

КАНОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПО СВИДЕТЕЛЬСТВАМ СВЯТЫХ ОТЦОВ И УЧИТЕЛЕЙ ЦЕРКВИ II–IV ВЕКОВ

Назарий Петрович Чайковский

Аспирант кафедры церковно-практических дисциплин
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия

Для цитирования: *Чайковский Н. П.* Канонический анализ содержания театрального искусства по свидетельствам святых отцов и учителей Церкви II–IV веков // *Праксис.* 2021. № 2 (7). С. 184–214. DOI: 10.31802/PRAxis.2021.7.2.013

Аннотация

УДК 348.06

В статье рассматриваются вопросы, связанные с историей развития античного театрального искусства и реакцией на него со стороны отцов и учителей Христианской Церкви II–IV вв., как одной из фундаментальных причин негативного отношения Церкви к театру на всём протяжении истории. Осуществлена попытка анализа тех сценических форм и жанров, которые были наиболее распространены в Римской империи в означенный период и дана их каноническая оценка в рамках наиболее интересных и важных церковных правил этого периода.

Ключевые слова: античный театр, Христианская Церковь, театрального искусства, трагедия, комедия, античная драма, мимы, Римская империя, отцы Церкви, каноническое право.

Canonical Analysis of the Content of Theatrical art According to the Testimony of the Holy Fathers of the II–IV Centuries

Nazariy P. Tchaikovsky

PhD student at the Department of Ecclesiastical and Practical Disciplines
at the Moscow Theological Academy
Academy, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

For citation: Tchaikovsky, Nazariy P. "Canonical Analysis of the Content of Theatrical Art according to the Testimony of the Holy Fathers of the II–IV Centuries". *Praxis*, № 2 (7), 2021, pp. 184–214 (in Russian). DOI: 10.31802/PRAXIS.2021.7.2.013

Abstract. The article examines issues related to the history of the development of ancient theatrical art and the reaction to it from the prominent fathers and teachers of the Christian Church of the II-nd – IV-th centuries, as one of the fundamental reasons for the negative attitude of the Church towards the theater throughout history. An attempt is made to analyze those stage forms and genres that were most widespread in the Roman Empire during the indicated period and their canonical assessment is given within the framework of the most interesting and important church rules of this period.

Keywords: antique theater, Christian church, theatrical art, tragedy, comedy, antique drama, mimes, Roman Empire, church fathers, canon law.

Рассматривая историю европейской цивилизации через призму важнейших культурно-нравственных явлений, невозможно не согласиться с утверждением о том, что театр, театральное искусство в целом, оказали колоссальное влияние на формирование и развитие т. н. европейской культуры, на мировоззрение европейского человека. В этом отношении фундаментальную роль сыграл именно античный театр, создавший основные жанровые, смысловые, архитектурные формы театрального искусства, которые, безусловно, и в настоящее время является значимой частью современного общества. Более того, античность, античная культура, как многогранный комплекс элементов — философии, этики, нравственности, политики, права, архитектуры, поэзии и др. была драйвером развития сначала Римской империи, а затем и Византийской, наследие которых является существенной частью современной человеческой цивилизации. Античные римское право и политическая мысль стали основополагающими, для формирования правовой системы современных европейских государств; литература, музыка, поэзия имеют свои корни именно в античности. Это же касается и архитектурного наследия, основные формы которого были созданы в античную эпоху и затем, через римскую цивилизацию, оказали огромное влияние на европейскую архитектуру эпохи Ренессанса и Нового времени¹.

В таком контексте крайне важно отметить, что сама христианская вера, ставшая стержнем жизни Римской империи, вобрала в себя множество античных элементов, ставших затем неотъемлемой частью того, что впоследствии получит наименование Византийского Православия. Особенно ярко это можно проследить на примере христианской богословской мысли, которая проходила своё историческое развитие, опираясь в значительной степени на плоды античной философии и риторики. Выдающиеся отцы и учителя церкви, которых мы будем в дальнейшем цитировать в рамках данной статьи, в первую очередь получили блестящее античное философское образование. И это влияние античных идей не упразднилось со временем. Именно через христианскую теологию транслировалась античная греческая философия дальше в Средние века, а от Средних веков, далее, в эпоху Возрождения и Нового времени².

Тем не менее, при всей значимости античной культуры в истории и судьбах христианства, один из её важнейших элементов — театр, стал настоящим «камнем преткновения» в свете христианской

1 *Ромах Н. И.* Культурогенность Древнего Рима // Аналитика культурологи. 2007. Вып. 7. С. 1.

2 *Армстронг А. Х.* Истоки христианского богословия. Введение в античную философию. СПб., 2006. С. 176.

нравственности и богословской мысли. Театральное искусство, эти «античные зрелища» с самого начала были отторгнуты святоотеческим авторитетом, и этот запрет был фактически законодательно оформлен в рамках канонического права Христианской Церкви. Такое однозначное отношение к сценическому искусству можно проследить на всём протяжении истории Православной Церкви, в том числе и Русской. В чем же причина такой резкой критики со стороны христианства и её видных деятелей? Почему, несмотря на то, что многие элементы античного театра прочно вошли в жизнь Церкви, например, огромное значение хора и музыки в богослужении, сами театральные постановки подпали под запрещающие нормы канонического права Церкви? И относятся ли эти запрещающие церковные нормы именно к театральному искусству, как таковому, или лишь тем формам сценических зрелищ, которые были распространены в период становления Христианства в Империи? Для того, чтобы ответить на данные вопросы, необходимо совершить некоторый анализ важнейших вех исторического пути развития театрального искусства, сначала в античной Греции, а затем в Древнем Риме. Подобный анализ поможет понять ту культурную обстановку и состояние античного театра, которые имели место в период разрушения тысячелетних языческих устоев и становления христианской веры в качестве государственной религии Римской империи.

Античный театр в своем историческом развитии

Прежде чем рассматривать те или иные аспекты театрального искусства необходимо определить, что представляет собой античный театр по существу. Так, в целом, можно отметить, что античный театр — это сценическое искусство Древней Греции, Древнего Рима, а также ряда некоторых стран Ближнего Востока, культурное ядро которых развивалось под сильным греческим влиянием. Данное влияние продолжалось на протяжении весьма длительного периода истории — начиная приблизительно с IV в. до Р. Х. и вплоть до 30 г. до Р. Х., когда все эти страны входят в единую Римскую империю. Этот период назван эпохой эллинизма. Что же касается истории греко-римского театрального искусства, то, основываясь на документах и многочисленных письменных источниках, можно смело утверждать, что это развитие охватывает практически целое тысячелетие (V в. до Р. Х. — V в. по Р. Х.).

Свое начало античный театр берет в Древней Греции, в многочисленных, шумных сельских праздниках. Эти праздники, по замечанию

известного отечественного исследователя В. Головни, были связаны с культом греческого бога плодородия и виноделия Диониса, который восходит к VIII в. до Р. Х.³ Сам этот культ своими корнями имеет различные древние земледельческие игры, основной темой которых было зимнее умирание и весеннее возрождение природы. Согласно более подробным исследованиям, посвященным происхождению данного культа, он мог быть связан с широко распространенными ближневосточными культурами умирающих и воскресающих божеств. Такие культы имелись в Древнем Египте, у шумеров, финикийцев, хеттов. Другая гипотеза относительно происхождения этого культа утверждает, что данные религиозные действия имеют микенские и минойские корни. В таком случае греческая религиозная традиция усваивает данные обряды через приобщение к минойской цивилизации Крита, что могло произойти около II тысячелетия до Р. Х. Так или иначе, речь идёт о т. н. религиозно-культурной трансмиссии. Как отмечает Н. В. Кузина, «очевидно, что в основе культа Диониса лежат общие для традиционных обществ представления об умирающих и воскресающих божествах, заключавших в себе центральную идею о цикличности развития всего живого. Сам культ, получивший своё оформление к VIII–VII вв. до н. э., представляет собой синтез различных элементов, заимствованных из нескольких регионов — Ближнего Востока, Малой Азии, Фракии и т. д., в результате многочисленных культурных и этнических контактов греческой цивилизации с народами Средиземноморского региона»⁴.

Именно на этих праздниках, связанных с культом Диониса звучали многочисленные песни, исполнявшиеся хорами и запевалами. Эти религиозные действия содержали первые примитивные элементы театрального действия и актерского диалога. Подтверждение этого можно обнаружить, например, в свидетельствах Аристотеля, который в своей «Поэтике» отмечал, что греческие трагедия и комедия возникают из импровизаций, которые делились на т. н. дифирамбы и фаллические песни. Соответственно трагедия возникла от запевал дифирамба, а комедия — от запевал фаллических песен⁵. Запевалы буквально рассказывали зрителям о жизни и приключениях богов и побуждали хоры к пению, а соединение этого действия с элементами актерской игры, создавало ощущение т. н. «ожившего мифа», история которого разворачивалась

3 Головня В. В. История античного театра. М., 1972. С. 33.

4 Кузина Н. В. К вопросу о происхождении культа Диониса. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. Вып. 4–1. С. 258.

5 Аристотель. Поэтика // Творения. Т. 4. М., 1983. С. 256.

на глазах у зрителей⁶. Именно это было первоначальным ядром, которое ляжет в основу будущего многогранного театрального искусства.

Безусловно, что древние первобытные народы сопровождали свою повседневную жизнь звуками песен или ритмичных фраз, которые облегчали труд человека, настраивали его на определённый лад. Греческие поэты прекрасно знали эти приёмы и широко использовали их, работая собственными мелодическими ритмами, основанными на древних напевах. Как отмечает А. Боннар в своём фундаментальном труде «Греческая цивилизация», первоначально античные поэты создавали т. н. «высокий эпический стих», используя его благородный и варьирующий каданс, чтобы прославить героев прошлого. Из поколения в поколение подобные поэмы, подчас невероятных размеров, передавались и исполнялись речитативом, под аккомпанемент простейшей лиры, вызывая «восторг у слушателей, способствуя развитию у народа коллективных чувств уважения к отважным подвигам и предприимчивости»⁷. Другие поэты делали акцент на тесное соединение поэзии, музыки и танца, используя для вдохновения повседневные мотивы из жизни простых горожан для того, чтобы высмеивать, восхвалять или поучать, тем самым создавая любовную и гражданскую лирику. И, наконец, третьи поэты, создали то, что впоследствии и становится тем самым театром — изобретают трагедию и комедию, «они подражают жизни, но одновременно творят ее вновь». Именно драматические поэты становятся настоящими воспитателями греческого народа⁸.

Как можно заметить, основными элементами античного театра стали трагедия и комедия. Подробно рассматривая приведенное выше свидетельство Аристотеля, необходимо обратить внимание, что описание комедии и трагедии в его «Поэтике» напрямую связано с религиозным действием, хотя Аристотель прямо на это не указывает. Так, например, термин «трагедия», в дословном переводе с греческого, означает «песнь козлов». И это неслучайно, ведь во время религиозных торжеств, посвященных Дионису (Вакху), совершалась процессия, во главе которой находился человек с кувшином вина, следом за ним вели козла, являвшегося символом этого божества и которого затем закалывали, принося в жертву. Важно отметить, что весьма часто сам Дионис изображался в виде козла, а его непременными спутниками являлись козлообразные

6 Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр — история зарождения. // Вестник ТГАСУ. 2014. № 1. С. 12.

7 Боннар А. Греческая цивилизация: в 3 т. М., 1995. С. 10.

8 Там же.

сатиры, составлявшие т. н. «козлиный хор». Замыкал это религиозное шествие, как правило, человек, несший корзину с фигами. В время этой процессии распевались различные хвалебные песни в честь Диониса, главными темами которых являлись истории о страдании божества и торжестве над врагами. Еще одной важной частью этих празднеств было выступление т. н. «ряженных», которые одевались в козлиные шкуры, мазали лицо винной гущей, надевали маски. Помимо торжественных и печальных песней, толпой распевались и весёлые песни, которые сопровождалось шутками и насмешками над прохожими. И здесь обнаруживается основа для другого фундаментального театрального жанра — комедии, термина, первая половина которого «комос» — обозначало то самое шествие опьяненной ряженной толпы, распевавшей веселые песни⁹. Таким образом торжественная часть праздника, наполненная религиозными смыслами, стала основной для развития жанра трагедии, а веселая и разнузданная — легла в основу комедии.

Рассматривая развитие греческой трагедии, стоит заметить, что ее содержание со времен расширялось, вбирая в себя все новые темы и сюжеты. Так, например, в нее входят истории из жизни таких мифологических героев, как Геракл, Эдип, Агамемнон, Тесей и др. Данный процесс объяснялся высокой образностью и выразительностью данного жанра, а также весьма широкой популярностью мифов и сказаний не только в аристократической среде, но и в простонародье. В этих постановках и пьесах перед зрителями раскрывались знакомые сюжеты, образы и персонажи, которые весьма часто подавались драматургом в интерпретированном на свой вкус и лад виде. Таким образом, как отмечает Е. Н. Поляков, всё внимание зрителя должно было быть сосредоточено не на сюжете пьесы, а на той нравственной или общественной проблематике, которую затрагивал драматург в интерпретации того или иного мифа или сказания¹⁰. Более того, трагедия, согласно объяснению Аристотеля, имела своей целью т. н. «катарсис» — внутренне очищение, возвышение или оздоровление. Трагедия должна была вызывать у зрителей сострадание и страх, заставляла сопереживать, тем самым очищая душу человека, возвышая и воспитывая ее¹¹.

Онтологическое значение для развития трагедии, греческой драматургии являлась связь с греческой философией, религиозностью,

9 Головня В. В. История античного театра. С. 39.

10 Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр — история зарождения. С. 13.

11 Чистюхин И. Н. Содержание античных зрелищ // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. № 10. С. 5.

наукой, политикой — все это было включено в единый процесс осмысления движущих сил природы и общества. Каждый автор давал собственную интерпретацию исторических или мифических событий, бытовых сюжетов, открыто излагая свои философские, этические или религиозные взгляды. А мифологическое основание для трагедии являлось прекрасным средством для того, чтобы содержание произведения стало более ясным для неискушенного зрителя¹². Именно эта связь мифологии, религии и театрального искусства было основополагающим для всего последующего развития как античности в целом, так и её отдельных элементов, в том числе и античного театра. Отмечая это, выдающийся отечественный исследователь античности А. Ф. Лосев, пишет о том, что именно поэтому, античность никогда не расставалась со своими богами, а мифология играла в ней ключевую роль. Безусловно, понимание мифологии менялось, она могла трактоваться и художественно, и научно, и философски, и аллегорически или символически, но имена Аполлона, Афины, Юпитера, Марса, Дианы, Вакха не были забыты человечеством до последнего времени¹⁵.

Что касается комедии, то в своём жанровом развитии она была противоположностью трагедии. Она должна была изображать людей худших, чем их современники, т. е. демонстрировала пример того, каким человек не должен быть. Мы уже отмечали, что комедия также происходит в рамках религиозного праздника, посвященного Дионису (Вакху). В дальнейшем во время праздника нередко разыгрывались различные сценки народно-бытового или сатирического содержания. Такие постановки получили название «мимы», что с греческого переводится как «подражание». Как правило, основными действующими лицами таких постановок являлись персонажи балаганного театра — воришка, горе-воин, простак и т. д. Важно то, что с течением времени к подобным сценкам, песням и шуткам постепенно присоединялись элементы серьёзной социальной сатиры. Таким образом, уже к V в до Р. Х. в комедии начинает преобладать политический мотив, в контексте которого могли быть затронуты темы государственного устройства, деятельность Афинской республики и ее отдельных представителей, и другие актуальные политические и общественные вопросы¹⁴.

Огромное значение в становлении античных театральных представлений сыграл хор, который с самого начала становится неотъемлемой

12 Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр — история зарождения. С. 13.

13 Лосев А. Ф. Философия Мифология Культура. М., 1991. С. 403.

14 Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О. Древнегреческий театр — история зарождения. С. 13.

частью драмы, из которого уже во второй половине VI в. до Р. Х. выделяется особый исполнитель — т. н. актер, которым долгое время являлся сам драматург¹⁵. Собственно говоря, само первоначальное значение термина «хор» использовалось для того, чтобы обозначить пространство для хоровода — танца, сопровождавшегося пением. Этим словом обозначалась также и сама ритуальная пляска с пением. Такое действие, как правило, происходило вокруг или около алтаря, посвященного бо- жеству¹⁶. Несколько позже возникает такое понятие, как драматический хор, который прекрасно отражал саму природу драмы, произошедшей из ритуальной пляски с пением в честь Диониса, посредством присоеди- нения к ней диалога с актером¹⁷. Весьма долгое время хор являлся главной ведущей силой всего сценического действия, вплоть до эллини- стического периода, когда в трагедии, в связи с постепенным развити- ем драматического действия, происходит удлинение актерских диалогов и уменьшения роли хоров. Катализатором этого процесса по Аристо- телю, является появление в трагедии второго актера, который сместил фокус действия с пения хоров, на диалог¹⁸.

Как уже отмечалось выше, античное театральное действо име- ло под собой глубокое религиозное, философское и мифологическое основание. Буквально все театральные действия начинались и закан- чивались религиозными жертвоприношениями, что ещё более под- черкивало мистериальную природу театральных действий. Именно по- этому театр, театральные постановки стали играть значительную роль не только в культурно-религиозном, но и в государственном и соци- альном плане — как трансляторы религиозной веры и культов, являв- шихся неотъемлемой частью политической и социальной сфер жизни античного греческого общества.

Именно поэтому подготовкой и организацией театральных пред- ставлений занимался т. н. архонт, являвшийся высшим должностным ли- цом города. Только он мог дать разрешение на постановку той или иной пьесы, в его ведении был набор необходимого хора. Все материаль- ные расходы, связанные с организацией театральных представлений,

15 *Михалицын П. Е.* От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии // «Визан- тийская мозаика»: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свя- то-Пантелеимоновском храме. 2015. Вып. 3. С. 194.

16 *Кулишова О. В.* Хор в древнегреческом театре V в. до н. э. // Труды исторического факуль- тета Санкт-Петербургского университета. 2015. Вып. 23. С. 36.

17 Там же.

18 *Аристотель.* Поэтика // Творения. Т. 4. С. 256.

как правило, брал на себя один из богатых горожан, который именовался хорегом. Более того, у каждого драматурга имелся свой хорег-спонсор, имя которого в случае победы поэта, также выбивалось на мраморной табличке вместе с именем победителя. Основные театральные действия проходили в период т. н. «Великих Дионисий», за это время ставилось три трагедии и одна комедия. По итогам представлений зрители должны были выбрать лучшие постановки, лучшего актера и хорега. В последний день праздника лучшие поэты получали награды. Общественно-политическую значимость театральных представлений подчеркивало также то, что вместе с ними проходили и другие значимые для города события. Так, например, между представлениями совершался парад детей-сирот, сбор взносов в т. н. «форос» — союзную казну полисов. На орхестре могли торжественно зачитывать различные декреты или объявления почестей и наград. Все это, безусловно, оказывало огромное положительное влияние на толпу, вызывало воодушевление и радость¹⁹.

Театр в Римской республике и империи. Нравственная деградация жанров

Таким образом, античное театральное искусство представляло собой один из стержней религиозной, культурной, социально-политической жизни древнегреческого общества. В своем развитии античное театральное искусство было неразрывно связано с религиозными культами, которые были одним из кульминационных действий, замыкая на себе всё мифологическое содержание античных трагедий и комедий. Такая тесная связь естественным образом стала основным фактором в контексте неприятия театра Христианством, и причиной весьма жёсткой критики со стороны Отцов и учителей Христианской Церкви. Однако стоит заметить, что не только, и не столько прямая связь с языческими культами была основной причиной отторжения театра. Как было отмечено выше, в контексте взаимоотношений античности и Христианства есть немало положительных прецедентов: языческая античная философия и большинство научных и социально-политических достижений античности, были весьма успешно инкорпорированы в жизнь

19 Карпюк С. Г., Кудрявцева Т. В., Кулишова О. В. Границы и функции античного искусства: введение в спецкурс // Вестник Российского Государственного Гуманитарного Университета. 2013. С. 306.

и богословскую мысль Церкви. Почему же театральное искусство, безусловно содержащее множество выдающихся элементов нравственной мысли, все же было отвержено?

Одна из причин, ставших определяющей — постепенный нравственный упадок античной трагедии и комедии. Как отмечает известный дореволюционный церковный историк А. Лебедев, необходимо заметить, что изначальный греческий театр совершенно отличался от того театра, который будет существовать через несколько веков. Греческие драмы того времени действительно имели значительную нравственную пользу и оказывали положительное влияние на общественный дух, прививали любовь к Отечеству. Немаловажное значение имело и отсутствие в раннем античном театре женщин на сцене, что впоследствии представляло особую опасность для нравов²⁰. Но с течением времени содержание греческого театра стало портиться. Так, под предлогом исправления нравов и пороков, в трагедиях и комедиях начинает присутствовать порок и разнузданность в самых ярких красках, что превращает театр в настоящую школу разврата²¹.

Действительно, кульминации своего развития античный театр достигает к VI–IV вв. до Р. Х. Затем вместе с умалением значения и упадком греческих полисов, начинают терять своё значение и театральные представления. Вместе с ростом влияния Римской империи, театр постепенно проникает в ее повседневную жизнь, однако уже в своей видоизменённой, вульгарной форме, где начинает развращать умы и сердца жителей столицы. А к моменту проникновения христианства в жизнь империи, основные драматические формы были практически уничтожены. Весьма примечателен тот факт, что не только отцы Церкви поднимали свой голос против т. н. языческих «зрелищ», но и сами представители языческой цивилизации критиковали те театральные действия, свидетелями которых они были. Так, например, во II в. по Р. Х. известный ритор Элий Аристид написал речь «О том, что комедии не следует ставить на сцене». А уже к IV в. такие известные представители язычества, как император Юлиан Отступник (Апостат) и ритор Ливаний без преувеличения открыто выступали против современного им театра за абсолютную безнравственность и скатывание к примитивным формам, таким как гладиаторские бои и низкопробные мимы»²².

20 Лебедев А. П. Публичные зрелища и голос церкви по поводу них. Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения. СПб., 1903. С. 261.

21 Там же. С. 263.

22 Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. С. 194.

Однако в русле утверждения о «деградации» театральных жанров в контексте развития именно римского театра, необходимо обратить внимание на тот факт, что театр у римлян формировался на совершенно ином социально-культурном фундаменте, нежели классический античный театр в греческих полисах. Это различие и стало тем критическим фактором, определившим как развитие непосредственно, сценических форм и жанров т. н. римского театра, так и формирование того, однозначно негативного отношения к театру со стороны Отцов Церкви, столкнувшиеся в свое время с феноменом и особенностями римского театрального искусства.

Стоит заметить, что вероятнее всего истоки театра у древних римлян стоит искать в тех же шумных сельских народных праздниках, как и у античных греков. Участники подобных праздников, как правило, распевали достаточно вульгарные и грубоватые песни, называвшиеся фасценницами. Эти песни, как и в Древней Греции, исполнялись двумя небольшими хорами, которые обменивались друг с другом комичными, язвительными песнями. Фасценницы, как важнейший элемент народного праздника, возникший еще при родовом строе, получил невероятную популярность и снискал настолько всеобщую народную любовь, что сохранялся у римлян весьма длительное время. Еще одна важная зачаточная форма римских театральных зрелищ — т. н. сатуры, имевшие под собой, в первую очередь, религиозное содержание. Сатуры состояли из мимических плясок, которые совершались под звуки флейты. Несколько позже, в период т. н. Римской республики, сатуры трансформировались, в небольшие по своему содержанию, сценки бытового и комического характера с такими элементами, как диалог, танцы, музыкальное и певческое сопровождение²³.

Однако подобные культурные формы не были театральным искусством в прямом смысле этого слова. В этом отношении необходимо сделать крайне важное в контексте дальнейшего анализа взаимоотношений театра и Христианской Церкви, замечание, которое заключается в том, что римляне действительно не изобретали театральное искусство, а получили его извне. Большинство источников, повествующих о зарождении театра в Риме, повествуют о том, что первыми актерами здесь были приглашенные этруски, которые исполняли перед римской публикой первые «сценические представления». Так, в частности, известный римский историк Тит Ливий в своих трудах сообщал,

23 Поляков Е. Н. Римский театр — история становления. // Вестник ТГАСУ. 2013. № 2. С. 10.

что представления у древних римлян всецело являлись религиозными действиями, призванными умиловить богов или испросить у них что-либо. В этих представлениях участвовали этруски — цивилизация, оказавшая колоссальное влияние на возникновение и формирование всех сфер римского государства. В частности, выступления этрусков перед римлянами выражались в плясках под звуки флейты, и совершенно не походили на выступления актёров в греческом театре. Тем не менее, подобные танцы могли достаточно быстро войти в моду среди римской молодежи, которая стала подражать этому явлению. Ливий отмечает, что впервые подобные выступления произошли в 364 г., в период моровой чумы и были призваны «умилостивить гнев небес». Сами игроки были приглашены из Этрурии и выступали без всяких песен и действий, передавая содержание пляской на этрусский лад. Позже этот обычай прижился и уже местных актёров, подражавших действиям этрусков, стали называть «гистрионы», от этрусского «истер» — игрец²⁴.

Подобные сведения можно почерпнуть и у известного христианского учителя — Тертуллиана, который в своём труде «О зрелищах», посвящённом современным ему театральным зрелищам, также ведёт историю происхождения римского театра от ритуальных выступлений этрусков, приглашенных извне. Так, Тертуллиан сообщает, что древние римляне, приглашая к себе мастеров из этрусков, переняли у них не только сами зрелища, но так же и время их проведения и само наименование — «игры»²⁵. Подобные сведения могут подтолкнуть исследователя к выводу о том, что римляне переняли примитивные формы ритуальных сценических зрелищ, которые имели место в этрусской цивилизации в этом период. Однако, ряд исследователей, в частности, Жак Эргон в своей монографии «Повседневная жизнь этрусков», ставит под сомнение факт примитивности сценических форм у этрусков в этот период. Так, комментируя сообщения Тита Ливия, он отмечает, что, скорее всего, история возникновения римского театра была им заимствована из труда «Божественные и человеческие древности» известного римского писателя и философа Марка Теренция Варрона, взгляды которого на происхождение театра значительным образом совпадают с изложенными в «Поэтике» Аристотеля и выглядят весьма искусственными. По мысли Эргона, этрусские «гистрионы» могли уже к IV в. до н. э. иметь представления о театральных постановках греческого мира, поскольку и сами принадлежали к эллинизированной цивилизации,

24 Ливий Т. История Рима от основания города. Т. 1. М., 1989. С. 324.

25 Тертуллиан. О зрелищах // Творения. Ч. 2. СПб., 1849. С. 139.

испытавшей громадное влияние греческой культуры и религии. Более того, на окружавших этрусков территориях Южной Италии и Сицилии, античная театральная культура получила значительное распространение, а в Сиракузах к первой пол. V века до н. э. был возведен стационарный каменный театр, на скамьях которого сидели Платон и Пиндар, и в котором ставились пьесы Еврипида. Еще одним важным свидетельством развитости театра у этрусков и, в частности, драматического жанра, являются изображения на этрусских саркофагах и погребальных урнах сюжетов из древнегреческих драм, что также может свидетельствовать о том, что подобный жанр был известен этрускам задолго до того, как античная трагедия проникнет в римскую империю²⁶.

Таким образом, те примитивные формы сценического искусства, которые обнаруживаются на раннем этапе развития римского театра, могут свидетельствовать об искаженном восприятии народных сценических постановок, которые в глазах представителей римских верхов не сочетались с мужественностью и возвышенностью, и наложили характерный отпечаток на понимание актёрства, как занятия, недостойного для граждан Римского государства. О том, что профессия актёра считалась позорной, свидетельствует все тот же Тит Ливий, отмечавший, что подобные люди исключались из триб, не допускались до военной службы, которая для римского гражданина была весьма почетна. Помимо этого, отрицательное отношение к актёрам было связано также с тем, что большинство из них являлось рабами или вольноотпущенниками, что не могло не вызывать презрительного к ним отношения со стороны свободных граждан²⁷. Весьма немаловажным фактором, формировавшим специфическое отношение к театральным постановкам, являлся также и образ жизни актёров в Риме, который кардинальным образом отличался от жизни античных греческих актеров и драматургов. Вне сценических представлений, актёры часто переходили из города в город, зарабатывая на жизнь пением и плясками, что было недостойным занятием для свободного человека. Все это скорее роднило их с балаганщиками, которые будут распространены в Средневековье, чем с профессиональными актёрами²⁸.

Единственный жанр, который получил относительное одобрение знати — т. н. ателланы. Данный жанр представлял собой небольшое сценическое представление, чаще всего комического характера, в котором

26 Эргон Ж. Повседневная жизнь этрусков. М., 2009. С. 270–274.

27 Ливий Т. История Рима от основания города. Т. 1 М., 1989. С. 150.

28 Моммзен Т. История Рима. СПб., 1993. С. 61.

высмеивались какие-либо человеческие пороки. Ателлана была примером юмора, не выходящего за рамки бытовой, житейской повседневности. Главную роль в данной постановке, как правило, исполнял сам автор. В своей работе, посвященной юридическим аспектам взаимоотношений театральных актеров и римских властей, Н. А. Кравцов считает, что появление такого жанра, как ателлана, было своеобразным ответом римской нации на шутовские выступления этрусских комедиантов, попыткой засвидетельствовать наличие собственного чувства юмора у римлян. Весьма примечательно, что в ателланах принимали участие не профессиональные авторы или актеры, а т. н. непрофессионалы-любители, которые не брали денег за свои выступления, а, следовательно, не занимались дешевым ремесленничеством с которым отождествлялось профессиональное актерство, и потому, никак не попицались законами Рима²⁹.

Таким образом, развитие сценического искусства в Риме сталкивалось с многочисленными проблемами, тем не менее, театральные представления совершались в Риме весьма часто, в частности, во время различных религиозно-государственных праздниках. Так, представления давались на т. н. празднике патрициев — играх проводившихся в сентябре в честь богов Юпитера, Минервы и Юноны, на празднике плебеев в ноябре, а также на играх в честь Аполлона, совершавшихся в июле. Спектакли, которые более-менее походили на античные греческие комедии и трагедии, стали проводится примерно с 240 г. до Р. Х. Все затраты на театральные постановки также как и в Греции, брало на себя государство. Однако в Риме не проводились конкурсы на лучшую постановку или автора. Всеми вопросами организации театрального зрелища занимался, как правило, руководитель театральной труппы (*dominus gregis*), который спонсировался государством. Именно он приобретал у автора произведение, и ставил его на сцене³⁰.

Примерно в этот же период происходит активное внедрение в жизнь римского театра классической греческой литературной драмы. Многие значимые произведения греческих драматургов были переведены на латинский язык, для того чтобы сделать их более понятными простому горожанину. Однако стоит заметить, что классическая драматургия, как и жанр трагедии не получили широкого распространения среди римских граждан и являлись уделом весьма небольшой интеллектуальной

29 Кравцов Н. А. Государственное регулирование театра и статус актеров в Древнем Риме // Terra Economicus. 2012. Т. 10. № 3. С. 101.

30 Поляков Е. Н. Римский театр — история становления // Там же. С. 10–11.

прослойки. Рассматривая данный феномен, Н. А. Кравцов отмечает, что представляется вполне понятным, почему театральные элементы, заимствованные из этрусской культуры, вызывали отторжения у римского народа, однако, весьма трудно поддается объяснению тот факт, что и греческие классические театральные элементы, не пользовались уважением и популярностью в народе, несмотря на глубокое уважение и восприятие римлянами всего греческого, в том числе и религиозного культа, который был неотъемлемой частью античного театра. Но если для греков античный театр стал стержнем культуры, без которого не мыслилось бытие народа, то для римлян античный театр в его классической форме стал внешним, чуждым, заимствованным элементом, в котором римляне не чувствовали никакой потребности. Для римских граждан это был не более чем публичный досуг. Греческий театр не стал для римлян отражением внутренней духовной жизни. В этом отношении показательно, что, когда для умиловительного моления Юноне Аветинской понадобилось сочинить гимн, который был бы похож на греческий парфений, а также поставить первое серьезное театральное представление не этрусского образца, а греческого, оно было поручено не римскому гражданину, а вольноотпущеннику Ливию Андронику³¹.

Безусловно, драматургия постепенно входила в жизнь римского народа, тем не менее, оставаясь уделом избранных. Гораздо большей популярностью пользовались такие сценические жанровые формы как мим и пантомимы. Именно они получили широкое распространение и были весьма популярны в народе. Однако содержание этих сценических явлений, зачастую весьма низкопробных, нецензурных и даже пошлых, вызвало противоречивые чувства. Именно распространение и популярность мима, который фактически заменил собой классические театральные постановки, стало причиной того, что античный театр в Римской империи в своём подлинном смысле перестал существовать. Следы же этого «высокого» театра можно обнаружить, например, в такой дисциплине, как риторика, которую ритор Ливаний считал «даром богов» и деятельностью, которая способна сделать из римского гражданина хорошего человека и приучить к добру и полезному труду, а также в драматической поэзии, который уже предназначались для профессионального, т. н. «кабинетного чтения». Прекрасным примером такого жанра являлись впоследствии известные трагедии Сенеки³².

31 Кравцов Н. А. Государственное регулирование театра и статус актеров в Древнем Риме // Terra Economicus. 2012. Т. 10. № 3. С. 102.

32 Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. С. 194.

Что же касается повсеместно распространенных мимов, то в период своего становления и развития, данный жанр представлял собой короткую юмористическую сценку, в которой участвовало небольшое количество актеров. По своему характеру и содержанию данные постановки были близки к балаганным представлениям, которые получат широкое распространение много позже. Однако в отличие, например, от ателланы, мимы исполнялись профессиональными актерами, которые, как уже было отмечено выше, были одними из самых презируемых социальных слоев в Римском государстве. Еще одной важной составляющей мима являлась сильная политизированность содержания, и отсутствие какой-либо цензуры, что не могло не вызывать восторга и заинтересованности у зрителей, которые пытались разгадать скрытый смысл той или иной постановки. Можно сказать, что жанр мима практически монополизировал площадку острой политической критики, что вкупе с незамысловатым содержанием, облегчающим восприятие простоллюдинами, относительной дешевизной и доступностью, обеспечил ему колоссальную популярность в Римской империи, вытеснив остальные сценические жанры³³.

Помимо мимов, еще одним важным фактором «деградации жанров» стал запрос на массовую зрелищность, что привело к массовому распространению гладиаторских боев, конских ристалищ и др. форм увеселения толпы. Подобный дрейф от внутреннего содержания к внешней зрелищности, окончательно разрушил связь римского театрального искусства с античной драматургией и культовой религиозной обрядностью. Итогом этого процесса стали массовые кровавые состязания и травли зверей на аренах Колизея и Великого Цирка в Риме. Лишь на рубеже времен, в Римской империи возникают отдельные попытки возродить классическую трагедию на сцене. Так, например, в этом отношении, весьма важна деятельность императора Октавина Августа, одним из первых инициировавшего данный процесс. В этом деле его поддержал выдающийся римский поэт Гораций, изложивший свои рассуждения относительно роли искусства и трагедии в жизни гражданского общества в своем знаменитом труде «Наука поэзии».

Таким образом, употребление термина «деградация жанра», необходимо усваивать не классическому театру, а тем псевдотеатральным постановкам мимов и пантомимов, которые были распространены вплоть до христианизации Рима. Необходимо заметить, что данное

33 *Кравцов Н. А.* Государственное регулирование театра и статус актеров в Древнем Риме // *Terra Economicus*. 2012. Т. 10. № 3. С. 104.

утверждение является основополагающим для дальнейшего анализа феномена театрального искусства в контексте святоотеческой критики и церковно-канонической регламентации, которые были направлены не на классический античный театр, которого к моменту появления в империи христианства фактически не существовало, а на те комедийные и драматические формы театрального искусства, которые были доступны широкой публике и транслировали зрелищность, грубую языческую чувственность и разврат.

Святоотеческая критика форм и содержания «театральных зрелищ»

Уже ко II–III вв. Римской империи происходит постоянное соприкосновение христианской религии и пребывающего в «нравственной летаргии» сценического искусства. Так, например, одним из первых свидетельств критического отношения к театру мы находим у христианского апологета Татиана, который отмечает, что на театральной сцене «учат блудодействовать», рассказывают «ночные срамные дела», якобы «услаждают» слушателей отвратительными речами и все это происходит на глазах «сыновей и дочерей»³⁴. Уже упоминавшийся нами Тертуллиан, посвящает теме театральных зрелищ отдельное произведение, названное им «О зрелищах». В своем труде он подчеркивает языческую религиозную составляющую театральных зрелищ, указывая, что они содержат в себе самые низменные и грубые элементы этого культа. Тертуллиан прямо называет театр демоническим изобретением, поскольку «самым деятельным образом, направляя и подталкивал человека к идолопоклонству»³⁵. Тертуллиан подробно обращается к содержанию театральных жанров своего времени — трагедии и комедии, отмечая, что комедия является настоящей школой нечистоты, а трагедия учить тому, как быть жестоким и злочестивым, подобно варварам. По его мнению, те постыдные повествования, которые можно услышать в театре, настолько же бесполезны и опасны, как само участие в таких делах³⁶. Именно поэтому, как заключает Тертуллиан, участие и присутствие христиан на таких зрелищах недопустимо и губительно. Так, он пишет, что когда возглашает

34 Татиан. Речь против эллинов // Сочинения древних христианских апологетов. СПб., 1999. С. 31

35 Тертуллиан. О зрелищах // Творения. Ч. 2. С. 138.

36 Там же. С. 147.

актер, невозможно вспомнить восклицания пророков, слушая изнеженные звуки флейты невозможно вспомнить слова псалмов, взирая на кулачные бои, христианин уже не может утверждать, что нельзя отвечать ударом на удар³⁷. Похожий труд под названием «Книга о зрелищах» была написана еще одним выдающимся отцом III века — свт. Киприаном Карфагенским. В VI главе этого произведения он описывает те непристойности, которые можно было увидеть на театральной сцене в Карфагене в этот период. Он пишет, что на сцене можно увидеть лишь «плутни прелюбодеев, бесстыдство женщин, непристойные анекдоты, грязных прихлебателей»³⁸. Критику театральных постановок мы также обнаруживаем и у такого выдающегося западного христианского отца, как Августин Блаженный, который в своём фундаментальном труде «О граде Божиим», подвергает жесткой критике многочисленные элементы языческой культуры, в том числе и театр. Так, он делает акцент на том, что даже известные исторические деятели Рима, такие как сенатор Сципион, были последовательными противниками греческих театральных представлений, видя в них угрозу того, что греческая роскошь глубоко проникнет в мужественные нравы народа и вызовет интерес к чужеземной распущенности³⁹.

Как можно заметить, критика театрального искусства у христианских учителей и апологетов II–III в. по Р. Х. вполне сходна в своем подходе и методологии. Это объясняется в первую очередь, тесной связью театра и языческих культов. В этом отношении театр весьма долгое время оставался главным оплотом и транслятором языческой религиозности в империи. С другой стороны, данная критика может быть объяснена значительным ригоризмом самих христианских писателей этого периода, совершенно не принимавших никаких проявлений языческой античной цивилизации. Более того, перед их глазами на цирковой арене весьма часто происходили массовые убийства христиан, а на театральной сцене в выступлениях мимов нередко высмеивались христиане и христианская вера⁴⁰.

Более того, даже после массовой христианизации Римской империи, которая постепенно становится христианским государством, театр еще длительное время представлялся Отцам «хранителем» языческой

37 Тертуллиан. О зрелищах // Творения. Ч. 2. С. 158.

38 Киприан Карфагенский, свт. Творения. Ч. 2. Киев, 1879. С. 343.

39 Августин Блаженный. Творения. Т. 3. СПб., 1998. С. 48.

40 Крацов Н. А. Христианская мысль первых веков о политической роли искусства // Вестник юридического факультета ЮФУ. 2019. Т. 6. № 2. С. 20.

культуры. В этом отношении знаменитые святые отцы церкви, такие как Василий Великий, Иоанн Златоуст, оставались непримиримыми критиками театральных зрелищ, которые все еще имели огромное значение в общественной жизни Империи⁴¹.

Как отмечалось ранее, к рассматриваемому нами периоду, вся палитра театральных представлений свелась к двум грубым формам — миму и к т. н. пантомиму, который был ничем иным, как весьма непристойным балетом. Словом *пантомим* обозначался как сам жанр, так и актер, его исполнявший. Данное представление являло собой танец, как правило, сольный, раскрывавший какой-либо мифологический сюжет. Актеры или актрисы, участвующие в этом действе, должны были быть весьма привлекательными, обладать фантазией и пластичностью. Особую роль в пантомиме играли руки актера, которые должны были передать многогранную палитру чувств и эмоций. Одежды актеров и актрис, участвующих в таких постановках, отличались особой вольностью и распушенностью. Актеры-мужчины как правило имели длинные волосы, а их тело было пластично и изнеженно, что делало их похожими на женщин⁴².

Выступления мимов также не отличались глубокой содержательностью и нравственностью. Основными темами этих сценических постановок являлись социально-бытовые конфликты, которые отражали повседневную городскую жизнь в пародийном стиле. Особой популярностью пользовались сценки, посвященные теме супружеской неверности. Также как и в пантомиме, наряды актеров и актрис были весьма вызывающими, а их телодвижения и жесты отличались значительной откровенностью. Но стоит заметить, что мим, как и пантомим, хотя и являлись сценическим представлением, были в первую очередь самостоятельным видом зрелищ, которые можно было поставить в один ряд с уличными выступлениями акробатов, смехотворцев, жонглеров и пр., но к профессиональному античному театру, они никогда не относились⁴³. Помимо этих сценических постановок, зрителями нередко предлагались еще более развратные зрелища — плавание обнаженных

41 См., например: *Василий Великий, свят.* Беседа 6. На отрывок из Ев. от Луки: «Разорю житницы моя и большая созижду» (Лк. 12: 18); и о любостыжательности: *Григорий Богослов, свят.* Письмо к Селевку. *Иоанн Златоуст, свят.* Против Иудеев. Слово первое; Беседы на Деяния ап. Беседа 42; О покаянии. Беседа шестая; О диаволе. Беседа третья; Толкование на Мф. Беседа 37, 6.

42 *Поляковская М. А., Чекалова А. А.* Византия: быт и нравы. Свердловск, 1989. С. 106.

43 *Чистюхин И. Н.* Содержание античных зрелищ. С. 6.

купальниц в театральных бассейнах, вызывавшие справедливый гнев, как некоторых представителей светской части общества, так и церковных иерархов. Неприличное и разнузданное поведение актрис в повседневной жизни также часто вызывало всеобщее порицание.

И естественно, что церковные иерархи не могли остаться в стороне и весьма активно включались в борьбу с этими душепагубными зрелищами. Так, свт. Иоанн Златоуст прямо называет актрис блудницами, а их выступления великим нечестием, которое служит огромным соблазном для христианина. Так, в частности, он пишет, что «Часто и на площади, встретившись с женщиной, мы смущаемся; а ты, сидя вверху, где столько побуждений в нескромности, видя блудную женщину, входящую с обнаженной головой, с великим безстыдством, одетую в золотые одежды, делающую нежные и обольстительные телодвижения, поющую блудные песни и развратные стихотворения, произносящую срамные слова и совершающую такие непристойности, какие ты, зритель, представляя в уме своем, потупляешь взоры, как смеешь говорить, что ты не испытываешь ничего человеческого?.. и ты уходишь, получив множество ран»⁴⁴. Именно от участия в таких «зрелищах», по мнению святителя, происходит множество нестроений — уничтожение целомудрия, беспорядки в домах, ссоры, многочисленные расторжения браков⁴⁵. С мнением святителя Иоанна Златоуста согласен и другой выдающийся отец церкви — свт. Василий Великий, который также сравнивает актрис с блудницами. Он пишет, что выступления таких актрис, является жалким зрелищем для целомудренного взгляда, когда женщина не за ткацким станком, а с лирой в руках, не с собственным мужем, но со всеми посторонними, являющаяся всеобщим достоянием, поющая не псалмы, но любодейные песни, не Богу молящаяся, а поспевающая в геену, не в церковь Божию стремящаяся, но исторгающая из нее других⁴⁶.

Еще одним популярным объектом непримиримой критики со стороны святоотеческой мысли, являлись скачки на ипподроме, вызывавшие нешуточные страсти в среде аристократии и городского населения. Так, ещё, будучи антиохийским пресвитером, свт. Иоанн Златоуст, мог наблюдать за тем, какой ажиотаж вызывали «зрелища» и «конские ристалища» в среде народа. Как отмечает А. П. Раин, один из исследователей

44 *Иоанн Златоуст, свт.* Беседа против оставивших церковь и ушедших на конские ристалища и зрелища // *Иоанн Златоуст, свт.* Творения Т. 1. Кн. 1. С. 278–279.

45 Там же. С. 279.

46 *Василий Великий, свт.* Творения Т. 1. Ч. 2. М., 1891. С. 171.

деятельности Святителя, антиохийцы, отличавшиеся особыми пылкими нравами, привнесли немало страстности в театральные представления, в этом отношении, вероятнее всего от них не отставали и жители Константинополя, где затем возглавлял кафедру свт. Иоанн Златоуст. В целом в этот период похожая картина наблюдалось по всей империи, как в восточных областях, так и западных. Те свидетельства, которые приводит святитель Иоанн вполне можно обнаружить и в трудах западных отцов этого периода. В Антиохии, в дни скачек можно было наблюдать всеобщее оживление, ипподром был переполнен, а желающих было так много, что многие занимали места на крышах близлежащих домов, чтобы насладиться «всезахватывающим зрелищем ристалищ»⁴⁷. А в Константинополе, ипподром имел настолько огромное значение в жизни столицы, что породил такое явление, как «партии ипподрома», буквально, поделившие город на две части, став важным элементом социально-политической жизни ранневизантийского города. Свидетельства об этих партиях и их роли весьма часто встречаются на страницах византийских хроник и исторических сочинений⁴⁸. Уже находясь на константинопольской кафедре, свт. Иоанн Златоуст посвящает этой теме целое послание: «Беседа против оставивших церковь и ушедших на конские ристалища и зрелища». В этом послании он сетует на то, что даже после многочисленных проповедей и увещаний, столичные христиане все еще продолжают охотно посещать ипподром и «впали в такое неистовство, что наполнили город непристойным шумом и криком»⁴⁹.

Итак, к моменту, когда христианство получает повсеместное распространение в Римской империи и становится значимым институтом в жизни империи, театр представлял собой палитру различных уличных зрелищ, среди которых доминирующим положение занимали мимы и пантомимы, захватившие ум и сердца граждан империи своей доступностью и поверхностным содержанием, весьма часто переходившее откровенную вульгарность и пошлость. А, поистине народный запрос на массовую зрелищность, популяризовал такие уродливые и грубые «сценические» формы, как травля зверей, конские ристалища, кулачные и гладиаторские бои, по большей части вытеснившие все остальные

47 Раин А. П. Свт. Иоанн Златоуст и театральные зрелища его времени. Страсть к зрелищам в древнем мире и борьба с нею вселенского учителя // Христианское чтение. 1896. Вып. 1. С. 175.

48 Чекалова А. А. Константинополь в VI веке. Восстание Ника. СПб., 1997. С. 152.

49 Иоанн Златоуст, свт. Творения. Т. 1. Кн. 2. М., 1993. С. 562.

формы культурного досуга горожан в империи. Все эти явления, которые именовались одним общим термином «зрелища», естественно не имели никакой, даже отдаленной связи с классическим античным театром, господствовавшим в эллинистический период и содержащим глубокие религиозно-нравственные элементы, транслировавшиеся публике через профессиональное мастерство античных драматургов. И потому совершенно не случайно, как отмечает С. С. Аверинцев, что такая резко отрицательная позиция таких языческих «консерваторов», как император Юлиан Отступник, Эристид и др. по отношению к содержанию театральных зрелищ, является прекрасным свидетельством того, что языческое культурное наследие античности, трансформировавшееся с течением времени и утратившее первоначальные смыслы, должно было претерпеть качественные изменения, которые выражались в принятии христианской нравственности и идеала целомудрия, которые было понятны и близки даже для врагов христианства, таких как император Юлиан и других сановных «реставраторов» старых языческих порядков, отвращавшихся грубой языческой чувственности⁵⁰.

Канонический аспект церковного отношения к театральному искусству

Приведенные выше примеры святоотеческой критики театральных зрелищ, по мере развития церковного института, из отдельных частных мнений Отцов постепенно превращались в оформленную официальную церковную позицию, которая выражалась через принятие на т. н. Вселенских и Поместных соборах, определенных нормативных правил — канонов, регламентирующих тот или иной аспект церковной жизни и отношения с государством и обществом. Как было уже отмечено выше, встреча христианства с теми уличными, вульгарными сценическими представлениями, господствовавшими в империи в этот период, естественно привела к формированию всецело негативно отношения церковных иерархов к тем проявлениям театрального искусства, свидетелями которого они были. Своеобразным «индикатором» подобного отношения, стало принятие ряда канонических правил, регламентирующих отношение Церкви к различным элементам подобного театрального искусства.

50 Аверинцев С. С. Византийские эксперименты с жанровой формой классической греческой трагедии. В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 255.

В контексте обращения к корпусу канонического права Православной Церкви и попыткам его анализа, необходимо учитывать ряд аспектов, которые призваны предотвратить искаженную интерпретацию содержания и внутреннего смысла того или иного церковного канона. В первую очередь необходимо обратить внимание корректный перевод и смысл терминов, используемых в текстах правил. Так в частности, речь идет о таком важном понятии, как «зрелища», поскольку данный термин в русле канонических текстов, используется для определения театрального искусства в целом, практически не различая многогранность его проявления. Так, в частности, как отмечает И. Н. Чистюхин, термин «spectacula» (т. е. зрелища) совершенно не различал жанровую палитру сценических представлений того времени и имел совершенно иную смысловую нагрузку, в отличие от современного понятия «театральный спектакль». В Риме словом «зрелища» обозначались совершенно разные и, подчас, противоположны друг другу сценические жанры. Так под словом «зрелища», подразумевался целый ряд представлений, которые объединялись общим словом «ludi», т. е. «игры»: «venationes ludi» — травля зверей; «ludi gladiatorii» — гладиаторские бои; «ludi circenses» — цирковые представления (игры). Под этим термином понимались также и конские ристалища, а также гимнастические упражнения; «ludi scenici» — сценические игры или театральные представления. К ним относились непосредственно спектакли трагического и комического характера; «scurrilibus ludicris» — этим термином обозначались представления шутов, мимов, смехотворцев, акробатов, танцоров и прочих представителей балаганных представлений⁵¹. И все эти сценические явления могли обозначаться одним термином «зрелища», в том числе именно подобный термин используется и в каноническом корпусе Церкви, что значительно усложняет адекватную интерпретацию смысла того или иного правила. В контексте анализа церковного отношения к театральному искусству, имеют значения лишь два последних термина — «ludi scenici» и «scurrilibus ludicris», причем второй термин встречается в текстах канонов чаще всего. Рассмотрим более подробно нескольких церковных правил периода II–IV веков, в рамках которых Церковь критикует современные ей театральные «зрелища» и тех, кто в данных зрелищах участвовал.

Так, в частности, обратимся к одному из самых известных в этом отношении правил — 18-му правилу Святых Апостол, где говорится

51 Чистюхин И. Н. Отношение христианской Церкви к театру в контексте научного исследования церковных канонов. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2016. № 3. С. 98.

о том, что «взявший в супружество... **позорищную**, не может быть епископ, или пресвитер, ни диакон, ниже вообще в списке священного чина»⁵². В данном правиле нас интересует термин «позорищная», т. е. женщина, участвующая в «зрелищах». В разных канонических сборниках мы встречаем совершенно разные формы этого слова. В славянской Кормчей употреблен термин «плясица» — от слав. веселиться, ликовать. В современной Книге Правил — «позорищная», от слав. «позор» — зреть, смотреть, взор. В сербском же языке слово «позорица» переводится как комедиантка. В греческой Синтагме и Пидалионе используется слово «сценическая» или «тех, что на сцене»⁵³.

Как можно заметить, одно понятие «актриса», которое наиболее близко к смыслу данного правила, передается разными по смыслу словами, в том числе совершенно не подходящими, такими, как например, «плясица». Такая многообразная трактовка весьма часто усложняла объективную и адекватную каноническую оценку того или иного явления светского мира. Действительно, если учесть, что в классическом античном театре играли только мужчины, а появление женщин на сцене относится только к IV-III вв. до Р. Х., причем не в театре, а именно в представлениях мимов, а правило, которое рассматриваемое нами, могло появиться в период между I в. по Р. Х. и 325 г., когда проводился Первый Вселенский собор, то в таком случае в этом правиле речь может идти только о поздних представлениях мимов, которые, как мы уже указали выше, не могут быть соотнесены с театром античным⁵⁴.

Еще одно весьма важное в этом контексте правило 55 Карфагенского собора 419 года, которое звучит следующим образом: «**Позорищные и глумящиеся на зрелищах** и прочие таковые лица, или отступники, кающиеся и обращающиеся к Богу, да не лишаются благодати или примирения»⁵⁵. В этом правиле обращают на себя внимание слова «позорищные» и «глумящиеся». Как и в предыдущем примере, различные канонические сборники передают разный смысл данных терминов. Наиболее важным представляется перевод в греческих Пидалионе и Синтагме, где используются выражения «сценические» и «мимы». Это позволяет наиболее точно разделить исполнителей на две категории: позорищные — «σκηνικός» и «глумящиеся» — «μίμος». Действительно,

52 Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. М., 2004. С. 15.

53 Чистюхин И. Н. Византийский театр: учебное пособие. Орел, 2018. С. 167–168.

54 Там же. С. 168.

55 Книга правил. С. 201.

подобное разделение имело место в Римской империи, где первым термином обозначались непосредственно театральные актеры, а вторым — мимы, уличные комедианты. Напротив, такая терминология была совершенно не характерна для античного греческого театра, где актер обозначался словом «ὁ ἠθολοῖος», от глагола «ἠθολοίεω» — определять или формировать характер⁵⁶. Таким образом, греческое слово «актер» можно дословно перевести как «характеродел», что никак не соотносится с теми «актерами», которые выступали в Римской и Византийской империях. Другое, не менее важное и интересное правило в выбранном нами контексте — это 54-е правило Лаодикийского собора 343 г. Данным канонам клирикам запрещается смотреть или участвовать в т. н. «позорищных представлениях» на браках⁵⁷. В этом правиле, несмотря на термин «позорищные», т. е. фактически «зрелища», речь идет не о театральных представлениях, которые по определению не могли быть на брачном торжестве, а о все тех же вступлениях мимов и их сценических представлениях, которые, как уже было не раз отмечено, нельзя сравнивать с классическим античным театром.

Весьма важным в контексте отношения Церкви к сценическим представлениям представляется еще одно правило Карфагенского собора — 72-е, содержание которого следующее: «Подобает просить такожде и о сем, да воспретится представление позорищных игр в день воскресный, и в прочие светлые дни христианской веры: тем паче, что в продолжении осмии дней святых Пасхи, народ более собирается на конеристалище, нежели в Церковь. Должно переменить определенные для позорищ дни, когда они встречаются с праздничными, и никого из христиан не должно принуждати к сим зрелищам»⁵⁸. В данном правиле обращают на себя внимание термины «позорищные игры», «позорища», а также «зрелища». В греческом оригинале используется понятие «θεώρια», что может быть интерпретировано как «праздничные или театральные зрелища». Данное понятие происходит от глагола «θεωρέω» — «смотреть на зрелища» или «участвовать в зрелищах в качестве зрителя». Еще одно понятие, которое здесь используется — «θεατρικόν», что переводится, как «театральный», что может быть синонимом «παῖγνιον», от παῖγνία, παῖγνιον — т. е. игра или шутка⁵⁹. В целом

56 Чистюхин И. Н. Византийский театр. С. 174.

57 Книга правил... С. 170.

58 Там же. С. 211.

59 Чистюхин И. Н. Каноническое право Православной Церкви о зрелищах и театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2018. № 2. С. 102.

данное каноническое правило содержит в себе прошение к светской власти (императору), касающееся запрета на проведение скачек на ипподроме (конских ристалищ), или каких-либо других цирковых или театральных представлений в воскресные или праздничные дни, а также в Пасхальную седмицу, когда христианам полагается находиться в храмах за богослужением. По мысли Отцов данного собора, подобные мероприятия вполне могли бы быть перенесены на другие дни. Текст данного правила не позволяет точно сказать, о каких именно представлениях идет речь, за исключением конских ристалищ, которые, по-видимому, вызывали особенные проблемы. Также, крайне важно отметить, что в данном правиле не фигурируют какие-либо запреты или прещения относительно «зрелищ», речь идет исключительно об их переносе.

Дальнейшее развитие канонической регламентации театральных зрелищ и отношения к ним, можно обнаружить в рамках соборных заседаний Шестого Вселенского собора (680–681 гг.). Так, уже в 24 правиле этого собора мы видим конкретные указания, запрещающие «клирикам ходить или присутствовать на конских ристалищах или позорищных играх»⁶⁰. Данное правило также предписывает священнослужителям покидать брачный пир (торжество), когда начинаются некие «игры, которые служат к обольщению». В тексте греческого Пидалиона здесь используется понятие «ἱερά χοροὺς, ἢ παιγνίδια», а в Синтагме — «θυμέλικων παιγνίων». В первую очередь обращает на себя внимание словосочетание «ἱερά χοροὺς», которое означает «священные танцы», что указывает языческую обрядовую составляющую «зрелищ», которые могли исполняться на свадебных торжествах. Что касается понятия «παιγνίων» или «игры», то здесь вероятнее всего, речь идет о представлениях всё тех же мимов. Однако слово «θυμέλικων», расширяет данное понятие, привнося в эти «игры» языческий религиозный аспект, поскольку «θυμέλη», или «фимела» — это языческий жертвенник на орхестре древнегреческого театра. Соответственно «θυμέλικων παιγνίων» правильнее перевести, как «игры жертвенника», а не «театральные игры», что в корне меняет восприятие этого канонического правила⁶¹. Относительно же конских ристалищ, о которых упоминается в данном правиле, то такой выдающийся византийский толкователь церковных канонов, как Вальсамон, дает весьма интересное объяснение, согласно которым существуют т. н. языческие скачки, «недовзволительные», на которых

60 Книга правил. С. 82–83.

61 Чистюхин И. Н. Каноническое право Православной Церкви о зрелищах и театре // Там же. С. 97.

присутствие клира и мирян совершенно воспрещалось, и т. н. «дозволенные», которые проводились с повеления и в присутствии императора, и которые могли посещать не только миряне, но и члены клира⁶².

Однако уже в 51 правиле этого же Собора мы видим значительное ужесточение и даже полное запрещение клирикам посещать т. н. «зрелища смехотворцев». Так в частности, правило указывает, что «Святейший вселенский собор сей совершенно возбраняет быть смехотворцам, и их зрелищам, такожде и зрелища звериные творить и плясания на позорищи. Если же кто настоящее правило презрит, и предастся которому-либо из сих возбраненных увеселений: то клирик да будет извержен из клира, а мирянин да будет отлучен от общения церковного»⁶³. В данном тексте дается конкретное упоминание такого понятия, как мим «μίμους». Правило запрещает посещать представления мимов, которые в славянском переводе стали «смехотворцами», однако в греческом оригинале стоит именно «μίμους καὶ τὰ τοῦτων θέατρα», т. е. «совершенно возбраняет быть мимам, и их представлениям». Что же касается звериных зрелищ, то употребление здесь термина «θεώρια» означает не выступление на сцене, а скорее о зрелищах, посвященных охоте или травле зверей, поскольку в городах действительно существовало такое народное увеселение, заключавшееся в натравливание различных зверей друг на друга, в том числе и на пленных и осужденных людей. Именно подобные зрелища запрещает данное правило. Таким образом, данное правило является единственным, где совершенно определенно говорится именно о сценических выступлениях и дается строгий запрет на их посещения, однако, речь идет именно о мимах, а не о том, явлении, которое можно назвать термином «θέατρον», т. е. театр в классическом смысле, которого в конце VII века в Византии просто не существовало.

Итак, подробное рассмотрение исторического развития театрального искусства в античной Греции, а затем и в Римской империи, раскрыло процесс постепенной деградации классического античного театра в сторону весьма посредственных, и сомнительных по своему содержанию народных представлений — мимов и других балаганных жанров, весьма часто демонстрировавших аморальную сторону человеческих отношений. Именно таким предстал жанр «театральных представлений» перед христианской церковью, которая к IV веку стало центром жизни Римской империи. И резко негативная критика со стороны отцов церкви по отношению к содержанию подобных «зрелищ», была вполне объяснима

62 Правила Святейших Вселенских соборов с толкованиями. М., 1877. С. 358.

63 Книга правил... С. 96.

и справедлива, и на официальном уровне выразилась в целый ряд канонических норм и правил, регламентирующих отношение Церкви к подобным, «зрелищам» и участие в них членов клира и мирян. Однако, в целом стоит заметить, что ни в одном правиле не упоминается театр в своем фундаментальном смысле, как «ἄθρονον» — классический театр с комическими или драматическими постановками. В тех правилах, которые мы рассмотрели в рамках данной статьи, речь идет о «мимах», которые по своему жанру и внутреннему содержанию, совершенно отличаются от того театра, который был распространен в античный период.

Таким образом, Церковь в своих канонических нормах и правилах, не выступала против театра или театральных постановок по своей сути, поскольку в период формирования канонического корпуса правил Православной Церкви, такого театра и не существовало. А, следовательно, все современные обывательские «мифы» о том, что Церковь всегда «критиковала и выступала против театра», не подтверждаются исторической позицией Церкви, выраженной в канонах. Подобные историко-канонический и богословский подходы, открывают новые перспективы в дальнейшей работе по поиску точек соприкосновения Церкви и театрального искусства, для развития более глубоко и плодотворного диалога между священнослужителями и представителями театральной культуры современности.

Библиография

- Августин Блаженный.* Творения. Т. 3. О граде Божиим. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс, 1998.
- Аристотель.* Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // *Аристотель.* Творения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
- Армстронг А. Х.* Истоки христианского богословия. Введение в античную философию. СПб.: Изд. Олега Абышко, 2006.
- Боннар А.* Греческая цивилизация. В 3 т. М. 1995.
- Василий Великий, свят.* Творения. Т. 1. Ч. 2. М. 1891.
- Головня В. В.* История античного театра. М.: Искусство, 1972.
- Эргон Ж.* Повседневная жизнь этрусков. М.: Молодая гвардия; Палимпсест. 2009.
- Иоанн Златоуст, свят.* Творения. Т. 1. Кн. 1. М.: СТСЛ, 1993.
- Иоанн Златоуст, свят.* Творения. Т. 1. Кн. 2. М.: СТСЛ, 1993.
- Карпюк С. Г., Кудрявцева Т. В., Кулишова О. В.* Границы и функции античного искусства: введение в спецкурс // Вестник Российского Государственного Гуманитарного Университета. 2013. С. 297–317.

- Киприан Карфагенский, свт.* Книга о зрелищах // *Киприан Карфагенский, свт.* Творения. Ч. 2. Киев, 1879. С. 338–368.
- Книга Правил святых апостол, святых Соборов Вселенских и поместных и святых отец. М.: Русский Хронографъ. 2004.
- Кравцов Н. А.* Государственное регулирование театра и статус актеров в Древнем Риме // *Terra Economicus*. 2012. Т. 10. № 3. С. 100–108.
- Кравцов Н. А.* Христианская мысль первых веков о политической роли искусства // *Вестник юридического факультета ЮФУ*. 2019. Т. 6. № 2. С. 19–22.
- Кузина Н. В.* К вопросу о происхождении культа Диониса // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2013. Вып. 4–1. С. 252–259.
- Кулишова О. В.* Хор в древнегреческом театре V в. до н. э. // *Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета*. 2015. Вып. 23. С. 36–51.
- Лебедев А. П.* Публичные зрелища и голос церкви по поводу них. Церковно-исторические повествования общедоступного содержания и изложения. СПб.: Изд. книгопродавца И. Л. Тузова, 1903.
- Ливий Т.* История Рима от основания города. Т. 1. М.: Наука, 1989.
- Лосев А. Ф.* Философия Мифология Культура. М.: Изд. Политической литературы. 1991.
- Михалицын П. Е.* От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии (Лекция 25) // *Византийская мозаика. Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеимоновском храме*. Вып. 3. Харьков: Майдан, 2015. С. 192–235.
- Моммзен Т.* История Рима. СПб.: Лениздат, 1993.
- Поляков Е. Н.* Римский театр — история становления // *Вестник ТГАСУ*. 2013. № 2 (39). С. 9–23.
- Поляков Е. Н., Иноземцева Т. О.* Древнегреческий театр — история зарождения. // *Вестник ТГАСУ*. 2014. № 1 (42). С. 9–30.
- Поляковская М. А., Чекалова А. А.* Византия: быт и нравы. Свердловск: Изд-во Урал. унта, 1989.
- Правила Святых Вселенских соборов с толкованиями. М.: [Б. и.], 1877.
- Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 1973.
- Раин А. П.* Свт. Иоанн Златоуст и театральные зрелища его времени. Страсть к зрелищам в древнем мире и борьба с нею вселенского учителя. // *Христианское чтение*. 1896. Вып. 1. С. 171–193.
- Ромах Н. И.* Культурогенность Древнего Рима // *Аналитика культурологи*. 2007. Вып. 7.
- Татиан.* Речь против эллинов // *Сочинения древних христианских апологетов*. СПб. Алетейя, 1999. С. 176–183.
- Тертуллиан.* О зрелищах // *Тертуллиан.* Творения Ч. 2. СПб. 1849. С. 122–161.
- Чекалова А. А.* Константинополь в VI веке. Восстание Ника. СПб.: Алетейя, 1997.
- Чистюхин И. Н.* Византийский театр: учебное пособие. Орел.: ОГИК, 2018.
- Чистюхин И. Н.* Каноническое право Православной Церкви о зрелищах и театре // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2018. № 2. С. 89–116.

Чистюхин И. Н. Отношение христианской Церкви к театру в контексте научного исследования церковных канонов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 3. С. 94–117.

Чистюхин И. Н. Содержание античных зрелищ // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. № 10. С. 127–134. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-koncept.ru/2016> (дата обращения 01.09.2021).