

ВИЗАНТІЯ, БОЛГАРІЯ І РУСЬ НА РОЗДОРІЖЖЯХ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІСТОРІЇ

УДК 792.011.032.033.2(38)

АНТИЧНИЙ ТЕАТР И ВИЗАНТИЯ: ОТ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕОЛОГИИ К ХРИСТИАНСТВУ

П. Е. Михалицын, О. А. Ручинская

Михалицын П. Е., Ручинська О. А. Античний театр і Візантія: від громадянської ідеології до християнства. У статті розглянуто шляхи адаптації античного драматургічного спадщини у Візантії. Прийшовши в занепад до середини IV ст., антична драма трансформувалася і знайшла нові форми: літургійна драма, літературний і народний театри. Відійшовши від форми і суті античних театральних вистав, візантійська драма зберегла одну важливу рису – ідею передачі панівної ідеології драматичними засобами.

Ключові слова: античний театр; візантійська драматургія; панівна ідеологія; містерії; драми для читання; міми; пантоміми.

Михалицын П. Е., Ручинская О. А. Античный театр и Византия: от гражданской идеологии к христианству. В статье рассмотрены пути адаптации античного драматургического наследия в Византии. Придя в упадок к середине IV в. античная драма трансформировалась и обрела новые формы: литургическая драма, литературный и народный театры. Отойдя от формы и сути античных театральных представлений, византийская драма сохранила одну важную черту – идею передачи господствующей идеологии драматическими средствами.

Ключевые слова: античный театр; византийская драматургия; господствующая идеология; мистерии; драмы для чтения; мимы; пантомимы.

Mikhailitsyn P. E., Ruchynska O. A. The Ancient Theatre and the Byzantine Empire: from the Civil Ideology to Christianity. The article considers ways to adapt the ancient dramatic heritage in Byzantium. Coming in low to mid. 4th c. ancient drama was transformed and acquired new forms: liturgical drama, literary and public theatres. The Byzantine drama, moving away from the form and essence of the ancient theater performances, retained one important feature – the idea of the transmission of the dominant ideology in a dramatic means.

Keywords: ancient theatre; Byzantine drama; dominant ideology; mystery play; drama for reading; mimes; pantomimes.

Процесс восприятия культурного наследия античности в христиански ориентированной Византийской империи давно вызывает осязаемый интерес в кругу исследователей поздней античности и раннего средневековья. За последнее время в специальной литературе неоднократно возникали дискуссии, пытавшиеся дать определение таким важным концептам как византийская/античная философия, византийская пайдея, византийская культура в целом¹. К категории этих, «проблемных» вопросов можно уверенно отнести и соотношение – античный театр и его византийское наследие. Действительно, можно ли говорить о существовании такого феномена как византийская драматургия? Имели ли место в Византии театральные постановки в том виде, в каком их знала античность, или они приобрели иные, возможно искаженные под давлением христианской морали формы? Если да, то какую роль они играли в христианском государстве, какое место им отводили в новой системе ценностей, чего ожидали от них ромеи-христиане? Пытаясь проследить преемственность традиций между античной и византийской драматургиями, можно приблизиться и к пониманию того, что представлял собой феномен Византии в целом.

Происхождение античного театра, его функционирование и роль в жизни гражданской общины относятся к числу наиболее изучаемых проблем в современной историографии античности. Следует отметить разнообразие научных подходов к ее изучению: 1) «литературный» подход, с акцентом на изучение текста (П. Вилсон²), 2) реконструк-

ция театральных действий с учетом особенностей восприятия театра в античную эпоху как сакрального и общественного явления (В. В. Латышев³, Д. П. Каллистов⁴, О. Таплин⁵, С. Голдхилл⁶, Л. П. Маринович⁷, Р. Рем⁸, И. Е. Суриков⁹, Р. Мартин¹⁰), 3) исследование античного театра как полисного института (Ж.-П. Вернан, П. Видаль-Наке¹¹).

Византийская театральная проблематика, помимо ставших уже классическими исследований К. Сафаса¹², В. Коттас¹³, А. Вога¹⁴, Л. Брешье¹⁵, Дж. Ла Пианы¹⁶, С. Бад-Бови¹⁷, отражена в работах таких специалистов, как А. Дмитриевский¹⁸, А. Мар¹⁹, М. Велимирович²⁰, Т. М. Соколова²¹, О. Кэжилл²², М. А. Поляковская, А. А. Чекалова²³, И. П. Медведев²⁴, П. Марчиньяк²⁵, Л. Лугареси²⁶, В. Пюхэ²⁷, Н. Ваконакис²⁸ и др. Отметим, что в течение нескольких последних десятилетий заметно возрос интерес к изучению различных направлений византийских театральные традиции. Подтверждением тому служит и недавний 23-й Международный конгресс византинистов (г. Белград, 22–27 августа 2016 г.), где проблемам византийского театра и литургии были посвящены две отдельные секции²⁹.

Многообразие подходов к изучению феномена театра отражает его роль во всех сферах жизни античного и византийского обществ. Подчеркнем, однако, что роль традиций античного театра, особенности, причины и пути их проникновения в Византию не получили должного освещения в современной историографии. Целью нашего исследования является попытка проследить основные тенденции развития античного театра и выявить степень их влияния на становление театральные традиции в Византии.

Античный театр с момента своего возникновения в VI в. до н. э. являлся частью религиозных празднеств древних греков и был тесно взаимосвязан с ритуализованными представлениями. Главная цель такого праздника состояла в необходимости донести до всех членов гражданского коллектива существующее мировоззрение, систему ценностей, усилить единство коллектива, совместно совершающего религиозные действия³⁰.

Театральные представления являлись частью почитания культа Диониса и, как особый вид состязаний (*ἀγῶνες*), сопровождали его празднества, расцвет которых приходится на VI–IV вв. до н. э.³¹ Термин «драма» (*τὸ δράμα*) происходит от древнегреческого *τὰ δράματα* (с греч. «делаемое», «совершаемое»), что обозначало праздничные сакральные церемонии (часто мистерияльные), во время которых жрецы представляли мифы, относящиеся к чествуемому божеству (о странствованиях бога Диониса, его страданиях, смерти и воскресении)³². Особая роль в культе Диониса отводилась религиозным песням – дифирамбам (*οἱ διθύραμβοί*), исполнявшимся многолюдными хорами (до 50 человек) под аккомпанемент флейты и сопровождавшиеся танцами, мимически воспроизводившими содержание песни³³. Византийский словарь древностей «Суда» (X в.) сообщает, что создателем трагического дифирамба был греческий лирический поэт Арион, живший в VII в. до н. э., он же ввел в дифирамб сатиров, говоривших стихами³⁴. Первоначально содержание дифирамбов было связано только с мифами о Дионисе, но в дальнейшем сюжеты стали заимствоваться и из сказаний о других богах и героях. Исполнение дифирамба заключалось в том, что запевала хора (сатировского или «козлиного») рассказывал окружавшей его толпе о страданиях бога. Он пел и играл одновременно. Это и называлось «зачинать дифирамб». Аристотель указывает в «Поэтике», что трагедия и комедия возникли из импровизации и что одна (*ἡ τραγῳδία*) ведет свое начало именно от запевал дифирамба, другая (*ἡ κωμῳδία*) – от запевал фаллических песен³⁵. Очевидно, Аристотель потому и говорит о запевалах, что именно они вносили в дифирамб диалог и мимическую актерскую игру и побуждали своими репликами хор к пению. Из хора, составлявшего вплоть до эпохи эллинизма необходимую принадлежность драмы, уже во второй половине VI в. до н. э. выделился особый исполнитель – актер, которым и был сам драматург. Импровизация сменилась точной фиксацией роли актера (первоначально одного) и хора³⁶.

Наиболее значимые драматические представления устраивались во время афинского праздника Великих Дионисий в месяце элафеболионе (*Ἐλαφῆβολιών*), что соответствует второй половине марта – началу апреля³⁷. Демосфен приводит сведения о законе Эвегора, упоминающем составные части праздника: торжественное шествие (*ἡ πομπή*), выступления мальчиков, шествие с фаллическими символами (*ὁ κῶμος*), выступление трагических и комических актеров³⁸. Греческий оратор подчеркивает, что праздник Дионисий устраивался не только в соответствии с законами, но и по предсказаниям оракулов

известных общегреческих святилищ³⁹. Часть современных исследователей особое внимание уделяют культовым и драматическим действиям, происходившим во время Дионисий, но нам представляется важной точка зрения английского исследователя С. Голдхилла, который отмечает, что в структуру праздника включались как театральные представления, являвшиеся частью сакральных церемоний, так и церемонии гражданского характера⁴⁰. Все эти действия составляли единый комплекс и являлись частями единого целого.

Одним из важнейших элементов гражданских церемоний было вынесение на оркестру фороса союзников перед началом представлений. Исократ в речи «О мире» подчеркивает, что это была форма демонстрации могущества Афинского государства как перед гражданами, так и перед союзниками⁴¹. Интересно, что могущество демонстрировалось не во время военного парада, а в театре. Дело в том, что развивающийся Афинский демократический полис совершенствовал свою идеологию и активно применял ее в театре, тем более что в театре собиралось граждан больше, чем на обычных народных собраниях, здесь могли присутствовать и иностранцы⁴².

Второй гражданской церемонией было представление в театре сирот – сыновей погибших в боях граждан⁴³. В это вкладывалось большое идейное содержание. Забота о детях погибших воспринималась как одна из форм благодарности этим гражданам, которые, по словам Перикла, из-за смерти на поле боя стали павшими героями⁴⁴. Воспитание сирот за счет государства и обеспечение их при достижении зрелости полным вооружением го-плита было не только политическим актом, но и способом снять социальное напряжение. Еще одним очень важным гражданским актом, выразившим полисную идеологию, стало провозглашение и увенчание в театре граждан, отличившихся на службе полису⁴⁵. Полис, таким образом, воспитывал граждан в духе господствующей системы ценностей. Образовательно-воспитательной задаче подчинялись и проводившиеся в греческом театре драматические действия.

Трагедия обязана была передавать основы мифологической традиции греков, обучала выносить верный приговор истинному и асоциальному герою (который отвергает моральные нормы гражданина, не подчиняется воле гражданской общины). Художественные построения трагедии сближали ее с гражданским судом. В трагедии, как и в суде, обсуждались не только конкретные вопросы, но и вся жизнь человека. Наконец, трагедия была истинной школой демократии, когда демос в театре обсуждал общетеоретические вопросы, более конкретные варианты которых обсуждались в народном собрании⁴⁶.

Комедия, которая была более фривольной и в которой подвергалось осмеянию все (божества пантеона, полисные институты, политика Афин, влиятельнейших государственных деятелей, различные философские школы), призвана была напоминать об ответственности гражданина как за слова, так и за дела⁴⁷. Комедия размещалась на одной параллели с экклесией и гелиеей, но вопросы здесь решались в форме гротеска, насмешки. Это служило напоминанием любому политику, что он находится под пристальным вниманием сограждан, и, судя по словам Платона, являлось мягкой формой остракизма⁴⁸. Комедия классического периода, таким образом, была формой контроля демоса над элитой афинского общества.

Следует подчеркнуть, что в празднества в честь Диониса, сопровождавшиеся театральными представлениями, был включен практически весь гражданский коллектив полиса. Напомним, что театры строились из расчета всего взрослого населения полиса⁴⁹, это способствовало единению граждан и включению каждого индивида в τὸ κοινόν (с греч. «общее дело»). Аристотель отмечает, что испытывая совместно одинаковые чувства во время трагедий и комедий, граждане получали своего рода катарсис – очищение и душевное исцеление, что, в свою очередь, снимало социальное напряжение⁵⁰.

Именно в связи с тем, что греческая классическая драматургия имела столь тесную связь с полисной гражданской идеологией, с кризисом греческого полиса в эллинистический период, а затем его угасанием в период римской империи, театральные представления теряют свое значение. К моменту христианизации Римской империи в первые века н. э. трагедии уже практически не ставились на сценах театров, а комедии, наряду с новыми жанрами театрального действия (паллиата, тогата, ателлана, мим, пантомим), приобрели иной характер – зрелищный, развлекательный, часто фривольный⁵¹.

Новые реалии породили новые сюжеты. В условиях распространения христианства и борьбы с ним императорской власти излюбленным сюжетом мимических представлений становится христианин, который воспринимался как разбойник. Чрезвычайно популярной была история разбойника Лавреола, хорошо известная и во времена Тертуллиана⁵². Его похождения разыгрывались натуралистически, актера натурально распинали на кресте и были случаи смерти от истощения и потери крови. Таков был сюжет мимов.

В императорском Риме предыдущие театральные действия превратились в чистое зрелище. Утверждение культа римского императора и особенности его почитания привели к широкому распространению цирковых игр, боев гладиаторов, звериным травлям. В Римской империи традиции театрального искусства активно использовались для пропаганды власти императора, включая различные жанры драматургии в сферу почитания императорского культа (торжественные шествия, хоры, гладиаторские бои, часто устраивавшиеся в театрах)⁵³. Характерной чертой зрелищ империи являлся их массовый и общедоступный характер. На представления мимов собирались десятитысячные массы. В Римском большом цирке помещалось 400 000 человек, в Колизее – 90 000. Наряду с официальными зрелищными местами, в Риме появляется народный театр с выступлениями бродячих комедиантов – флиаков, мимов; сюжеты в них часто были непристойного содержания. В театрах иногда ставились и отрывки из трагедий, но связаны они были с любовными похождениями греческих богов⁵⁴. Не удивительно, что в среде интеллектуальной элиты появляются отрицательные высказывания по поводу театральных действий. Во II в. н. э. ритор Элий Аристид выступил с речью «О том, что комедии не следует ставить на сцене»⁵⁵, а во второй половине IV в. н. э. император Юлиан Апостат и ритор Ливаний уже прямо осуждают современный им театр за вырождение и откровенную безнравственность. Выход виделся в риторике, как в величайшем даре богов, который способен «сделать граждан хорошими людьми и приучать их к добру и полезной деятельности» (Ливаний)⁵⁶ или в драматической поэзии, ориентированной, правда, уже на кабинетное чтение (трагедии Сенеки)⁵⁷. Апология мимов, представленная в «Речи в защиту тех, кто воспроизводит жизнь в театре Диониса» ритора Хорикия из Газы (V–VI вв.)⁵⁸, скорее является исключением, лишь подтверждающим общее правило.

Христианские апологеты также обрушили свою критику на этот вид античного искусства. Уже Тертуллиан (II–III вв.) в своей апологии «О зрелищах» называл театр изобретением демонов⁵⁹. Ему вторят Татиан⁶⁰, Марк Минуций Феликс⁶¹, Пс.-Киприан Карфагенский⁶². Отцы Церкви IV столетия были не менее резки в оценке данного явления. Свт. Василий Великий полагал, что благоразумный человек должен гнушаться и одного вида театральных зрелищ⁶³. Его друг и соратник, свт. Амфилохий, епископ Иконийский, считал театр синонимом разврата, а конские ристалища – «язвой для души»⁶⁴. Их младший современник свт. Иоанн Златоуст определял театр как место распутства, вертеп разбойников⁶⁵, школой прелюбодеяния и училищем разврата, печью, разжигающей помыслы⁶⁶; театральные же представления он называл дьявольским праздником⁶⁷.

Театр порицался святыми отцами не только как «училище» разврата, были и более глубокие богословские причины. Известный исследователь византийской драматургии В. Пюхэ отмечает, что «на фоне Божественного откровения театр является ложью, а актера следует рассматривать как того, кто оскверняет идею человека как образа Божия»⁶⁸. Он же фиксирует и изменения на уровне языковой семантики: античный актер (ὁ ὑλοκρίτης) становится «лицемером» в современном смысле этого слова; глагол «ὑλοκρίνομαι» («играть») выступает в виде «притворяться» или «вводить в заблуждение»; «ἡ δραματολογία» («драматургия») становится эквивалентным «интриге»; термин «θεατρικός» («театрально») теперь означает – «на публике»⁶⁹.

Таким образом, в императорский период гражданская идеология, которая передавалась через театральные представления, сменяется зрелищностью, что должно было привлекать массы к почитанию культа императора. Императорский культ просуществовал до обращения в христианство императора Константина в 312 г., и с IV в. усиливается критика утверждающейся христианской идеологии в отношении античных драматургий и зрелищ. Во многом это обусловило восприятие Византией античного наследия, которое развивалось в основном по направлению литературного творчества и народного театра.

Обобщенно можно указать три направления, по которым шло развитие драматургии в Византии: литургическая драма (панигирии, мистерии, драматические гомилии), литературный театр (драмы для чтения, интеллектуальный и школьный театры) и народный театр (мимы, флиаки, пантомима, календы, брумалии, русалии и т.п.). Особое положение в жизни ромейского общества занимал придворный церемониал. Каждое из этих направлений по-своему воспринимало и преобразовывало драматургическое наследие античности, но ни одно из них не отобразило его во всей полноте.

Кратко характеризуя первое направление, необходимо отметить, что, несмотря на негативное отношение Церкви к античному театру, на протяжении всей истории Византийской империи мы можем наблюдать устойчивый процесс театрализации христианского богослужения. Даже постановления Пято-Шестого Трулльского собора (691–692 гг.), которые прямо запрещали участие (или даже присутствие) в празднествах на честь Диониса и связанных с ними театральными постановках (правила 24 и 62)⁷⁰, не могли до конца изжить многовековую привязанность народа к театральным-драматическим представлениям. Это подтолкнуло церковных иерархов к поиску новых путей решения «театральной проблемы». Выход был найден в компромиссе, суть которого заключалась в христианизации античного театра, т.е. использовании его лучших достижений на благо Церкви. Необходимо было найти достойную альтернативу театральным зрелищам, собиравшим чуть не весь город, и этой альтернативой стал христианский храм. Здесь, как и в античном театре, все начиналось и заканчивалось молитвой к Богу, также имела место мистерияльность происходящего и символизм действий. Все это создало благоприятные условия для интеграции театральных элементов в христианское богослужение.

Как справедливо отмечают некоторые исследователи, этот процесс начался еще в ранневизантийский период, когда в богослужении появляются «диалоги на евангельские темы и антифонные песнопения, мелодии которых были заимствованы из народной музыки»⁷¹. Священнослужители начинают использовать сценические приемы, такие как жестикация и декламация. В VIII–IX вв. идет активный процесс драматизации церковной проповеди, а в христианском богослужении все заметнее проявляются элементы пантомимы. Параллельно с указанными тенденциями появляется особый жанр театральной практики в Византии – драматические гомилии, в некоторых случаях представлявшие собой отдельные произведения крупной формы⁷². Вероятно уже в 80-х годах VI в. впервые вводятся в обиход театрализованные панигирии (с греч. «игрище», «всенародное празднество»), которые были приурочены к большим церковным праздникам⁷³. Своего апогея они достигли к концу иконоборческого периода, когда сам император Феофил не только поощрял, но сочинял и исполнял эти музыкальные композиции⁷⁴. Победа иконопочитания не изменила положения вещей – театральные элементы все более становятся «своими» в церковной ограде, что вызывало обеспокоенность, а в некоторых случаях даже гневные возмущения со стороны ревнителей истинного благочестия. Так св. патриарх Фотий рассматривал нападение русских на Константинополь в 860 г. как «Божью кару» за принятие Церковью сцены⁷⁵. Однако этот процесс уже было не остановить. Император Лев VI (886–912 гг.) не только увеличил число панигий, но и сам сочинял для них гомилии, а при Константине VII Багрянородном (913–959 гг.), введшем в употребление сценическую оркестру в храме св. Софии, панигирии трансформируются в литургическую драму – мистерию⁷⁶. Мистерии разыгрывались только во время больших религиозных праздников, органично вписываясь в их чинопоследование. Так, на Пасху показывали явление Христа ученикам и Его воскресение. Подобные сюжеты театрализировались во время праздника Преображения и в ходе продолжительной панигии на Успение Богородицы. В Великий Четверг разыгрывали омовение ног апостолов, в день памяти прор. Илии в св. Софии представляли «Взятие пророка Ильи на небо», а в неделю «святых праотцев» или «святых отец» имело место «Пещное действо»⁷⁷.

Театральность была присуща не только праздничным, но и другим службам годового цикла. Несомненно, как отмечают исследователи, эффект воздействия на верующих таких представлений был весьма велик. Теперь они ощущали себя не просто сторонними наблюдателями, а скорее участниками происходящего действия⁷⁸. Однако процесс вхождения театральных элементов в христианское богослужение имел и негативные последствия. Именно театральные сценки, высмеивающие жизнь монахов и монахинь, явились в VIII в.

в руках императоров-иконоборцев действенным орудием против их врагов – иконопочитателей⁷⁹. Да и само богослужение не всегда выигрывало, пользуясь «реквизитом» греческой драматургии. В постиконоборческий период эти тенденции стали заметно сильнее: внешние, театрализованные действия отчасти затемняли главный смысл Божественной литургии, отчего храмы для некоторых превратились в христианские «театры»⁸⁰. Но это была скорее необходимая дань античному драматургическому наследию; положительный эффект от использования театральных приемов и техник был ощутимо большим. Церкви удалось приспособить искусство драмы для популяризации христианских догматов, «преподнося их теперь во впечатляющей, образной и общепонятной форме»⁸¹.

И все же вряд ли следует говорить о возникновении нового, «литургического» или «священного» театра, как это отмечают некоторые исследователи византийской культуры⁸². Классический театр всегда подразумевал наличие независимого зрителя, который не принимал активного участия в представлении, хотя и сопереживал ему; христианская литургия – напротив, рассматривает всех присутствующих как непосредственных ее участников, выполняющих разные функции, но объединенных в единое Тело Христово⁸³. Используя только полезное, византийская литургия, таким образом, избежала крайностей тотального слияния богослужения и драмы, имевших место на средневековом Западе.

Новым литературным направлением, которому во многом было суждено стать правопреемником античного театра в Византии и ретранслятором рукописного наследия древнегреческой драматургии для интеллектуалов эпохи Возрождения и Нового времени, стали драмы для чтения. По причине того, что они изначально не предназначались для сцены, весь упор здесь делается непосредственно на сам текст, так как любая сценическая постановка, неизбежно накладывающая отпечаток субъективности в процессе исполнения роли актером, могла исказить и затруднить богословское восприятие текста произведений. В связи с этим новым подходом задача христианских драматургов и поэтов состояла не столько в механическом использовании цитат из античных авторов, не в простом подражании формам греческой драматургии, а в попытке показать, что творчество классических поэтов и литераторов послужило своеобразной подготовкой к литературе собственно христианской, наполненной более глубоким мировоззренческим содержанием. Попытки решения этой задачи можно проследить в центоне Еврипида⁸⁴ или трагедии «Χριστὸς πάσχω»⁸⁵ (IV в.), «Омирокентонах» императрицы Евдокии (V в.), «Деяниях Иисуса» Нонна Панополитанского (V в.), «Θάνατος τοῦ Χριστοῦ» Стефана Савваита (807 г.), «Адаме» диакона Игнатия из Никеи (IX в.), в Кипрском цикле мистерий или «Воскрешении св. Лазаря» (XIII в.) и др. Начиная с XII в. в драмах для чтения богословская составляющая уходит на второй план, уступая место политическим или обыденно-сатирическим сюжетам, что заметно в творчестве таких поэтов, как Феодор Продром, Иоанн Цец, Константин Манасси, Евстафий Солунский, Михаил Аплухир и др.

Таким образом, драмы для чтения хотя и были близки, а зачастую и в точности воспроизводили литературные формы классической драматургии, в реальности никогда не ставились на сцене. Дальше пергамена и искусства декламации их «театральность» не распространялась. Авторы таких произведений и не помышляли об их сценической реализации. Главным для них была трансформация античной драматической формы, оживление старых литературных жанров, наполнение их качественно новым смыслом и, как следствие, рождение новых видов литературы. Искусство актера здесь уступило место искусству декламатора.

Новые литературные изобретения византийских эрудитов – драмы для чтения, обрели и своих зрителей/слушателей, и свое место прочтений – им стал интеллектуальный или школьный театр, своеобразный византийский θέατρον. Главными действующими лицами этих «постановок» были сами их творцы, т.е. византийские ученые-литераторы. Заметим, что византийские интеллектуалы составляли в империи особую, полузамкнутую социальную группу. Они образовывали, по меткому определению И. П. Медведева, своеобразную «ученую республику», жившую по своим особым законам, характерной формой организации которой являлись т.наз. «театры» – литературно-философские кружки⁸⁶. Такие сообщества были известны еще с V в. (напр., философский кружок императрицы Евдокии). Подобные кружки организуют в IX в. св. патриарх Фотий, в XI в. Михаил Италик, в XII в. Анна Комнина, севастократорисса Ирина Дукена, Евстафий Солунский и Михаил

Хониат, однако расцвет этих литературно-философских византийских салонов пришелся на XIV в. Под театром в то время понимали непосредственно аудиторию и участников интеллектуальных собраний. Такие театры обычно располагались либо во дворце знатного вельможи, мецената наук, либо в доме ученого-интеллектуала, а иногда и при дворе василевса, где они могли выполнять и образовательную функцию. Здесь, также могли обсуждаться новые литературные сочинения, проходить публичные диспуты на богословскую тему, арбитром в которых нередко выступал сам император, декламироваться панегирики, инвективы или произведения эпистолярного жанра. Свое название эти литературные встречи получили из-за схожести с театральными выступлениями. Литераторы, стараясь произвести максимальный эффект, использовали театральные приемы и техники античности, даже, как сообщает Дмитрий Кидонис, привлекая в качестве сопровождения певцов и музыкантов⁸⁷.

Театральность, так любимая византийцами и пронизывающая почти все сферы их жизни, не могла обойти стороной и придворный церемониал. В связи с этим следует подчеркнуть, что еще в Римской империи традиции театрального искусства активно использовались для пропаганды власти императора, включая различные жанры драматургии в сферу почитания римского императорского культа (торжественные шествия, хоры, гладиаторские бои, часто устраивавшиеся в театрах). Похожая тенденция характерна и для византийского общества. Наиболее информативно эволюция императорского парадного церемониала описана в двух византийских обрядниках – «Книге церемоний» Константина VII Багрянородного (X в.)⁸⁸ и «Трактате о должностях» Псевдо-Кодина (середина XIV в.)⁸⁹, а также в ряде свидетельств иностранцев, посетивших Византию в X–XI вв. На основании этих источников мы можем констатировать, что византийский «театр власти»⁹⁰ в большинстве своих компонентов напоминал античный театр: изначальный сценарий происходящего, строгая регламентация действий каждого из участников, костюмированные представления, аккламации, диалоги, музыкальные сопровождения, песни, танцы, наличие зрителей-зевак и даже специально отведенные места для публики (то, что в древности и обозначалось термином «θέατρον»). Тем не менее, при всей схожести есть у церемониала и существенное различие с древнегреческим театром: он никогда не носил развлекательного характера, здесь не происходило игры актеров. Василевс и его свита – не лицедеи, а сама церемония – не театр перевоплощений, а скорее демонстрация надмирности и могущества императорской власти.

Продолжением «театра власти» в Византии могут служить и публичные казни. События одной из таких «театральных» экзекуций подробно описаны в 12-й книге знаменитой «Алексиады» Анны Комнины⁹¹. Казнь в описании Анны похожа на церемониальную процессию, посмотреть на которую стекались люди всех возрастов. Особенностью является лишь то, что финал этого «спектакля» всегда оставался для зрителя загадкой: последует ли помилование от императора или экзекуция все-таки будет завершена. По мнению И. В. Нарусевича такие «зрелища давали наглядное представление о воле автократора, становились эстетизированной формой утверждения идеи абсолютной власти императора»⁹². В этом прослеживается их близость с византийским дворцовым церемониалом, но инаковость с драматургической классикой древности.

Элементы античной театрализации проникали не только в высокие искусства, такие как драмы для чтения, литургические мистерии или церемониал. Находили они благодатную среду и в более низкопробных жанрах. Такими в Византии стали мимы, флиаки и пантомима, своими корнями уходящие в эпоху античности. В своей совокупности они и представляли то явление, которое в истории драматургии принято называть народным театром. По своему характеру эти уличные пьесы были близки к народным сказкам с их неожиданными переменами судьбы, превращениями бедняка в богача и наоборот и т.п. Большая популярность пользовались театральные сценки, изображавшие супружескую неверность. Исполнение таких народных спектаклей сопровождалось музыкой и пением. Важно подчеркнуть, что, по мнению современных исследователей, элементы мимов и пантомимы частично интегрировались в византийское богослужение⁹³.

К числу народных театрализованных действий могут быть отнесены также ристания и зрелища на ипподроме, цирковые игры, а также византийские празднества: календы, брумалии, русалии. Они способствовали социальному контролю власти над народом, по-

зволюли снять общественное напряжение⁹⁴. Их связь с сельскохозяйственными циклами напоминала времена зарождения греческой драмы, но была слишком далека от театра времени его расцвета.

Подводя итог, с определенной долей уверенности следует констатировать, что ни одна из разобранных нами форм аккомодации античного театра в Византии не стала в полной мере правопреемницей последнего. Театра в классическом понимании этого термина в Византии не было. Придя в упадок к середине IV в., античная драма трансформировалась и обрела качественно новые формы как под влиянием христианской морали и догмы, так и по причине выхолащивания и разложения языческих обычаев и устоев. Рассмотренные в статье направления развития драматургии в Византии (литургическая драма, литературный и народный театры) вряд ли следует объединять и говорить о существовании единого театрального пространства. Скорее нужно констатировать, что каждое из этих направлений имело свою специфику и неповторимую судьбу. Византийская драматургия, отойдя от формы и сути античных театральных представлений, сохранила лишь одну, очень важную черту – идею передачи господствующей идеологии драматическими средствами, вполне доступными для понимания широкими массами населения.

¹ См.: *Tatakis B.* La philosophie byzantine. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. 456 p.; *Byzantine Philosophy and its Ancient Sources* / Ed. K. Ierodiakonou. Oxford: Oxford University Press, 2002. 318 p.; *Byzantine Theology and its Philosophical Background* / Ed. A. Rigo, P. Ermilov, M. Trizio. Turnhout: Brepols, 2011. 229 p., *Капуев Г.* Византийская философия. София: Изток-Запад, 2011. 478 с.

² *Wilson P.* Introduction: From the Ground Up // *The Greek Theatre and festivals. Documentary Studies.* Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 1-17.

³ *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. В 2 ч. Ч. 2.: Богослужбные и сценические древности. СПб.: Алетейя, 1997. 320 с. (первое издание 1897 г.)

⁴ *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л.: Искусство, 1970. 175 с.

⁵ *Taplin O.* The Stagecraft of Aeschylus. Oxford: Clarendon Press, 1977. 508 p.

⁶ *Goldhill S.* The Greek Dionysia and Civic Ideology // *Journal of Hellenic Studies.* 1987. Vol. 107. P. 58-76.

⁷ *Маринович Л. П.* Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // *Человек и общество в античном мире.* М.: Наука, 1998. С. 295–362.

⁸ *Rehm R.* The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy. Princeton: Princeton University Press, 2002. 480 p.

⁹ *Суриков И. Е.* Эволюция религиозного сознания афинян во второй половине V в. до н. э.: Софокл, Еврипид и Аристофан в их отношении к традиционной полисной религии. М.: ИВИ РАН, 2002. 308 с.

¹⁰ *Martin R. P.* Ancient Theatre and the Performance Culture // *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 36-54.

¹¹ *Vernan J.-P., Vidal-Naquet P.* Myth and Tragedy in Ancient Greece. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 306 p.

¹² *Σάθα Κ. Ν.* Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἤτοι εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Κρητικὸν Θέατρον. Venice, 1878. 991 σ.

¹³ *Cottas V.* Le théâtre à Byzance. Paris: Geuthner, 1931. 203 p.

¹⁴ *Vogt A.* Études sur le théâtre byzantin // *Byzantion.* 1931. № 6. P. 37-74.

¹⁵ *Bréhier L.* Le Theatre Religieux a Byzance // *Journal des Savants.* 1913. № 11. P. 357-361; 395-404; *Idem.* Le théâtre à Byzance // *Journal des Savants.* 1932. № 30. P. 249-261.

¹⁶ См.: *La Piana G.* The Byzantine Theater // *Speculum.* 1936. Vol. 11. April, № 2. P. 172-176.

¹⁷ *Baud-Bovy S.* Le théâtre religieux. Byzance et l'Occident // *Ἑλληνικά.* 1975. № 28. P. 328-349.

¹⁸ *Дмитриевский А.* Чин пещного действия: Историко-археологический этюд // *Византийский временник* (далее – ВВ). 1894. Т. 1. С. 553–600.

¹⁹ *Mahr C. A.* The Cyprus Passion Cycle. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 1947. 225 p.

²⁰ *Velimirović M. M.* Liturgical Drama in Byzantium and Russia // *Dumbarton Oaks Papers.* 1962. Vol. 16. P. 349-385.

²¹ *Соколова Т. М.* Михаил Аплухир и его «Драμάτιον» // ВВ. 1969. Т. 30. С. 124–131.

²² *Cargill O.* Drama and Liturgy. New York: Octagon Books, 1969. 151 p.

²³ *Поляковская М. А., Чекалова А. А.* Византия: быт и нравы. Свердловск: Изд-во Урал., ун-та, 1989. 304 с.

²⁴ *Медведев И. П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетейя, 1997. С. 17–25.

²⁵ *Marciniak P.* Greek Drama in Byzantine Times. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004. 131 p.; *Idem.* Theater that did not exist? Theater and performances in Byzantium // Byzantium as seen by itself and by the others / Ed. V. Vatchkova; Tz. Stepanov. Sofia, 2007. P. 177-188; *Idem.* Byzantine Theatron – A Place of Performance? // Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter / Ed. M. Grünbart. Berlin; New York, 2007. P. 277-285.

²⁶ *Lugaresi L.* Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo). Brescia: Morcelliana, 2008. 895 p.

²⁷ *Puchner W.* To Byzantino Theatre // Epeteris tou Kentrou Epistemonikon Ereunon. 1981-1982. № 11. P. 169-274; *Idem.* Zum “Theater” in Byzanz. Eine Zwischenbilanz // Fest und Alltag in Byzanz. Munich: C. H. Beck, 1990. S. 11–16; *Idem.* Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems // Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Profession / Ed. by P. Easterling and E. Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 304-324; *Puchner W.* Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2012. 525 p.

²⁸ *Vakonakis N.* Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento Christos Paschon // Classica Monacensia / Herausgegeben von Niklas Holzberg und Martin Hose. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2011. Bd. 42. 186 S.

²⁹ См.: Theatre and Liturgy: Performance and Ritual in Christian Worship. Parts 1-2 // 23rd International Congress of Byzantine Studies. Program. Belgrade, 22-27 August 2016. URL: <http://byz2016.rs/wp-content/uploads/2016/08/23-kongres-vizantologa-PROGRAM-FINALNO-WEB.pdf> (дата обращения: 27.09.16).

³⁰ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater. New Jersey; Princeton: Princeton Univ. Press, 1961. P. 16.

³¹ *Goldhill S.* The Greek Dionysia... P. 59.

³² *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. С. 236.

³³ *Каллистов Д. П.* Античный театр. С. 61.

³⁴ *Ἀρίων Μηθούμναος* // Suidae Lexicon / Ex rec. I. Bekker. Berolini, 1854. P. 171; *Арион* // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона. СПб., 1890. Т. 2 (3). С. 105–106.

³⁵ *Аристотель.* Поэтика, 4/ пер. М. Л. Гаспарова // *Аристотель.* Сочинения: В 4-х тт. М.: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.

³⁶ *Vassilantonopoulos S. L., Mourjopoulos J. N.* A Study of Ancient Greek and Roman Theater Acoustics // Acta Acustica. 2003. Vol. 89. P. 123-135.

³⁷ *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. С. 134.

³⁸ *Демосфен.* XXI, 10 / Пер. В. Г. Боруховича // *Демосфен.* Речи / Отв. ред. Е. С. Голубцова, Л. П. Маринович. М.: Памятники исторической мысли, 1994. Т. 1. 608 с.

³⁹ *Демосфен.* XXI, 51–52.

⁴⁰ *Goldhill S.* The Greek Dionysia... P. 58.

⁴¹ *Исократ.* VIII, 82, 83 // *Исократ.* Речи. Письма; Малые аттические ораторы. Речи / Изд. подг. Э. Д. Фролов. М.: Ладомир, 2013. 1072 с.

⁴² *Davies J. K.* Democracy and Classical Greece. Hassocks: Harvester Press Lim.; New Jersey: Humanities Press Inc., 1978. P. 99-128.

⁴³ *Исократ.* VIII, 82, 83.

⁴⁴ *Фукидид.* История, II, 46 / Пер. Г. А. Страгановского. Л.: Наука, 1981. 543 с.

⁴⁵ *Демосфен.* За Ктесифонта о венке, XVIII, 120.

⁴⁶ *Martin R. P.* Ancient Theatre and the Performance Culture. P. 50-53.

⁴⁷ *Carrière J. C.* Le carnaval et la politique: Une introduction à la comédie grecque suivi d'un choix de fragments. Paris: Presses Univ. Franche-Comté, 1979. P. 49-50.

⁴⁸ *Платон.* Государство, 492 BC / Пер. А. Н. Егунова // *Платон.* Сочинения: В 4-х т. Т. 3, Ч. 1 / Под. Ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во СПб ун-та, изд-во Олега Абышко, 2007. 752 с.

⁴⁹ *Burkhardt J.* Griechische Kulturgeschichte. Bd. 4. Berlin, 1902. S. 84–116.

⁵⁰ *Dover K. J.* Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle. Oxford: Oxford University Press, 1974. P. 229.

⁵¹ *Каллистов Д. П.* Античный театр. С. 157.

⁵² *Пантелеев А. Д.* Из мимов в мученики: истории об обращении римских актеров // МНЕМОН. Исследования и публикации по истории античного мира. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2013. № 13. С. 389–402.

⁵³ *Price S. R. F.* Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor. Cambridge: Univer. press, 1986. P. 280.

⁵⁴ *Луций Анней Сенека.* Федра // *Сенека.* Трагедии. М.; Л.: Академия, 1933. С. 107.

⁵⁵ См.: *Элий Аристид.* Речь 29. О том, что комедии не следует ставить на сцене / Пер. М. Е. Грабарь-Пассек // *Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II–V века.* М.: Наука, 1964. С. 32–38.

⁵⁶ Цит. по: *Курбатов Г. Д.* Риторика // *Культура Византии: IV– первая половина VII в. М.:* Наука, 1984. С. 335.

⁵⁷ *Аверинцев С. С.* Литература // Культура Византии: IV– первая половина VII в. М.: Наука, 1984. С. 287.

⁵⁸ См.: *Хорикий*. Речь в защиту тех, кто воспроизводит жизнь в театре Диониса (отрывки) / Пер. Л. А. Фрейберг // Памятники византийской литературы IV–IX вв. М.: Наука, 1968. С. 153–156; *Фрейберг Л. А.* «Апология мимов» Хорикиа // Античность и Византия. М.: Наука, 1975. С. 319–326.

⁵⁹ *Тертуллиан*. О зрелищах // Избранные сочинения / Общ. ред. и сост. А. А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 283–284.

⁶⁰ *Татиан*. Речь против эллинов // Сочинения древних христианских апологетов. М.: Фонд Благовест; СПб.: Алетейя, 1999. С. 32.

⁶¹ *Марк Минуций Феликс*. Октавий // Сочинения древних христианских апологетов. М.: Фонд Благовест; СПб.: Алетейя, 1999. С. 269–270.

⁶² *Киприан Карфагенский*. Книга о зрелищах // Творения священномученика Киприана, епископа Карфагенского / Общ. ред. А. И. Сидорова. М.: Паломник, 1999. С. 377–385. Авторство трактата приписывается Новациану. См.: *Quasten J.* Patrology: in 3 vols. Vol. 2. Westminster, Maryland: Christian Classics INC, 1986. P. 367.

⁶³ *Василий Великий*. Беседа 6. На слова из Евангелия от Луки: «Разорю житницы моя и большия созижду» (Лк. 12, 18); и о любостяжательности // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. Ч. 4. М., 1846. С. 48.

⁶⁴ *Григорий Богослов*. К Селевку // Св. Григорий Богослов. Творения. Изд. 3. Т. 5. М., 1889. С. 257–260. Это стихотворение, в принятой номенклатуре – *Sagmen 8*, условно помещено среди творения св. Григория Богослова, однако ему не принадлежит. Текст достаточно уверенно атрибутируют другому Великому каппадокийцу – свт. Амфилохию Иконийскому. См.: *CPG № 3037*.

⁶⁵ *Иоанн Златоуст*. Против иудеев. Слово первое // Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 1. Кн. 2. М.: Православная книга, 1991. С. 649.

⁶⁶ *Иоанн Златоуст*. О покаянии. Беседа шестая // Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 2. Кн. 1. М.: Православная книга, 1993. С. 351–352.

⁶⁷ *Иоанн Златоуст*. О диаволе. Беседа третья // Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 2. Кн. 1. М.: Православная книга, 1993. С. 296.

⁶⁸ *Puchner W.* Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems // Greek and Roman actors. Aspects of an Ancient Profession / Ed. by P. Easterling and E. Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 307–308.

⁶⁹ *Ibid.* P. 307.

⁷⁰ См.: Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского / Отв. ред. и пер. священника М. Козлова: в 2 т. Т. 1. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1996. С. 506–508; 549–550.

⁷¹ *Чекалова А. А.* Быт и нравы // Культура Византии: вторая половина VII–XII в. М.: Наука, 1989. С. 607.

⁷² См. об этом: *La Piana G.* The Byzantine Theater.... – P. 176–178.

⁷³ В «Хронографии» Феофана Исповедника, например, есть следующий фрагмент: «В тот год (580) император Маврикий издал указ провести молебное пение во Влахернской церкви в честь Пресвятой Богородицы, и повелел исполнить энкомий Пречистой, наименовав это празднество панигириес». Цит. по: *La Piana G.* The Byzantine Theater.... P. 179.

⁷⁴ *Cottas V.* Le théâtre à Byzance.... P. 53–54; *Чекалова А. А.* Быт и нравы.... С. 607.

⁷⁵ *Patrologiae cursus completus / Accurante J.-P. Migne.* Series graeca // PG 107. Col. 293.

⁷⁶ *Чекалова А. А.* Быт и нравы.... С. 607.

⁷⁷ Там же. С. 607–608.

⁷⁸ См.: *Поляковская М. А.* Быт и нравы поздневизантийского общества // Культура Византии: XIII – первая половина XV в. М.: Наука, 1991. С. 572.

⁷⁹ *Чекалова А. А.* Быт и нравы.... С. 607–608.

⁸⁰ Еще свт. Иоанн Златоуст с горечью отмечал пагубность таких явлений. См.: *Иоанн Златоуст*. Беседы на 1-е послание к Коринфянам. Беседа 36 // Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 10. Кн. 1. М.: Православное братство «Радонеж», 2004. С. 374–375.

⁸¹ *Чекалова А. А.* Быт и нравы.... С. 607.

⁸² См., напр.: *Cottas V.* Le théâtre à Byzance.... P. 4; 238.

⁸³ Ср.: 1 Кор 12, 27.

⁸⁴ *Центон* (греч. κέντρον, κεντόνη, κεντόνιον, κεντόν; лат. cento) – это стихотворение, составленное из стихов или частей стихов уже существующих произведений одного или разных авторов для выражения темы, отличной от первоначальной.

⁸⁵ Лат. – «Christus patiens», русск. – «Страждущий Христос». Это первая и единственная полноценная христианская трагедия. Произведение представляет собой законченную драматическую трилогию, состоящую из 2602 стихов ямбического trimetra. Об этой драме см.: *Михалицын П. Е.* Трансформация смысла античных реминисценций в трагедии Χριστός πάσχων («Страждущий Христос») // Проблемы истории, филологии и культуры. 2006. Т. 16 / 2. С. 12–20; *Михалицын*

П. Е. Культурно-исторические предпосылки возникновения трагедии Χριστὸς πάσχων («Страждущий Христос»): драматургическая инновация Григория Назианзина // Дриновський збірник. Т. 2. Харків–Софія: Академічне видавництво ім. проф. Марина Дринова, 2008. С. 69–75.

⁸⁶ *Медведев И. П.* Ренессансные тенденции поздневизантийской культуры // Культура Византии: XIII – первая половина XV в. М.: Наука, 1991. С. 227.

⁸⁷ Цит. по: *Медведев И. П.* Ренессансные тенденции... С. 227–228.

⁸⁸ *Constantin VII Porphyrogénète.* Le Livre des ceremonies / Texte établi. et trad. par A. Vogt: in 2 Vols. Paris: Les Belles-Lettres, 1935–1940. 179 p.; 194 p.

⁸⁹ *Pseudo-Kodinos.* Traité des offices / Introd., texte et trad. par J. Verpeaux. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1966. 420 p.

⁹⁰ Такое наименование в своей недавней монографии дает придворному церемониалу М. А. Поляковская. См.: *Поляковская М. А.* Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти» / Науч. ред. Т. В. Куш. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. 334 с.

⁹¹ *Анна Комнина.* Алексиада / Пер. с греч. Я. Н. Любарского. СПб.: Алетейя, 1996. С. 332–333.

⁹² *Нарусевич И. В.* Драма и эпос у Анны Комниной (роль цитаты в «Алексиаде») // ВВ. 2005. Т. 64 (89). С. 116.

⁹³ *Cottas V.* Le théâtre à Byzance... Р. 53–67.

⁹⁴ *Сорочан С. Б.* Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры: Учебное пособие. Харьков: Майдан, 2011. С. 303.