

**ЧИСТЮХИН Игорь Николаевич**  
доцент кафедры режиссуры и мастерства актера  
Орловского государственного института культуры  
кандидат педагогических наук.

**Chistiukhin I.N.** – associate professor,  
Department of directing and acting,  
Orel State Institute of Culture.

Домашний адрес: 302019 г. Орел, ул. Инженерная, дом 26.  
e-mail: [dom26@list.ru](mailto:dom26@list.ru) т. 8-910-300-25-93

**СИСТЕМА АНТИЧНЫХ ЗРЕЛИЩ  
В КОНТЕКСТЕ ИХ ВОСПРИЯТИЯ ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКОВЬЮ**

**SYSTEM OF ANCIENT SPECTACLES  
IN THE CONTEXT OF THEIR PERCEPTION OF CHRISTIAN CHURCH**

*Аннотация:* В статье рассматриваются проблемы связанные с научным исследованием отношения Православной Церкви к системе античных зрелищ, существовавших в момент зарождения Христианства.

*Ключевые слова:* зрелище, театр, церковные каноны, церковь, христианство.

*Abstract:* The article deals with the problems associated with the scientific study of the relationship of the Orthodox Church to the system of the ancient spectacles that existed at the time of the birth of Christianity

*Key words:* spectacle, theatre, canons of the church, Church, Christianity.

Как известно европейский театр зародился в Древней Греции в VI веке до н.э. Просуществовав несколько столетий, он был перенят обществом Римской империи. Здесь он видоизменился, потерял свою сакрально-религиозную основу и стал досуговым, развлекательным мероприятием. В таком виде он предстал перед только что появившимся христианством. Именно здесь, в Риме, и произошла их встреча. Совершенно естественно, что христианская религиозная мысль, которая в то время формировала свое отношение к различным сторонам внутренней и внешней жизни языческого общества, обратила свое внимания и на театральные представления той эпохи. Свое отношение Церковь выражает в определенных постановлении, которые называются канонами. Некоторые из них касаются не столько конкретно театра, сколько вообще «зрелищ», – понятия довольно широкого. Здесь стоит отметить, что «театра» тогда собственно-то и не было. В Риме он больше стал комическим, народным действием, нередко весьма непристойным по характеру (это и обусловило отрицательное отношение к нему Отцов и Учителей Церкви). В Константинополе христианство полностью изменило представления о зрелищности, которая вся была передана дворцовому церемониалу и церковной литургии (само слово это было взято из древнеаттического обихода, в котором хорегия тоже была одной из таких «литургий», повинностей). Театр же превратился в народный «вертеп», игру мимов (μῖμοι), актеров (σκηνοί) и проч.

Поэтому сначала нужно разобраться в том, что собственно понимается под широким понятием «зрелище» (spectaculum), которое часто встречается в Соборных постановлениях и

в сочинениях Отцов Церкви, чтобы впоследствии понять отношение к каждому из них Христианской Церкви.

В Римской империи общественные игры («*ludi publici*») изначально были религиозными празднествами в честь того или иного божества, но в позднейшее время религиозное содержание отошло на второй план и они превратились в исключительно светские зрелища, которые подразделялись на:

- a) «*ludi gladiatorii*» – игры (бои) гладиаторские;
- b) «*venationes ludi*» – игры (травля) зверей;
- c) «*ludi circenses*» – игры в цирке, конские ристалища и гимнастические состязания;
- d) «*ludi scenici*» – игры сценические или театральные представления: трагические и комические спектакли;
- e) «*scurrilibus ludicris*» – шутовские представления: выступления мимов, смехотворцев, танцоров, акробатов и т.п. Это выражение не имело столь широкого хождения как предыдущие, но оно встречается у Арнобия («Против язычников». IV. 36.) при характеристике выступлений смехотворцев, поэтому его и включили.

Итак, разобравшись в этой широкой палитре терминов, часто заменяемой одним словом («зрелища» – *spectaculis*), мы уже начинаем понимать, о чем собственно идет речь.

Насколько это важно, можно проследить на одном примере. Нам со школьной скамьи известно древнеримское изречение – «хлеба и зрелищ». Этот возглас выражал основные требования римской толпы в эпоху Империи. Но вот что за «зрелища» требовал столичный плебс? Это выражение, дошло до нас через сатиру Ювенала и там, в подлиннике, мы читаем:

«Continet, atque duas tantum res anxius optat,

Panem et Circenses. Perituros audio multos» [1].

Как мы видим здесь не общее указание на «зрелища» вообще, но употребляется очень точное наименование – «*circenses*», буквально: «цирковых игр». Важно это или нет? Без сомнения для историка искусства разница огромная, но обыватель, возможно, даже не задумается об этой разнице.

Рассмотрим каждый вид этих «зрелищ».

**а) Гладиаторские игры.** Они обязаны своим происхождением Риму. Для гладиаторских боев употреблялись пленники, преступники, рабы, убежавшие от своих господ. Случалось даже, что господа, умирая, по духовному завещанию отказывали для игр амфитеатра не только рабов, но и рабынь. Словом, недостатка в жертвах гладиаторских игр у римлян не было. Гладиаторские игры иногда состояли в борьбе людей с какими-нибудь животными: быками, львами и пр., иногда просто из травли зверей. Самым любимым зрелищем было, когда все это соединялось одновременно.

Во времена Империи эти увеселения стали неотъемлемым правом столичной черни. Государи обязывали высших сановников периодически давать игры и травли; сами они также были чрезвычайно щедры в этом отношении. Так игры, данные императором Траяном после Дунайского похода, отличались беспрецедентным великолепием и продолжались четыре месяца, в течение которых сражалось до 10000 человек. Из столицы мода на гладиаторские игры перешла и в провинции.

Нет смысла подробно писать об этом предмете, т.к. эти бои вызывают отвращение у

любого современного человека и естественно не трудно догадаться об отношении к ним Церкви.

**в) Травля зверей.** Эта кровавая забава называлась *венацио*, (от лат. *venatio*, «охота», мн.ч. *venationes*), и заключалась в травле и умерщвлении заранее пойманных диких, часто экзотических животных на аренах Рима и в прочих общественных местах для этого пригодных. Как показали археологические раскопки, травля зверей проводилась не только в Риме, но и в столицах провинций.

Из дальних уголков Римской Империи свозились животные с целью устройства показательной травли с их участием, которая обычно происходила по утрам, перед главными развлекательными мероприятиями – гладиаторскими боями, которые проводились в полуденное время. В ходе одного дня зрелищ могли умерщвляться до нескольких сотен животных. Так, во время празднований по поводу открытия Колизея (который, в отличие от ранее упомянутых мест проведения травли, был изначально оборудован, в том числе и для проведения данных мероприятий) в течение ста дней было убито несколько тысяч зверей. В список животных, являвшихся участниками травли, входили львы, слоны, медведи, олени, дикие козлы, гиены, собаки и даже кролики [2]. Изредка выступавшие в *венацио* животные предназначались не для немедленного забоя и в этом случае их могли обучать выполнению определенных трюков. Особенно популярными были появления львов, которые славятся своей свирепостью. Юлий Цезарь использовал в этих целях львов, привезенных в основном из Северной Африки и Сирии.

В качестве противников животных выступали так называемые *бестиарии* (лат. *bestiarii*, ед.ч. *bestiarius*). Они делились на две категории – профессиональные бойцы, сражавшиеся за вознаграждение или славу, и приговоренные к смерти преступники. В первом случае сражение, будучи по сути постановочным, в подавляющем большинстве исходов заканчивалось гибелью животного, в то время как в случае с приговоренными к смерти преступниками, результат схватки был прямо противоположным, потому что их выпускали на арену без вооружения, доспехов и даже одежды. Нередко одно животное справлялось с несколькими подряд приговоренными к смерти. *Венацио* по обыкновению начиналось с выступления профессиональных бойцов и заканчивалось казнями приговоренных к смерти. Во время казней правилом хорошего тона среди наиболее уважаемых лиц было удаляться из амфитеатра на полуденную трапезу.

Такая форма казни называлась *damnatio ad bestias* («предание зверям»). На протяжении более чем двух столетий, во время гонений на Церковь, к ней будут приговариваться первые христиане. Достаточно вспомнить святителя Игнатия Богоносца, отданного в 107 г. н.э. на растерзание зверям в Колизее. Здесь пролилось немало христианской мученической крови. Поэтому сейчас на арене Колизея поставлен деревянный крест в память о погибших во время травли зверями и гладиаторских боев христианах.

Здесь также не трудно догадаться об отношении Церкви к этим «зрелищам».

**с) Конские ристалища или лошадиные скачки.** Внешне они являли собой, пожалуй, самое невинное из числа других развлечение, но при этом часто вели к ссорам, раздорам, дракам и даже убийствам. Об этом ярко живописал замечательный историк Церкви, профессор Московской Духовной академии, заслуженный профессор Московского университета Алексей Петрович Лебедев (1845-1908): «Предводители конских ристалищ делились на партии, всячески домогались первенства над другими партиями, употребляли в дело интригу, старались всячески вредить противоположной партии, вносили в народ распри, убийства, смертоубийства, словом – и они нравственно растлевали общество, хотя и не в такой степени как гладиаторские игры, но более косвенным путем» [3].

Известный канонист и церковный историк, сербский епископ Никодим (Милош) так

писал об этом виде развлечения: «Скачки, сколько бесчеловечны были и возбуждали в зрителях зверские и кровожадные инстинкты, столько, в виду разных игр, сопряженных со скачками, открывали взорам зрителей еще такие вещи, которые, по словам Вальсамона в толковании этого правила, вызывали лишь душевное беспокойство и отвращение (στασιώδη και άτοπα), ввиду бесцеремонных выражений (αναίδή ρήματα), сопровождавших эти игры» [4].

Святитель Иоанн Златоуст через год его пребывания в Константинополе в сане Патриарха даже написал особое произведение «Беседа против оставивших церковь и ушедших на конские ристалища и зрелища». Это произошло потому, что несмотря на все его увещания, столичные христиане продолжали посещать конские ристалища. Он пишет: «После столь долгих собеседований, после такого учения, некоторые, оставив нас, побежали смотреть на состязающихся коней и впали в такое неистовство, что наполнили весь город непристойным шумом и криком, возбуждающим смех, лучше же сказать: плач. Поэтому я, сидя дома и слушая поднявшийся вопль, страдал больше застигаемых бурей. Как те в то время, когда волны ударяют в стенки корабля, трепещут, подвергаясь крайней опасности, так и меня очень тяжело поражали те крики, и я потуплял взоры в землю и смущался от стыда, когда сидевшие на верхних местах вели себя так непристойно, а находившиеся внизу, среди площади, рукоплескали возницам и кричали больше тех. Что же скажем мы, или чем оправдаемся, если кто-нибудь чужой, случившись здесь, станет осуждать и говорить: это ли город апостолов, это ли город, имевший такого учителя, это ли народ христоролюбивый, общество не чувственное, духовное?» [5].

Златоуст не раз укорял свою паству за то, что они, выслушав его слова, опять бегут на конское ристалище и «еще больше и с неудержимым неистовством рукоплещут возницам, и с великою стремительностью стекаются, часто препираются между собою и говорят: этот конь не хорошо пробежал, а тот споткнувшись упал, и один берет сторону возницы, а другой – другого, а никогда не подумают не вспомнят о моих словах, ни о духовных и страшных таинствах, здесь совершаемых, но, как бы плененные сетями дьявола, проводят там целые дни... выставляя себя на позор и иудеям, и язычникам и всем, кто хочет осмеивать наше (учение)» [6].

Так что и к подобным «зрелищам» отношение Церкви было неодобрительным.

**d) Театральные представления.** Особый род зрелищ в античную эпоху составляли театральные представления – театр (θέατρον). Истинной отчизной театра был не Рим, а Греция. Здесь в 534 г. до н.э., некий Феспис, из хора поющего дифирамбы Дионису, выделил «ответчика» хору (ипокрита «ὁ υλοκριτής» – «ответчик», от «ή υλοκρίσις» – ответ), который и стал первым актером. Так произошло рождение европейского театра. Спустя двести лет (в 335 г.) этот процесс Аристотель описал в своей «Поэтике» (Περὶ ποιητικῆς):

«1449a.15. καὶ τό τε τῶν υλοκριτῶν πλῆθος ἐξ ενός εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καί τα τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καί τον λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δε καί σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς» [7]. (Эсхил первый увеличил число ипокритов (актеров) от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу. Софокл ввел трех и сценографию).

Об этом же мы находим сведения и у Диогена Лаэртского (III.56): «δέ το παλαιόν εν τη τραγωδία πρότερον μεν μόνος ο χορός διεδραμάτιζεν, ύστερον δε Θεσπις ένα υλοκριτήν εξεύρεν υπέρ του διαναπαύεσθαι τον χορόν καί δεύτερον Αισχύλος, τον δε τρίτον Σοφοκλῆς καί συνεπλήρωσεν την τραγωδίαν» [8]. («в древней трагедии действие вел только один хор, потом Феспис ввел ипокрита, чтобы дать отдых хору, и второго Эсхил, третьего Софокл и трагедия достигла своей полноты»).

Мы не станем подробно рассматривать дальнейшее развитие греческого театра, обратим лишь внимание, в контексте нашей работы, на его нравственную сторону.

Вышеупомянутые драматурги создали трагедию, а комедиографы комедию, как особые жанры театрального представления. Они, по словам Аристотеля, отличались своей нравственной ориентацией: одни изображали лучшее, благородное (возвышенное) другие – худшее, т.е., человеческие недостатки, но не пороки, а, как выражается сам философ, «ошибки и безобразия».

«В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники». (1448a.15. Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡτραγωδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν ἡ μὲν γὰρ χεῖρους ἡ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν).

«Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, не по всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания». (1449a.32. Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πάσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον. Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἀνευ οὐδύνης).

«Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы. (1454b.8. Ἐλεῖ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς).

Согласно Энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона, древнегреческая трагедия – это произведение в котором «проявляются элементы возвышенного, и притом нравственно-возвышенного» [9]. А вот еще одна интересная цитата, которая приводится в Википедии, но, к сожалению, без ссылки на первоисточник. Здесь, нам кажется одно из лучших определений трагедии:

«Греческая трагедия есть воспроизведение, сценическое разыгрывание мифа с его борьбой между поколениями (богов, героев); она приобщала зрителей к единой для целого народа и его исторических судеб реальности. Именно поэтому греческая трагедия дает совершенные образцы законченных, органических произведений искусства (Эсхил, Софокл); безусловной реальностью происходящего она глубоко, психологически и физиологически потрясает зрителя, вызывая в нем сильнейшие внутренние конфликты и разрешая их в высшей гармонии (посредством катарсиса). Такого единства жизненного и художественного, реального и мифологического, непосредственного и символически-обобщенного позднейшая трагедия не знала» [10].

Цель Трагедии, по Аристотелю – внутреннее очищение – катарсис (κάθαρσις – возвышение, очищение, оздоровление). По Аристотелю, трагедия, вызывая сострадание и страх, заставляет зрителя сопереживать, тем самым очищая его душу, возвышая и воспитывая его – «δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» [11] (совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств).

Комедия же была противоположностью трагедии. Она изображала людей худших, чем современники, как бы показывая какими не надо быть, а трагедия, наоборот – какими нужно быть. Поэтому первоначальная греческая сцена была далеко не та, какой она стала несколько веков позже. Изначально это были представления, имевшие целью увековечить память чего-либо; здесь воспроизводили перед глазами граждан великие события истории, первобытные предания Греции, торжество или несчастья ее первых властелинов. Вращаясь в подобных границах, эти постановки представляли некоторую нравственную пользу, они могли иметь благотворное влияние на дух общества, внушая любовь к Отечеству; а совершенное отсутствие женщин на сцене удаляло самый важный источник опасностей для нравов.

«Но греческий театр с течением времени начал портиться. Под предлогом исправления недостатков и пороков мастерски рисуя их, комедия, а потом и трагедия, наконец, не останавливаются ни перед каким развратом; театр стал школой в мастерстве разврата. В таком испорченном виде греческий театр переходит в Рим и начинает портить нравы в римском народонаселении. Римская драма ничему хорошему не учила зрителей, высоких

чувств в них не возбуждала. Вот как характеризуют римскую драму времен римских императоров, т.е. ту драму, которую застало первенствующее христианство: драма на римской почве упала более чем другие роды поэзии. Серьезная драма была вытеснена из театра, с одной стороны, сладострастными сценами и соблазнительными пантомимами» [12].

По единодушным свидетельствам древних писателей, содержанием сценических представлений была нечистая любовь и другие пороки. Нравственное чувство оскорблялось и попиралось в тогдашнем театре на каждом шагу. От времен Августа и во все время римских императоров в театре господствовала безнравственность. Театр был школой порока и нравственной испорченности, как для актеров, так и для зрителей. «В театре рассказывались истории об обманутых супругах, говорилось о прелюбодеянии, об интригах влюбленных, выводились сцены из жизни публичных домов. На сцене представлялись только нецеломудренные жены и изнеженные мужчины. Втаптывалось в грязь все то, что считалось достойным уважения; смеялись над добродетелью, глумились над богами» [13].

Христианский писатель-апологет Татиан, греч. Τάτιανός (112–185 гг.) родом из Ассирии, живший впоследствии в Риме писал в ту пору, что «на сцене учат как блудодействовать, и это видят сыновья и дочери ваши... рассказываются срамные дела ночные, где услаждают слушателей произношением гнусных речей» [14]. На сцене являлись голые купающиеся женщины, плясались сладострастные танцы. «Несмотря на то, что актерством занимались лишь люди с самой низкой репутацией, люди потерянные, и те стыдились и краснели, исполняя свою роль перед толпой зрителей» [15].

Оценивая вредное влияние римского театра на народную нравственность, один современник в таких чертах описывает театральные зрелища: «Омерзительные предания об убийствах и кровосмешениях повторяются в живом действии, как события настоящие... Какое противоестественное и непотребное искусство вырабатывается там! Мужчины превращаются в женщин, так что вся честь и крепость пола бесчестится видом изнеженности тела, и чем кто лучше сумеет преобразиться из мужчины в женщину, тем больше нравится; за большее преступление получает большую похвалу, и чем становится гнуснее, тем считается искуснее. Чему не научит подобный человек! ... Несчастные! Они боготворят и сами страсти» [16].

Театральные представления нисколько в этом не отставали от скачек. О трагедии, которая давалась, Киприан замечает, что там нет ничего иного, как повторение прежних примеров отцеубийства или блуда, дабы с течением времени не забылось прежнее зло. Всем присутствовавшим здесь живо напоминалось, что бывшее некогда срамное может снова повториться; и таким образом, ставились преграды, чтобы порок с годами не был забыт, чтобы преступление со временем не прекратилось, чтобы срамные дела не преданы были забвению. Примером для подражания служило то, что когда-то было преступлением.

Участников театральных представлений в Древней Греции называли «ὁ ἠθοποιός» (ифопьос) от ἠθολοίεω – «формировать характер, воспитывать нравы, нравственно определять». Дословно это название актера можно перевести как «характеродел», в более широком понимании: воспитывающий нравы, влияющий на душевный облик, образующий характер, т.е. тот, кто на сцене представляет какие-то возвышенные характеры, которым должны следовать зрители. В Римской театре исполнителей стали называть «гистрион» и «мим».

Гистрионами назывались у римлян актеры, которые вели свое происхождение из Этрурии. Эти исполнители назывались заимствованным из этрусского языка словом *histriones*, которое вытеснило местное римское название *ludiones*. Когда около 240 г. Ливий Андроник положил основание римскому театру, название *histriones* перешло на исполнителей (*actores*) комедий и трагедий. Оно же было присвоено исполнителям в пантомимах, которые во времена империи получили большее распространение, чем собственно драматические представления. Гистрионы образовали из себя труппы (*greges*), кто желал дать народу

театральные представления. Мим – ед.ч. μίμος, мн.ч. мимы – μίμοι. Первоначально так называли сценки, которые представляли собой воспроизведение различных тем окружающей жизни или пародировали какой-либо миф, они назывались мимами, и это же название было перенесено и на самих исполнителей.

Так что когда в первые века христианства писалось и говорилось что-либо о театре нужно точно понимать о чем идет речь: то ли собственно о театре (θέατρον), либо о представлениях мимов (μίμοι), которые сегодня можно сравнить с эстрадой. Согласимся что эстрада и театр – это разные вещи. Но в апологетической и канонической литературе зачастую эту грань не проводили, но писали просто «зрелища».

О театре здесь мы не будем много говорить, но скажем несколько слов представлениях тех, кого в античности называли мимами, а в славянском языке «смехотворцами».

#### **е) Выступления смехотворцев.**

**1. Мимы.** Подробно говорить о возникновении «мима» как зрелищного жанра, нам не позволяют рамки работы, отметим лишь их отличия от театра и театральных представлений.

Об играх, которые представляли мимы (μίμοι), известный толкователь православных канонов Епископ Никодим (Милаш), подробно изучивший этот вопрос, сообщает, что христианские писатели единодушно писали о том, что они имели своей задачей «представить взору зрителей все, что есть самого безнравственного, что в состоянии возбуждать самые гнусные пороки, дабы, таким образом, приучить молодежь к наслаждениям самого утонченного разврата. Посещение подобных игр... церковь, разумеется, должна была воспретить окончательно и не только духовенству, но и верующим мирянам» [17].

В эпоху Империи мим «получил наибольшее распространение из всех театральных жанров» [18]. От небольшой площадной сценки он развивается в большую занимательную пьесу, иногда даже с запутанным сюжетом. Темы мимов: сцены разврата, любви, чувственных наслаждений, супружеские измены, приключения разбойников, например Лавреола. При представлении этого мима, император Домициан (81-96 гг.) приказал даже распять для натуральности на кресте настоящего разбойника, которого после этого бросили на растерзание медведям [19]. Этот кровавый мим долгое время бытовал в репертуаре римского театра, и как свидетельствует Головня В.В., его видел даже Тертуллиан [20].

Каллистов Д.П. рассказывает о том, что в 1891 году в Египте был найден папирус с восемью текстами мимов написанных Геродом (Ηρόδωσ) – древнегреческим поэтом второй половины III в. до н.э. На самом деле эта находка была сделана в 1889 г., а в 1891 году состоялась публикация этого папируса, который уже к тому времени находился в коллекции Британского Музея. Мимы были записаны на папирусе, найденном в египетской гробнице I века н.э. (если точнее, то по сообщению Воеводского, этот папирус находился при мумии, похороненной в 13 г. до Р.Х. [21]). Это короткие сценки, написанные в стихотворной форме, представляют собой диалоги без всяких пояснительных указания от лица автора.

В «Ревнивице» пожилая ревнивая и развратная хозяйка истязает своего молодого и красивого раба-любовника за то, что он не хранит ей верность. В «Жертвоприношении Асклепию» две молодые женщины шушукуются, обсуждая непристойные темы». В миме «Сваха» описывается, как сводница пытается совратить молодую женщину, чей муж находится в путешествии, расхваливая достоинства молодого богача, который в нее влюблен. А в миме «Торговец девушками» содержатель публичного дома пытается добиться возмещения убытков от клиента, который, по его словам, злоупотреблял своим положением и грубо обращался с одной из его девушек.

«Во всех этих сценах, в сущности, нет действия... Из других сохранившихся отрывков того же жанра небезынтересен текст песни девушки, брошенной любовником. Малопристойные сюжеты, таким образом, соседствовали в мимах с темами лирическими, близкими эллинистической любовной поэзии» [22].

Но не только впоследствии возникшее христианство отрицательно относилось к таким «сценкам», но даже современники имели враждебное отношение к ним. Недаром Герод писал в «Сновидении»: «Многие служители муз, конечно, будут рвать на части мои труды» (VIII, 71 сл.) [23]. До нас дошло определение мима, принадлежащее римскому грамматiku Диомеду (IV в. н.э.): «Мим есть соединенное с распушенностью подражание речи кого-либо или движению – без соблюдения пристойности или подражание делам и постыдным словам» [24]. По его словам мим нравится только низким людям и нарушителям супружеской верности, т.к. он представляет собой руководство к совершению «срамных дел». Даже из мифологических сюжетов выбираются такие, в которых изображаются безнравственные события.

К сожалению, Головня В.В., в своей «Истории античного театра», откуда мы взяли вышеприведенную цитату Диомеда, не указывает, откуда она и кто ее переводчик. Нам кажется, что отсюда: Diomedis. Arts Grammaticae Libri III. / Grammatici Latini, vol. I, ed. Henrici Keilii. – Leipzig 1857, P. 491. И звучит эта фраза здесь несколько иначе. «Mimus est sermonis cuius libet *imitatio* et motus sine reverentia, vel factorum et *dictorum* turpium cum lascivia imitatio». «Мим – диалоги, которые подражают (имитируют) кого-либо, и постыдные движения или играющий и говорящий позорное (постыдное) вместе с веселым подражанием».

А так о мимах на рубеже I–II веков н.э., писал Плутарх: «Есть, – ответил я, – разновидности мимов, называемые одни «сюжетами», другие «шутками»; ни те ни другие, по-моему, для симпосия не подходят, «сюжеты» вследствие их длины и сложности, затрудняющей их постановку, а «шутки» так полны пустословия и скоморошества, что слушать их не позволят даже молодым рабам, подающим обувь, их господа, сколько-нибудь разборчивые. А ведь многие даже в присутствии своих жен и молодых сыновей любят такими речами и действиями, которые приводят в смятение восприимчивые души хуже всякого пьянства» [25].

Объясним некоторые, встречающиеся в тексте, термины. Одни мимы (представления) назывались «сюжетами», другие «шутками». «Сюжеты» (ὑποθέσεις) – длинные театрализованные пантомимические представления. «Шутки» (παίγνια) – короткие мимы. Симпосий (συμπόσιον) – пирушка, на которой вели дружеские и философские беседы.

Самого же мима могли называть еще и «этолог» (ἠθολόγος). От «этос» – ἦθος, – что означает нрав, характер, привычка, обычай, т.е. изображавший определенные характеры. Вроде бы это несколько походит на название актера в классическом театре – «ὁ ἠθολοῖός». Однако здесь есть маленькая, но весьма существенная разница: актер – формирует характер, воспитывает нравы, нравственно определяет характеры; мим же изображает характеры (т.е. пародийно копирует внешние и внутренние черты людей). Эту разницу в свое время подметила Фрейденберг. Она, в частности, писала: «Термин «этология» часто вводил науку в заблуждение. Стало общепринятым думать, что в миме давались картины нравов и даже сатира на нравы; «этология» понималась в смысле учения о нравах и нравственности. На самом же деле «мим» и «этология» были синонимами и с «нравственностью» не имели ничего общего. На наших глазах средняя и новая комедия стали вырастать из этоса, а балаганные представления типа ателлан строились на масках-этосах, совершенно лишенных этизма. Когда же говорит об этом Аристотель, он уже имеет в виду «нравы» в понятийном смысле; но и у него драма рассматривается как мимезис нравов, страстей и деяний, хотя все эти термины носят у него отвлеченный (понятийный) характер.

Балаганный ареталог кривлялся и имитировал, потому что его мимезис относился к внешним повадкам и к наружности его объектов. Этолог же, паясничая, давал в своем изображении самое непристойное и циничное; такой фигляр останавливался только на низменном и сам представлял собой это «низменное», мифологически – «низкое» в очеловеченном виде, в персоне» [26].



Существовали и другие названия исполнителей мимов. «Слово «мим» в приложении к исполнителям служило общим названием всех подобного рода артистов, различавшихся по специальностям, каждая из которых имела свое особое обозначение. В основном мимы разделялись на драматических артистов, декламаторов и певцов. Названия, означающие первую категорию исполнителей, содержат в своем составе греческое слово «логос» (речь), а названия, применяемые ко второй, связаны с термином «одэ» (песня). Первые называются «мимологами», «логомимами», «этологами» (нравоописателями) или обозначаются терминами «биологи», (рассказывающие о жизни) или «мимобии» (подражатели жизни)... Некоторые мимы назывались «кинедами» или «кинедологами» (от слов «кино» – двигаю и «айдос» – стыд), т. е. игравшими мим с бесстыдными телодвижениями». [27]

Мы почти обо всех них уже до этого говорили, кроме последних – кинед. Это были не совсем актеры, точнее не только актеры. Их названия – *кинедолог*, *кинед* – происходят от двух древнегреческих слов: *кинео* – двигать, шевелить и *айдос* – стыд. Так называли тех, кто играл мим «с бесстыдными телодвижениями». Так совсем скромно, малопонятно и уж совсем коротко эти исполнители описаны в «Истории греческой литературы». Действительно, их название происходит от двух слов: *κινώ* + *αἰδώς* (двигать+стыд). Но они существенно отличались друг от друга. *Кинедоло* (*κίναιδολόγος*) – ведущий бесстыдные речи, говорящий о непристойных вещах. Это был мим, который рассказывал крайне неприличные истории. Тот же, кто крайне неприлично танцевал, назывался *кинедос* (*κίναιδος*).

Только бесстыдник бесстыднику рознь. Для истинного понимания этих терминов необходимо еще одно слово, которое не приводится в советских учебниках. *Κίναidia* (кинедия) – это противоестественный разврат, а *κίναιδος* – по Вейсману, – человек, занимающийся противоестественным развратом. Не только мимическим искусством промышляли кинеды. В «Новом толковом словаре современного новогреческого языка мы читаем: «*Κίναιδος* – ο άντρας που συνουσιάζεται με άντρα, ο παθητικός ομοφυλόφιλος, πούστης, αίσχρός και ανήθικος άνθρωπος. Αρχ. στον πληθ. οί κίναιδοί – ποιήματα με ανήθικο περιεχόμενο.» [28] (Кинед – человек, который совокупляется с мужчиной, пассивный гомосексуалист, педераст, развращенный и аморальный человек. В древности когда это слово употреблялось во множественном числе – «οί κίναιδοί» – оно могло означать стихи с аморальным содержанием.

В Риме кинедов также называли *cinaedus* – «танцовщик с непристойными телодвижениями» добавляя при этом «придающийся противоестественным половым сношениям» [29]. В Оксфордском словаре «*cinaedus*» – мальчик, состоящий в половой связи со взрослым мужчиной» [30]. Это были представители мужской проституции, которые были немного постарше подростков, они исполняли танцы возле винных лавок и там же заключали сделки с клиентами.

Кинеды считались средней кастой проститутов (после подростков), на вершине иерархии находились музыкально образованные проституты и актеры. «Die männlich-homosexuellen Prostituierten pflegte man im Altertum in drei Kategorien einzuteilen, und zwar in eine niedrige, eine mittlere und eine höhere. Zur niederen gehören in der Regel die importierten ausländischen Lustknaben, zur mittleren die sogenannten "Kinaden", die auf öffentlichen Plätzen laszive Tänze auszuführen pflegten, und zur höheren schließlich die musisch gebildeten Lustknaben, die Zither – und Leierspieler, Tänzer und Schauspieler» (Проститутки мужчины-гомосексуалисты в древности разделялись на 3 категории: на низкую, среднюю и высокую. К низшим относились, как правило, импортированные иностранные мальчики гомосексуалисты (военнопленные или рабы – *это дополнение наше* – И.Ч.) к среднему – так называемые «kinaden», которые исполняли свои чувственные (похотливые) танцы в общественных местах, и к высшей категории – музыкально образованные проститутки, играющих на цитре и лире, танцоры и актеры) [31].

Но, не только по литературным памятникам мы можем судить о характере

представлений смехотворцев, вазовая живопись, фрески, и даже терракотовые фигурки дают нам довольно большой изобразительный материал, позволяющий говорить об их нравственном содержании. Так в американском «The Metropolitan Museum of Art», хранятся четыре эллинистических терракотовые гротескные фигурки, относящиеся ко II в. до н. Эти фигурки с явно выраженным физическим уродством, вызванным заболеванием (акромегалия). кроме этого у них обнажены гениталии большого размера. Автор, исследовавший их, приходит к мнению, что они изображают карликов – комических актеров, шутов (буффонов), которые, представляли развлечения «довольно грязного характера»: «kind of entertainment of rather sordid nature» [32].

Вряд ли нам стоит дальше продолжать, тем более что к теме мимов мы еще вернемся. А пока отметим их непристойный характер, не только для христианских писателей, но даже и самих язычников, как об этом говорил Плутарх.

Рассмотрим еще несколько жанров театрализованных представлений. Пока мы говорили о миме, который из Греции перекочевал в Рим. Но и здесь были собственные представления, которые не исчезли с появлением театра в 240 г. до н.э., но продолжали существовать. С ними встречались первые апологеты христианства, выносили им свой нравственный приговор, так же называя их «зрелищами».

**2. Флиаки.** Наряду с мимом у греков были распространены так называемые *флиаки* (φλύαξ, φλύακος, шутка, шуточная пьеска, иногда φλύακες τραγικοί; от глагола φλυαρέω – болтать пустяки, нести вздор). Это были короткие сатирические шутки-сценки, и также называли исполнителей этих действ. Они возникли в IV-III веке до н.э. и были особенно распространены в районе южных греческих колоний Таранто на Сицилии. Их исполнителями были бродячие актеры, которые на площадях разыгрывали свои сценки или пародии.

Отсутствие каких-либо сохранившихся сценариев привело к предположению, что флиаки были в значительной степени импровизацией. В вазах показывают, что они были выполнены на приподнятой деревянной сцене и что актеры носили нелепые костюмы и маски. Некоторые флиаки пародировали комедии и трагедии, и для большой остроты комических ситуаций создавались специальные костюмы и маски: актеры играли в особых облегающих тела одеждах с накладными животом, задом, грудью; постоянный атрибут мужских персонажей – сделанный из кожи фаллос.

Кроме импровизационных комических сценок, изображавших повседневную жизнь, флиаки представляли веселые похождения богов и героев (Зевса, Диониса, Геракла и др.), пародировавших комедии, трагедии. О сюжетах и костюмах можно судить главным образом по изображениям на вазах. Литературная форма флиаку была придана около 300 до н. э. Ринфоном Тарентским (Ρίνθων).

Ринфон – современник первого Птолемея, драматический поэт (323-285 гг. до н.э.). По одной из версий, родом из Сиракуз, а по другой – сын тарентского гончара. Был основателем особого поэтического жанра, развившегося из мима. Ринфон специализировался на пародиях, особенно древних мифов, которые легли в основу особого вида драматической поэзии – флиаков или гиларотрагедии (φλυακογραφία, ἱλαροτραγωδία). Ринфон написал несколько «веселых трагедий» – гиларотрагедий – (ἱλαρός – веселый, радостный), но сохранились лишь несколько цитат. Это были пьески в народном духе частью серьезного, частью вольного содержания, написанные на мифические сюжеты. Ринфон написал 38 таких пьес (столько указано в Энциклопедии «Британника», в Словаре Брокгауза и Ефрона – 48) [33], из числа которых известны по заглавиям «Ἀμφιτρύων», «Ἠρακλῆς», «Ἰφιγένεια», «Ὀρέστης», «Τήλεφος». Все эти произведения большей частью представляют собой пародии на пьесы Еврипида. Какое-то представление о его пьесах может дать «Ἀμφιτρύων» Плавта.

В «Универсальном Лексиконе» Хофманна мы находим, что флиаки считались одним из видов мима (mimilogiae species) [34]. Кроме того, они в своей сатирической имитации жизни

и нравственности сближались с творчеством кинедов, настолько, что флиаки даже называли *φλύακας κιναιδούς* [35] (флиаки кинедов). О «творчестве» кинедом мы выше писали, и потому нет смысла объяснять, что из себя представляли подобные флиаки.

Флиаки не имели большого распространения в Римской Империи, и этот вид представлений ни разу не упоминался в Соборных постановлениях Христианской Церкви (в отличие от мима), но своим существованием, умирающий в конце III века до н. э., флиак дал толчок развитию новому жанру фарсово-сатирической пародии, которая стала весьма популярной в Риме. Этот жанр представлений был известен как ателлана.

### 3. Ателланы.

При большом эллинистическом влиянии на культуру Рима вообще и театр в частности, тем не менее, национальные театральные традиции продолжали существовать в римском обществе. В период конца II и начала I в. до н. э., это отразилось не только в создании *тогаты* и *претексты*, но и в литературной обработке старинного народного жанра деревенских фарсов – *ателлан*, (*fabula Atellana*). Это были небольшие сценки, бытовавшие в Кампании и получившими свое название от города – Ателла (совр. Аверса). Их взлет был обусловлен тем, что к началу I в. до н. э. в Римской публике началось падение интереса к серьезной драме. Тогда же появились драматурги, давшие народной ателлане литературную обработку, что вывело ее на большую сцену. Эта, уже литературная ателлана, текст которой стал латинским, сделалась излюбленным видом драматического представления на римской сцене.

Но, в отличие от флиаков, создатели ателлан уже не вдохновлялись мифологическим сюжетам и образам, о чем свидетельствуют такие названия ателлан, как «Искатель должности», «Наследник-искатель». «Подставной Агамемнон», «Финикиянки», «Мартовские календы» и др. Это была народная буффонада. Как и во флиаке исполнители ателлан импровизировали сценический текст на основе какого-нибудь забавного сюжета, используя определенные карикатурные маски. Кроме того этими масками высмеивались известные социальные типы. Главных масок было четыре:

1. Макк (*Maccus*) – дурак, обжора и ловеласа; он бритый, с ослиными ушами;
2. Буккон (*Bucco*) – хвастливый глупец, толстощекий, с огромным ртом, болтун и хвастун;
3. Папп (*Pappus*) – простоватый и глупый старик, богатый, скупой и честолюбивый;
4. Доссен (*Dossenus*) – злой горбун, провинциальный квази-философ, шарлатан, составитель гороскопов.

Мы не будем подробно характеризовать каждый этот тип, по этой теме на русском языке есть прекрасная работа Благовещенского [36], которая во многом основывается на фундаментальном труде Мунка [37], в котором, кстати, приведены отрывки из сохранившихся ателлан. Наряду с этими постоянными четырьмя масками в ателлане выводились и такие, например, типы, как *παράσιτος* – *parasit* (нахлебник, прихлебатель), некоторые страшные маски (типа *Pytho Gorgonius*) и другие обычные фигуры комедии.

Патрис Пави указывает, что ателланы разыгрывались «в качестве дополнений к трагедиям» [38]. Однако Лосев А.Ф. более точно указывает ее место в структуре театрального представления: «В конце II в. до н.э. римская народная ателлана получила литературную обработку, превратилась в определенный театральный жанр и стала ставиться после трагедий в качестве заключительной веселой пьески» [39]. Видимо здесь все же повторилась (как не старались отмежеваться) греческая схема театрального представления: трагедия + сатирическая драма / трагедия + ателлана.

Подобно греческой драме сатиров литературную ателлану стали ставить после

трагедий, но уже со времен диктатора Суллы (82-79 гг. до н.э.) вместо ателлан стали показывать мимы. Об этом писал Цицерон в «Письмах к друзьям» (48 - 43 гг. до н. э.): «Ты после «Эномая» Акция ввел не ателлану, как некогда обычно поступали, а мим» [40]. («Nunc venio ad iocationes tuas, quoniam tu secundum *Oenomaum* Accii, non, ut olim solebat, Atellanam, sed, ut nunc fit, mimum introduxisti» [41])

Пьесы ателлан состояли из ряда комических положений масок-персонажей. Завязка действия, так называемая «tricae» (отсюда «интрига» – in-trīco, (āvī), ātum, āre [tricae] 1) запутывать, смущать, сбивать с толку. 2) поставить кого-либо в затруднительное положение 3) впутать в рискованные дела), была несложна и почти все сюжеты отражали деревенский и провинциально-мещанский городской быт. Действие ателлан происходило в Италии, а действующими лицами были представители низших слоев римского общества.

Несмотря на то, что ателланы пользовались успехом, до нас дошло от них всего около трехсот по большей части разрозненных стихов. Пестрота заглавий показывает необычайное многообразие их содержания: «Prostibulum» (проститутка), «Рыболовы» (Piscatores), «Пекарь» (Pistor), «Философия». В заглавиях часто были отражены и маски ателланы: «Макк-трактирщик» (Maccus covo), «Макк-воин» (Maccus miles), «Макк-изгнанник» (Maccus exul), «Макк-девушка» (Maccus virgo), «Буккон-гладиатор» (Bucco gladiator), «Усыновленный Буккон» (Bucco adoptatus), «Папп-земледелец» (Pappus agricola), «Невеста Паппа», «Папп, провалившийся на выборах» (Pappus praeteritus), и т. д. В некоторых пьесах маски выступают парами, например, «Два Доссена», «Макки-близнецы» (Macci gemini) [42]. Сохранилось всего сто шесть названий ателлан [43].

Теперь рассмотрим содержание ателлан с их морально-нравственной стороны и не только христианской, но и языческой. Лосев А.Ф. писал, что «ателланы были очень популярны среди широких народных масс, но верхушка Рима косо смотрела на них, и ученые мужи, близкие к аристократическим кругам, как, например, Цицерон (I в. до н.э.) и Квинтилиан (I в. н.э.), презрительно относились к этому жанру плебейской литературы» [44].

Это объяснялось низким содержанием этих представлений. «Грубость ателлан превосходила все другие комические жанры, а язык этой комедии полон самых простонародных форм. Сохраняя черты старинного народного фарса, ателлана смело высмеивала уродливые стороны римской общественной и политической жизни» [45]. «Ателланы отличались большой грубостью и часто скабрзностью содержания» [46]. Благовещенский также отмечает, что «самый грязный цинизм и отсутствие всякого приличия отличали ателланы от всех других пьес римского репертуара» [47].

Чего стоят некоторые персонажи ателлан. Самый невинный – Макк, любвеобильность которого и неумная тяга к прекрасному полу приводила к «к самым забавным и грязным сценам» [48]. Но были и другие, например, Ламия (Lamia) у которой лицо было женское, а ноги ослиные. Она считалась пожирательницей детей. Мандук (Manducus) – страшилище, с ужасными челюстями. Он питался человеческим мясом, особенно детским.

Эта непристойность и безнравственность ателлан смущала даже язычников, настолько, что к середине I в. до н.э. ателланы вытеснялись мимом. Но все же они не исчезли и продолжали существовать и при императорах даже до III в. н.э. В правление Юлия Цезаря ателланы подверглись запрету (45 г. до н. э.), а себя он объявил себя покровителем мимов. Светоний в жизни Калигулы (Жизнь двенадцати цезарей. Книга четвертая. Калигула. 27), говорит, что этот император «Сочинителя ателлан за стишок с двусмысленной шуткой он сжег на костре посреди амфитеатра» [49]. (Atellanae poetam ob ambigui ioci versiculum media amphitheatri harena igni cremavit [50]). В царствование Августа ателланы также не появлялись на римской сцене, хотя он считался покровителем всех публичных зрелищ, в особенности театральных [51]. Император Нерон высылал актера ателлан за намеки в свой адрес.

Лосев А.Ф. пишет, что «Ателланы ставились и в эпоху христианства – об этом свидетельствуют учителя церкви Тертуллиан и Арнобий, возмущавшиеся безнравственным,

по их мнению, содержанием этих пьес» [52]. Однако, отметим, что у Тертуллиана об ателланах нет ни слова, лишь однажды упоминается ателланец («Atellanus») – исполнитель ателлан. Но, ему же принадлежит характеристика театра его времени: «*theatro separamur, quod est privatum consistorium impudicitiae*» (театр, этот подлинный притон разврата) [53].

Арнобий (Старший, Африканский, ок. 240 - ок. 330), христианский апологет, действительно в своем труде «Против язычников» [54] несколько раз (II. 38; IV. 35-36; VII. 33) говорит об ателлане (Atellanis), мимах (mimulos), гистрионах (histriones) пантомимистах (pantomimos), шутовских представлениях (scurrilibus ludicris). Критикуя беспощадно все эти зрелища, он при этом не делал между ними никакого различия и в частности отмечал, что в них «исполняются постыдные сцены и театры превращаются в публичные дома» («*si suis in ludis flagitiosas conspexerit res agi et migratum ab lupanaribus in theatra?*») VII. 33 [55]).

Ателланы существовали еще в III веке н.э., их уже застает христианство, и по словам Благовещенского «никогда еще литературная ателлана не оставалась в таком жалком пренебрежении, как в то время: весь эффект их был рассчитан на циничные остроты и отдельные сцены, которые еще никогда не были так грязны и так бесстыдны. Может быть, нигде так ярко не отразился совершенный упадок нравственности в Риме, как в ателланах» [56]. Постепенно, уже к IV веку, ателланы сливаются с мимами и пантомимами, которые «не уступали ателланам своим грязным характером» [57].

Итак, мы видим, что за словом «зрелища» скрывается довольно большая и разнообразная палитра представлений, игр и т.д. И соответственно отношение к этим видам зрелищ у Христианской Церкви было разное. Ее позиция вырабатывалась на протяжении нескольких столетий, начиная с 325 г. до 787 г. (с I по VII VII Вселенский Собор). Здесь у нас нет возможности представить широко и подробно этот процесс, показать как формировалось, складывалось и развивалось христианское каноническое право в отношении «зрелищ» – это тема отдельного, серьезного и глубокого исследования. Здесь же мы кратко изложим его итоги.

Что касается гладиаторских боев – то тут говорить излишне, почему Церковь восставала против такого вида «зрелищ». Сюда же примыкает и травля зверей. А 51-е правило VI Вселенского Собора зрелища звериные повелевает совершенно упразднить. Но «звериными зрелищами» правило называет бои зверей между собой и с человеком (вроде испанской корриды), и именно они запрещаются, а не охота вообще и с собаками в частности. Конские ристалища, скачки были осуждаемы Церковью за то, что возбуждали в зрителях азарт, раздоры, распри, грубы и низменные инстинкты.

Вместе с тем церковные правила запрещают конские ристалища некогда бывшие, а не те, какие бывали с дозволения и в присутствии императора. Известный толкователь церковных канонов Вальсомон, сравнивая скачки прошлые «языческие» и «христианские», которые бывают с дозволения и в присутствии императора, деля их на: «совершенно недозволительные» – на которые недозволительно ходить не только клирикам, но и мирянам под страхом отлучения; «дозволенные» – на которые не только миряне, но и клирики могут ходить без предосуждения.

Правила, отмечает он, воспретили не все зрелища, но только те, «которые опасны и постыдны». Это мнение полностью согласовывается с мнением, которое высказал еще один известный канонист Зонара в толковании на 129 Правило Карфагенского собора. Он также разделяет исполнителей на две категории. Одна позволительна – ее составляют актеры *почетные* (при царе); другая – нет, это *безчестные* (на торжищах). Если продолжать эту мысль то и театральные представления на которых присутствует Император, дозволяются (как это было в России при царях Алексее Михайловиче, Петре Первом и последующих Императорах).

Поэтому собственно театральные представления в церковных канонах редко идет

речь, они заслуживают порицания за то, что в своих сюжетах трагедии используют сцены убийств, кровосмешения, противоестественные удовольствия, что мужчины превращаются в женщин, и т.д. Но вместе с тем не забывается, что в греческом театре на сцене представляли великие события истории, героические предания Греции, торжество или несчастья ее первых царей. Подобные постановки имели большую нравственную пользу, благотворно влияли на дух общества, внушая любовь к Отечеству. Поэтому, когда в римскую эпоху театр отошел от этих идеалов, все более становясь «искусством смехотворцев», сожаление по этому поводу сквозило почти в каждом выступлении церковных авторитетов против современных им театральных представлений.

Даже такие авторитеты как Иоанн Златоуст и Василий Великий выступая против зрелищ не вдаются в подробные описания характера сценических представлений, но разбирают те впечатления, которые они производят на зрителя, на его душу и христианскую совесть. Они указывает вредный характер этих впечатлений, а не конкретного представления или зрелищного жанра, и раскрывает все следствия этих зрелищных впечатлений для семейной жизни.

Но однозначно у всех Отцов Церкви и на всех Поместных, и Вселенских Соборах несомненному осуждению подлежали выступления «выступления смехотворцев»: мимов, клоунов, фокусников, акробатов, уличных плясунов, постановки Флиаков, Ателлан. 51-е правило VI Собора (692 г.), возбраняет христианам быть смехотворцами и ходить на их представления.

Что же вызывало такую реакцию? Кратко сформулируем основные положения:

- *Содержание* – показ на сцене преступлений и пороков, нет в этих зрелищах светлых, возвышенных примеров. Но лишь «пороку не попускают приходить в забвение: давно минувшие мерзости обращаются в живые примеры».
- *Дидактическая сила искусства*, т.е., если одни повторяют пороки (актеры), то другие учатся, как можно быть порочным (зрители).
- *Сила воздействия* – зрелища, через страстность, вселяют беспокойства в души, которые должны быть уравновешенными и спокойными;
- *Гендерная индифферентность. Извращением природы человеческой.* На сцене мужчины превращаются в женщин. Тем самым «вся честь и крепость пола бесчестится видом изнеженности тела». Язычнику это было не понять, а в христианстве даже одевать одежду противоположного пола запрещено, не говоря уже об однополых отношениях, что в античное время воспринималось как нормальное явления.
- *Неприличные сюжеты* – измены жен; любовь блудниц; прелюбодеяния; инцест; показ распутных женщин в постыдных деяниях; убийства и т. д.;
- *Наслаждение от зрелища* отвлекают от Бога и добрых дел;
- *Зрелища посвящены языческим богам* – и кто приходит на них, тот отделяет себя от культа [истинного] Бога и присоединяется к культу богов, рождение которых и праздники [он тем самым] отмечает;
- *Мания* – увлечение зрелищами перерастает в страсть, человек становится жадным до наслаждений и «никуда не годным человеком».

Отцы и Учители древней христианской Церкви согласно считали, что представления этого широкого класса «смехотворцев» имели своей задачей представить взору зрителей все, что есть самого безнравственного, что в состоянии возбуждать самые гнусные пороки, дабы, таким образом, приучить молодежь к наслаждениям самого утонченного разврата. Мы не станем спорить с ними в этом вопросе, лишь отметим, что при этом в церковных канонах мы

не находим осуждение театральные представлений как таковых (как в случае с мимами), но лишь содержащихся в них непотребства (если таковые имели место быть). Главной заботой Церкви было чтобы христиане не становились их страстными приверженцами, чтобы страсть к театру со временем не перерастала в «театроманию». Так святитель Василий Великий указывал на таких страстных охотников конских ристалищ, которым они даже снятся по ночам. И хотя это говорится о конных состязаниях, но здесь хочется употребить более обобщающий термин – *зрелищемания*.

Известный церковный апологет Тертуллиан, самый решительный противник зрелищ, даже написал против них специальное сочинение «Книга о зрелищах» (*Liber de spectaculis*). Заканчивает он свое сочинение весьма в суровых тонах, отвергая не только театральные зрелища, но даже и литературу: «Если мы отвергаем знание светской литературы как глупость пред очами Господа, то нам должен быть ясен и запрет на все виды театральные постановки литературных произведений» [58]. Но не только театр и литература, по его мнению должны быть отвергаемы, но вообще все виды искусств!

Но Христианская Церковь не приняла такой ригористической позиции. Она не стала совсем отвергать зрелища как таковые, лишь разделив их на «почетные, дозволительные» и «безчестные, непозволительные», о чем мы писали выше. И в этом церковное соборное сознание руководствовалось словами апостола Павла, которые стоило бы помнить в наши дни творческим деятелям: «Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» [1 Кор.6:12].

---

[1] Ювенал. «Сатиры». Книга IV. Сатира X. *Стихи 77-81*. Мы пользовались: D. Junii Juvenalis Aquinatis. *Satyrae. Ex recensione Henrici Christiani Henninii*. – Mannheii, Cura & Sumptibus Societatis literatae, 1781. P. 112.

[2] Martin Wainwright «Scars from lion bite suggest headless Romans found in York were gladiators» / «The Guardian», 07.06.2010: «provide deer and even rabbits in place of the exotic beasts associated with gladiator spectacles».

[3] Лебедев А.П. Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения: Из давних времен Христианской Церкви. Издание второе. Т. IX, С. 253./ Собрание церковно-исторических сочинений профессора, доктора богословия А.Лебедева. В 10-и т. – М., 1896-1905. В современном издании см.: Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения: Из давних времен Христианской Церкви. – Спб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. С. 219.

[4] Толкование на Правило 24 Шестого Вселенского собора. С. 506. Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. В 2-х т. Перевод с сербского – С.-Петербург, 1911-1912. Т.1 С. 506.

[5] Полное собрание творений святого Иоанна Златоуста в 12 т. – СПб., Издание Духовой академии, 1895-1906. Т.6. Кн. 2. Гл. 1. С. 562.

[6] Полное собрание творений святого Иоанна Златоуста в 12 т. – СПб., Издание Духовой академии, 1895-1906. «О Лазаре. Слово Седьмое». Т. 1. Кн. 2. Гл. 1. С. 858.

[7] Aristoteles Graece ex recognitione Immanuelis Bekkeri. V. 1-2. Edit Academia Regia Borussica. – Berolini, apud G. Reimerum, 1831. Volumen primus.

[8] Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers. With an English translation by R.D. Hicks*. In 2 volumes. – Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press London, William Heinemann LTD, 1959. Vol. I. P. 326.

[9] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб.,

1890-1907. Т. XXXIIIa (1901): Томбигби - Трульский собор, С. 691.

[10] [https://ru.wikipedia.org/wiki/Трагедия\\_\(жанр\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Трагедия_(жанр)) (дата обращения: 04.03.2016 г.).

[11] Поэтика. [1449b21] 6.

[12] Л1бебедев А.П. Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения: Из давних времен Христианской Церкви. Издание второе. Т. IX, С. 250-251. / Собрание церковно-исторических сочинений профессора, доктора богословия А.Лебедева. В 10-и т. – М., 1896-1905. В современном издании: Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения: Из давних времен Христианской Церкви. – СПб, «Издательство Олега Абышко», 2004. С. 217.

[13] Schmidt. Die bürgerliche Gesellschaft in der altrömischen Welt und ihre Umgestaltung durch das christenthum. – Leipzig, 1857. P. 84.

[14] Татиан. Речь против эллинов. / Сочинения древних христианских апологетов. Пер. протоиерея П.Преображенского. – С.-Петербург, Изд. 2-е, 1895. Гл 22. С. 31.

[15] Schmidt. Op. cit. P. 83.

[16] Библиотека Творений Св. Отцев и Учителей Западных издаваемая при Киевской Духовной Академии. Книга 1. Творения св. Священномученика Киприана Епископа Карфагенского. Части 1 и 2. – Киев, 1879. Часть 1. Письмо к Донату. Гл. 8. С. 12-13.

[17] Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. Пер. с сербского. В 2-х т. – С.-Петербург, 1911-1912. Т. I. С. 507.

[18] Головня В.В. История античного театра. – М.: «Искусство», 1972. С. 387.

[19] Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. – СПб: АО «Комплект», 1994. С. 18-19. («Зрелища» 7).

[20] Головня В.В. История античного театра. – М.: «Искусство», 1972. С. 387.

[21] Воеводский Л.Ф. Мимиамбы Геродота и реализм в греческой литературе. – Одесса, Типо-литография Штаба Одесского Военного Округа, 1894. С. 3.

[22] Калистов Д.П. Античный театр. – Л., Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 1970. 157

[23] Радциг С.И. История древнегреческой литературы. Учеб. для филолог. фак. ун-тов. Изд. 4, испр. – М.: «Высшая школа», 1977. С. 461.

[24] Головня В.В. История античного театра. – М.: «Искусство», 1972. С. 389.

[25] Плутарх. Застольные беседы. Перевод Я.М.Боровского, М.Н.Ботвинника, М.Л.Гаспарова – Ленинград, «Наука», 1990. С. 131. Книга VII. Беседа 8. 4. 712e.; В подлиннике, на греческом, см. здесь: Plutarh's. Moralia. Volum IX. 697c-771e. – Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, 1961. P. 84. Здесь же английский перевод.

[26] Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Второе издание, исправленное и дополненное. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 292-293.

[27] История греческой литературы. Под ред. С.И.Соболевского. В 3-х т. – М.: Издательство Академии Наук СССР. 1946-1960. Том. 3. 1960. С. 41.

[28] Νέο ερμηνευτικό λεξικό της νεοελληνικής γλώσσας. – ΜΑΛΛΙΑΡΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑ, Multimedia. 2014.

[29] Дворецкий И.Х, Латинско-Русский словарь. Издание второе, переработанное и



дополненное. – М.: «Русский язык», 1976.. С. 181.

[30] Oxford Latin Dictionary. – Oxford, University Press, 1968. P. 314.

[31] Köllner Erhard. Homosexualität als anthropologische Herausforderung: Konzeption einer Homosexuellen Anthropologie. – Bad Heilbrunn / Obb.: Klinkhardt, 2001. P. 369.

[32] Maya Muratov. «The world's a stage...»: Some Observations on Four Hellenistic Terracotta Figurines of Popular Entertainers. / International Journal of Humanities and Social Science. Vol. 2 No. 9; May 2012. p. 55 – 65.

[33] Rhinthon/ The Encyclopædia Britannica. Eleventh edition. – New York, Encyclopædia Britannica, Inc., 1910-1911. Volume XXIII. P. 245; Энциклопедический словарь. Том XXVIa. – С.Петербург, Издатели Ф.А. Брокгауз, И.И. Ефрон, 1899. С. 801.

[34] Joh. Jacobi Hofmanni. Lexicon Universale, Historiam Sacram Et Profanam Omnis aevi, omniumque Gentium; Chronologiam Ad Haec Usque Tempora; Geographiam Et Veteris Et Novi Orbis; Principum Per Omnes Terras Familiarum ab omni memoria repetitam Genealogiam; Tum Mythologiam, Ritus, Caerimonias, Omnemque Veterum Antiquitatem, ex Philologiae fontibus bauftam Virorum, Plantarum, Metallorum, Lapidum, Gemmarum, Nomina, Naturas, Vires Explanans. Editio Absolutissima. T. 4. – Leiden: Jacob. Hackius, Cornel. Boutesteyn, Petr. Vander Aa, & Jord. Luchtman, 1698. Tomus Tertius. 1698. P. 726.

[35] Там же.

[36] Благовещенский Н. М. Ателланы. / «ПроPILEИ». Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Книга II. – М., В Университетской типографии. 1852. Отдел. 1. С. 160-165.

[37] Munk, Eduardus. De fabulis Atellanis scripsit fragmentaque atellanarum poetarum. – Lipsae, Sumptibus K.F. Köhleri, 1840.

[38] Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. С. 26.

[39] Античная литература: Учеб. для студентов пед.ин-тов. / А.Ф.Лосев, Г.А.Сонкина, А.А.Тахо-Годи и др; Под . ред. А.А.Тахо-Годи. 4-е изд. дораб. – М.: Просвещение, 1986. С. 289.

[40] Письма Марка Тулия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М.Бруту. В III т. Пер. и комм. В.О. Горенштейна. – М-Л.: Издательство Академии Наук, 1949-1951. Т. II. 1950. С. 398. Письмо CCCCLXX.

[41] Cicero. The Letters to his friends. With an English translation by Glynn Williams, M.A. In Three Volumes – London, William Heinemann LTD, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1952-1960. Т. II. 1952. P. 244. (Book IX, L. XVI, 7). Здесь же и английский текст.

[42] Munk, Eduardus. De fabulis Atellanis scripsit fragmentaque atellanarum poetarum. – Lipsae, Sumptibus K.F. Köhleri, 1840; Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Recensuit . Otto Ribbeck. V. 2. – Lipsiae, 1852.

[43] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907. Т. II (1890): Араго-Аутка, С. 418.

[44] Античная литература: Учеб. для студентов пед.ин-тов. / А.Ф.Лосев, Г.А.Сонкина, А.А.Тахо-Годи и др; Под . ред. А.А.Тахо-Годи. 4-е изд. дораб. – М.: Просвещение, 1986. С. 289.

- [45] История римской литературы. В 2-х т. Под ред. С.И.Соболевского. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1959. Т. 1. С. 116.
- [46] Ателланы / Литературная энциклопедия. Ред. коллегия: П.И. Лебедев-Полянский, А.В. Луначарский, И.М.Нусинов, В.Ф.Переверзев, Н.А.Скрыпник Отв. ред. В.М.Фриче; Отв. секретарь О.М.Бескин. В 11-и т. – М.: Издательство Коммунистической Академии. т.1929-1939. Т. 1. 1930.
- [47] Благовещенский Н. М. Ателланы. / «Пропилеи». Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Книга II. – М., В Университетской типографии. 1852. Отдел. 1. С. 157-158.
- [48] Там же. С. 160.
- [49] Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. – М.: «Наука», 1964. С. 115. Книга. 4. Калигула. 27.
- [50] Suetonius. With an English translation by J.C. Rolfe, PhD. In two volumes. – Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. London, William Heinemann LTD, 1959-1979 . Volum I. 1979. P. 448.
- [51] Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. Август. 43-45.
- [52] Античная литература: Учеб. для студентов пед.ин-тов. / А.Ф.Лосев, Г.А.Сонкина, А.А.Тахо-Годи и др; Под . ред. А.А.Тахо-Годи. 4-е изд. дораб. – М.: Просвещение, 1986. С. 290.
- [53] Tertullian. Minucius Felix. With an English translation by Gerald H. Rendall, B.D., Litt.D., LL.D. Based on the unfinished version by W. G A. Kerr. - Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press London, William Heinemann LTD, 1977. De spectaculis. XVII.
- [54] Арнобий. Против язычников. Перев. и введ. Н.М. Дроздова. Под ред. А.Д. Пантелеева. – С.-Петербург: Издание С.-Петербургского Университета, 2008.
- [55] Arnobii Adversus Nationes. Recensuit et commenatrio critico instruxit Augustus Reifferscheid. – Vindobonae, apud C.Geroldi Filium Bibliopolam Academiae, 1875. P. 267
- [56] Благовещенский Н. М. Ателланы. / «Пропилеи». Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Книга II. – М., В Университетской типографии. 1852. Отдел. 1. С. 176-177.
- [57] Там же. С. 177.
- [58] Квинт Септимий Флорент Тертуллиан. Избранные сочинения. Сост. И общ.ред. А.А. Столярова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. С. 287