достоверно знаем, что армяне познакомились с театром античной трагедии не позднее I в. до н. э. Как я уже старался показать, это не было поверхностнымзнакомством. Эллинистический театр прочно вошел в культурную жизнь Армении уже во времена царствования выдающихся представителей династии Арташесианов — Тиграна и Артавазда. Однако, несмотря на это, древнеармянский язык не стал передавать понятие «трагедия» греческим термином *τραγῳδία*, вошедшем в почти неизменившемся звучании во все европейские языки. Это понятие древнеармянский язык выражал своим самобытным словом *вохбергутюн*. Это могло произойти только в том случае, если еще до появления греческих трагиков в Армении там уже существовало то, что позволило армянам усмотреть в привезенном извне театре античной трагедии нечто уже хорошо знакомое, имеющее свое местное, при этом прочно установившееся наименование. Армянская трагедия, существовавшая со временем Артавазда, т. е. с середины I в. до н. э., сохранила свое старинное название *вохбергутюн* потому, что еще до появ-

¹ М. Каған катваци, История авган, М., 1860, стр. 67, или Тифлис, 1912г. стр. 100 (на арм. яз.).

² Цитирую по книге Н. А д о н ц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, 1915, тексты, стр. 89.

ления Ясона Траллийца в Араратской долине в Армении существовал свой, самобытно возникший театр гусанов. Вероятно, тогда он еще не отпочковался окончательно от церемониала культа умерших предков. А в этот церемониал, как уже говорилось, входило наглядное изображение подвигов умерших героев и предков, восхваление их и оплакивание усопших, изображение подвигов легендарных богатырей-титанов, которые у армян назывались *дюказанами*.

Прочные исторические корни связывали армянский театр с культовыми церемониями. Не случайно у древнеармянских авторов слово «трагик» — *вохбергак* применяется как синоним знакомого нам термина *дэйнарку-гусан*. Встречается иногда еще более красноречивый термин — *вохбергу-гусан*. Не случайно наименование языческой погребальной церемонии *вохберегутюн* — «воплеление» навсегда утвердилось в древнем армянском языке. Этот термин перешел из древнего языка в современный нам армянский язык. А современные нам актеры-трагики и сейчас попрежнему называются «*вохбергаками*» — «*воплелевцами*»! Ежедневно мелькающие на афишах театров Советской Армении в газетных объявлениях и рецензиях эти слова «*воплелевец*» и «*воплеление*» — живой памятник двухтысячелетней истории развития армянского театра!

Ко всему сказанному следует добавить, что в армянском языке с древнейших времен до наших дней понятие «комедия» также обозначается не греческим словом, вошедшем в европейские языки, а самобытным термином *катакергутюн*.

Если бы от древнеармянского театра сохранились только два термина — *вохбергутюн* и *катакергутюн*, то и этого одного было бы вполне достаточно для серьезной постановки вопроса о его самобытности. Эти два термина — две стороны одного целого — связаны своим происхождением с предисторией армянского театра, с театрализованными церемониями языческой мистерии пахарей и виноградарей. Благодаря сложному и длительному процессу «диффузии» между местным, самобытно возникшим театром гусанов и привозным сирийско-греческим театром образовался высокоразвитый и своеобразный армянский эллинистический театр.

После всего сказанного об изображениях собак как специфических атрибуатах древнеармянского театра нетрудно дать ответ на поставленный вопрос: почему на чаше Пакора изображение собаки заменило изображение леопарда? — Потому, что эта чаша была сделана в Армении. Художник запечатлел на ее рельефе то, что видел и что для него, как для зрителя спектаклей эллинистического театра Армении, было обычным явлением. Сюжетная основа сценических представлений вакхического цикла, как известно, сводилась к разработке одной из тем мифа о Дионисе-Вакхе и была связана с «вакханиями» — древними празднествами в честь этого бога. По существу это был вариант хорошо знакомых армянам церемоний оплакивания умершего Гисанэ-Ара Прекрасного и оргиастического веселья после его возрождения. Неудивительно, что в сатировских драмах древние армяне видели вариант *вохбергутюн* и *катакергутюн*. Но, по мнению армян, воскрешение умершего Диониса-Ара-Гисапэ не могло произойти без участия арапезов, и армянские хорэги считали необходимым ввести в число действующих персонажей не только сатира — спутника Диониса, но и собак, возвращавших его к жизни. Обратим внимание на то, что на чаше все изображено очень лаконично — одна вакханка, один сатир, один лев. Однако художник не счел возможным ограничиться одной собакой. Напоминаю читателю ранее сказанное об изображении арапезов сворой, а не в одиночку. Непонятное на первый взгляд изображение собаки, положившей лапы на алтарь, разъясняется, если мы примем предлагаемое толкование. Круглый алтарь под лапами собаки напоминает такие же круглые пьедестальчики под ногами *дэйнарку-гусанов*, о которых достаточно было сказано. Эта параллель настолько интересна, что стоит над ней задуматься. И алтарь и пьедестал ясно говорят о культовом происхождении этой «театральной бутафории». Изображения сатира, менады, театральных масок и музыкальных инструментов — все это говорит об исполнении драмы сатиров, как ее играли за пределами Армении. Но собаки, опирающейся лапами на алтарь, в спектаклях Греции и Рима не было.

Памятники материальной культуры с неопровергимой убедительностью доказывают, что армянские актеры имели свои весьма своеобразные специфические атрибуты.

Столь же своеобразны и театральные термины, которые сохранились в армянском языке. Отсюда можно сделать вывод, что своеобразными были и исполняемые спектакли армянского эллинистического театра. Армянский позднеэллинистический театр, существовавший на протяжении пяти веков, был в полном смысле слова театром: он имел специальные театральные здания, профессиональные труппы актеров и актрис, которые оригинально ставили произведения как армянской, так и западной античной драматургии. Эти пять веков были первым этапом двухтысячелетнего непрерывного пути развития армянского театра.

Мы, советские люди, гордимся своей новой, социалистической культурой, которая критически осваивает наследство прошлого. У нас нет желания идеализировать и приукрашивать историческое прошлое; мы реально видим всю сложность обстановки минувших дней; мы видим напряженную классовую борьбу и ее отражение в искусстве, в частности, на подмостках театра. Но мы не игнорируем достижения культуры народов СССР, в частности, одного из древнейших советских народов — армянского.

В. М. М о л о т о в, в докладе о 22-й годовщине Октября говорил: «...все действительные достижения культуры народов, как бы они далеко не уходили в прошлое, высоко ценятся в социалистическом государстве и встают теперь перед своим народом и перед народами всего Советского Союза возрожденными, в своем действительном идеальном блеске. Большевики не из числа людей, не помнящих родства с своим народом» (В. М. Молотов, Госполитиздат, 1939, стр. 14).

Советские патриоты, уважая национальные традиции входящих в СССР народов, решительно отвергают идеологию национализма, проповедующую национальную исключительность и превосходство одних рас над другими. Буржуазно-империалистическая реакция, усиливая борьбу против Страны социализма, стремится принизить все советское, изобразить его «неполнценным» и в настоящем и в прошлом. Реакционная буржуазия хотела бы заразить советских людей тлетворным ядом «теории» о мнимом превосходстве буржуазной культуры, деморализовать их, подорвать у них веру в свои силы. В качестве «научного» обоснования, между прочим, делаются ссылки на историю культуры. В частности, Западная Европа изображается единственной обладательницей греко-римского классического наследства.

Проявление подобных реакционных взглядов можно обнаружить и в изложении всеобщей истории театра. Я говорю не о далеком прошлом, а о сегодняшнем дне. История мирового театра излагается как история, построенная по принципу «европентризма», где весь ход событий рассматривается по пресловутой схеме: Греция — Рим — Западная Европа, а все остальное считается малосущественным, второстепенным. До сегодняшнего дня история театра изображается как путь, на котором можно обнаружить только эти, хорошо знакомые, вехи: греческий театр, а за ним римский, в виде единственного наследия греческого театра. Дальше, в связи с игнорированием того, что происходило на эллинистическом Востоке, образуется огромный провал, примерно лет на 500—600. Все, что делалось в Византии, не говоря уже об Армении, Грузии и Согде, все это остается вне поля зрения буржуазных историков мирового театра. К сожалению, влияние этой антинаучной концепции до сих пор иногда оказывается и в советских исследованиях по истории театра.

В области искусствознания мы обязаны сделать то, что уже сделано в области общей историографии: покончить с «европентризмом», который по существу является попыткой фальсифицировать историю. Скрытый смысл этой фальсификации, скрытый, впрочем, весьма плохо, заключается в том, что путем фальсификации фактов истории пытаются подтвердить существование «исторических» и «неисторических» народов. Другими словами, «обосновывается» расовая теория, принятая на вооружение империалистической буржуазией. Далекие времена, казалось бы, ничего общего не имеющие с сегодняшней жизнью, как бы придвигаются к нам ближе и приобретают злободневный интерес.

Эллинистическая культура, разумеется, должна была иметь соответствующий материальный базис. Поэтому вполне понятно, что проблема существования эллинистической культуры в любой стране неотделима от вопроса о рабовладельческой стадии раз-

вития этой страны. Проходила ли Армения эту стадию, или же, минуя ее, прямо перешла от первобытной общины к феодальному строю? Было бы идеализацией исторического прошлого Армении изображение ее страной, которая, находясь в окружении других рабовладельческих государств, сама миновала рабовладельческую стадию развития, а сразу от родового строя шагнула в феодализм (как известно, среди армянских историков есть люди, которые именно так представляют себе ход событий). Древнеармянская монархия была рабовладельческим государством (в какой степени и как долго — это специальная тема)¹

Некоторая часть армянских историков полагает, что Армения не проходила рабовладельческой стадии развития и что феодальный строй развился здесь непосредственно из первобытно-общинного, причем, мол, феодализм приобрел явные очертания уже в I в. до н. э., при Тигране II. Все зависимости от личных намерений этой группы историков, объективно они поддерживают тех обскурантов от буржуазной историографии, которые тщатся разбить марксистскую концепцию процесса развития человеческого общества. Отрицание рабовладельческой стадии является «аргументом подготавкой» псевдонаучного обоснования мнимой «песостоятельности» марксистско-ленинского учения о закономерной смене общественных формаций. А вся эта фальсификация истории нужна дипломированным лакеям империализма для доказательства незыблемости капиталистического строя, на смену которому социализм, дескать, вовсе не обязательно должен являться. Таким образом, вопрос о далекой рабовладельческой формации оказывается связанным с остро актуальными политическими проблемами наших дней.

К этому надо добавить, что последнее время имели место случаи (правда, единичные), когда под благовидным предлогом справедливой борьбы с компаративизмом делалась попытка пропасти старую буржуазно-националистическую контрабанду. Делалась ставка на «логику исторических параллелей», которая должна, мол, привести к следующему националистическому выводу: армяне, дескать, вообще не способны к восприятию культурных влияний соседних народов, даже тогда, когда культура последних выше отечественной. Отгораживание древней Армении от передовой по тем временам культуры эллинов и эллинистических государств Переднего Востока предпринималось для отгораживания современной Армении от самой передовой в наше время социалистической культуры братских народов СССР. Эту шовинистическую подоплеку необходимо вскрыть и без обиняков назвать вещи своими именами, невзирая на возможные попытки наигранным «возмущением» и «протестами» против этого обвинения замазать политическую сущность разбираемого вопроса. Отрицание, вопреки фактам, культурных связей древней Армении с соседними народами не имеет ничего общего с той благородной борьбой, которую ведут советские люди, подлинные патриоты своей социалистической национальной культуры, с низкопоклонством перед иностранцами.

Подлинная борьба с космополитизмом и национализмом неотделима от строгого научного отношения к историческим фактам. А они с неопровергимой убедительностью говорят о чертах своеобразия, присущих всем явлениям древнеармянской, дохристианской культуры и в то же время свидетельствуют о ее теснейших связях с культурами соседних народов, в жигом общении с которыми она развивалась. Наглядным примером служит Гарнийский эллинистический храм. Это здание построено не только по образцам античной архитектуры,— оно вобрало в себя и опыт местных армянских зодчих, унаследовавших строительную технику эпохи Урарту: внешне храм украшен орнаментом, изображающим гранагы и виноград, т. е. природу окружающей Арагатской (Айраратской) долины.

Националистическое отрицание существования армянской эллинистической куль-

¹ Ср. С. Т. Еремян, О рабстве и рабовладении в древней Армении, ВДИ, 1950, № 1, стр. 12—26. В этой статье указываются примеры подобных рассуждений о феодализме в Армении I века до н. э. (проф. Х. Самуелян и др.)

туры, повторяющее зады буржуазно-клерикальной историографии, не только не ведет действительной борьбы с космополитизмом, но и широко раскрывает перед ним двери. Делая вид, что понятие «эллинистическая культура» равнозначно понятию «эллинская культура» или, в лучшем случае, что это культура «эллинизированных туземцев», т. е. «грецализированных» армян, проповедники подобных «теорий» пытаются отнять у армянского народа его историческое достояние, им освоенную и на свой лад переработанную культуру, в которой даже заимствованное извне было арmenизировано.

Но если эллинистической культуры в Армении не существовало, то тогда логично утверждать, что «Тигран II насаждал греческую культуру», логично, что артшатский театр Артавазда объявляется греческим, а сам Артавазд II зачисляется в сонм провинциальных греческих писателей. Гарнийский храм тогда неизбежно превращается в явление, инородное для армянской культуры, только в «образец античной архитектуры» и больше ничего.

Во всем этом буржуазный национализм раскрывает свою антипатриотическую сущность. Не случайно во время разоблачения партийной печатью антипатриотической группы, сложившейся в театральной и литературной критике, неоднократно подчеркивалась связь космополитизма с буржуазным национализмом. Это разные стороны одной и той же враждебной нам, классово чуждой идеологии. А так как самый опасный уклон— тот, с которым не ведут борьбы, задача советской историографии заключается в одновременной борьбе на два фронта: и против космополитизма и против шовинистической изоляции народов друг от друга.

В. Белинский говорил, что «процесс заимствования идет под знаком национального преобразования воспринятого, ибо иначе нет прогресса». Эти слова могут быть избраны эпиграфом к книге, посвященной проблеме национальной самобытности народов СССР. Этой формуле в равной мере чужды и буржуазно-националистическая ограниченность и национальный нигилизм космополитов. Эллинистическая культура стимулировала рост тех народов, социально-экономические и политические условия жизни которых создавали для них возможность освоения и самобытного развития этой культуры. Армяне принадлежали к числу таких народов. Армянский эллинистический театр представляет собою первый известный нам в истории СССР пример «национального преобразования», античного театрального искусства.

Армяне освоили античный театр и пользовались им в своих интересах, превратив театр в органическую составную часть культуры древней Армении. Образовалось нечто новое, своеобразное, дающее нам право утверждать, что в Армении был не эллинский, а эллинистический театр со своей четко выраженной индивидуальностью. Она была определена тем, что прочные традиции местных театрализованных языческих обрядов в сочетании с опытом греко-сирийско-римского театра взрастили на плодоносной почве богатой армянской мифологии и эпоса самобытный армянский вариант эллинистического театра.

Проф. Георг Гоян