

ГОСУДАРСТВЕННОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ТЕАТРА И СТАТУС АКТЕРОВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ

Н.А. КРАВЦОВ,

кандидат юридических наук, доцент,
Южный федеральный университет,
e-mail: nikikrvtsv@yandex.ru

В статье идет речь об особенностях возникновения и государственного регулирования театрального искусства в Древнем Риме. Анализируется особенное отношение древних римлян к жанру комедии. Также на основании сохранившихся данных анализируется социальный и правовой статус лиц, занимавшихся театральным искусством.

Ключевые слова: Древний Рим; театр; комедия; государство; право; правовое регулирование; социальный статус; правовой статус.

In article there is a speech about features of emergence and state regulation of theater in Ancient Rome. The special relation of ancient Romans to a comedy genre is analyzed. Also, on the basis of the remained data social and legal status of the persons who were going in for theater is analyzed.

Keywords: Ancient Rome; theater; comedy; state; right; legal regulation; social status; legal status.

Коды классификатора JEL: K32, K36.

Если греки сами были изобретателями своего театрального искусства, и потому считали его вполне достойным для граждан занятием, то римляне заимствовали театр извне. Все источники сходятся в том, что первыми актерами были специально приглашенные этруски. Это, видимо, и наложило отпечаток на восприятие актерства как занятия, недостойного граждан Рима.

У Тертуллиана история появления в Риме иноземных актеров излагается так: «По словам Тимея, лидийцы, выйдя из Азии под предводительством Тиррена, вынужденного уступить царство своему брату, обосновались в Этрурии, и там, среди прочих суеверных обрядов, учредили под видом религии зрелища. Римляне, приглашая к себе этрусских мастеров, переняли у них и сами зрелища и время их проведения, так что зрелища от лидийцев получили название «игр». Варрон, правда, выводит это слово от *lusus* («игра, шутка»), подобно тому, как луперков называли «шутами» (*ludii*), потому что они носились по улицам с озорными шутками» [12]. Согласно этой версии, первые театральные зрелища, которые видели римляне в исполнении этрусков, вряд ли были возвышенными и благородными. Конечно, на благовоспитанных и мужественных представителей римских верхов такие представления должны были произвести самое отталкивающее впечатление, что могло стать причиной высокомерного отношения к актерству на долгие века.

В иной редакции излагает историю возникновения сценических представлений Тит Ливий. Из его повествования видно, во-первых, что они возникли в Риме довольно поздно — в 364 г. Причины введения представлений были чисто религиозными — для прекращения мора и умолиствления богов. Насколько эти представления походили на театр в греческом понимании этого слова, судить трудно. Но если отталкиваться от повествования Ливия, то несходство было разительным. Приглашенные лицедеи-этруски, похоже, просто плясали под флейты, и эти пляски, как любое нововведение, вошли в моду среди римской молодежи, вызывая стремление к подражанию [13]. То, что в этом подражании стало восприниматься как достойное граждан (ранние формы ателланы), получило относительное одобрение, все остальное осталось на откуп этрускам, рабам и простолюдинам.

«Уже из отрывка Тита Ливия о возникновении римского театра... видно, что профессия актера считалась в Риме позорной. Актеры исключались из триб и не допускались к почетной для гражданина военной службе... Презрительное отношение к гистрионам, очевидно, было связано с тем, что они являлись рабами или вольноотпущенниками, как во времена Плавта и позднее Цицерона» [5, С. 170].

Более того, в тексте Ливия содержится и откровенная инсинуация в адрес театрального искусства вообще: «Об этом первоначальном происхождении игр я счел своим долгом упомянуть, говоря о делах, что произошли из ничтожных семян, дабы ясно стало видно, от сколь здравых начал ныне дело дошло до безумной страсти, на которую едва хватает средств и в могучих державах». Он также не отказывает себе в удовольствии подчеркнуть, что игры не привели к тем результатам, на которые рассчитывали их устроители: мор не прекратился, а вдобавок еще и случилось наводнение [13].

Есть все основания полагать, что римские власти долго сопротивлялись укоренению театра в стране, даже несмотря на его культовую ценность. Тертуллиан, во всяком случае, приводит сведения, в которых смутно отражается история этой борьбы: «Театр есть собственно храм Венеры. Вот как под видом почитания богини появилось на свет это богомерзкое сооружение: в старину, когда еще только зарождался театр, цензоры часто повелевали разрушить его во избежание порчи нравов от соблазнительных представлений» [12].

Сопротивление властей проникновению театра в римскую жизнь, разумеется, сказалось на образе жизни актеров, который и отдаленно не напоминал ту жизнь, которую они вели в Греции, более походя на быт средневековых балаганщиков. Теодор Моммзен писал о том, что в раннем республиканском периоде, «игры... сопровождалась сценическими представлениями. Исполнявшие их люди в остальное время бродили из города в город, зарабатывая хлеб пением и пляской. Занятие это всегда считалось недостойным свободного человека и актеры подлежали безапелляционной юрисдикции всех полицейских чиновников» [3, С. 61].

Итак, театральное искусство завоевывало свои позиции в Риме с огромным трудом. Но, несмотря на то, что, преодолев сопротивление консерваторов, театр как вид искусства смог-таки укорениться в государстве римлян, положение профессиональных актеров было крайне незавидным. Их ремесло считалось одним из самых позорных. Иным было положение актеров-любителей, игравших в жанре ателланы. Они, по Титу Ливию, «не исключались из триб и призывались на военную службу, как будто они не были актерами комедии» [5, С. 173].

Причину такой разницы можно уразуметь, только разобравшись в сущности этого жанра и его общественном значении. Ателлана — это небольшое комическое представление, любительский фарс. Исполнитель главной роли — зачастую сам автор юморески. Не исключено, что изобретение ателланы — национальный ответ на шутовство этрусских комедиантов, попытка доказать изошренным в комическом искусстве иноземцам наличие собственного чувства юмора у римлян. Так как речь шла о любительских постановках, которые организовывались свободно, а не в рамках религиозных представлений, ни авторы, ни исполнители не получали вознаграждения, эта деятельность не относилась к дешевому ремесленничеству и не отождествлялась с профессиональным актерством. А, стало быть, в ней не видели ничего позорного для граждан Рима.

Ателлана возникла как жанр, не выходящий за рамки бытового, «житейского» юмора, который высмеивал абстрактные пороки — жадность, обжорство и пр. Но, когда Рим вступил в эпоху гражданских противоречий и сменяющих друг друга диктатур, этот вполне безобидный «капустник» вдруг сделался трибуной самой острой политической сатиры. Он взял на себя роль, которую не мог бы взять на себя профессиональный театр. Униженные и бесправные актеры не могли, конечно, стать рупором политической критики. Но для полноправных римских граждан такие забавы с подтекстом были возможными. И как только жанр стал «кусаться», реакция власти последовала незамедлительно — в виде запретов и ограничений. Любое «потепление» политического режима давало ателлане большую свободу, любое «похолодание» приводило к репрессиям. Целые века, все время, пока существовал сам жанр, его история была историей борьбы остроумия, крепнущего в своей хлесткости с государственным официозом, крепнущим в своей жестокости. Французский ученый Морис Мейер в исследовании о римском театре так описывал наиболее яркие эпизоды этой борьбы: «Такой враг всяких непрямых инсинуаций и всякой личной критики, как Цезарь... был без всякого сомнения виновником того бесчестия, которому подвергся в 78-м фарс ателланы... Август, который, желая стать популярным, возвышал все, что унижал Цезарь, и который ободрял все без различия театры своими искусными благодеяниями, поддержал, несомненно, и возвращение ателланы к ее первоначальной популярности... Ателлана же, не то мстя за долгий запрет, не то стремясь увеличить свое значение, дошла в своей смелости, при наследниках Августа, до крайних пределов,

и ее характер так же изменился, как и общественные нравы. Их сатира стала политической, жестокой, неумолимой, не боясь задевать даже императора. Непристойные выражения, которыми она клеймила преступления и позорную похоть Тиберия, тонули в аплодисментах. Она раздражала Каллигулу прозрачными намеками своей иронии. Актер ателланы был сожжен по приказу императора за злой стишок посреди амфитеатра. Это неслыханное наказание, такое далекое и от цезарева презрения и от августовых благодеяний, можно частично объяснить лишь растущей язвительностью насмешек ателланы. Свою компенсацию она получила только при недолгом милосердии Нерона. Этому хватило только изгнать из Рима гистриона Дата, который в ателлане напомнил сатирическими жестами о преступлениях императора и сделал ужасный намек на сенат. Это ателлана поведала Гальбе, по возвращении в Рим, о его непопулярности — с помощью песни, так горячо принятой и такой известной, что восторженная толпа единогласно подхватывала ее...» [17].

Однако, за исключением ателланы, творчество в области комического сочинительства всегда продолжало оставаться непрестижным. Как писал Моммзен, «не только актерство, но и авторство комедий почиталось в Риме непристойным для настоящего римлянина, а было уделом вольноотпущенников и вообще людей низшего положения; римские граждане еще переделывали иногда греческого трагедии, но комедии — никогда» [3, С. 123].

Впрочем, одной непрестижностью особое положение, в котором находились авторы комедий, не ограничивалось. Следует констатировать, что болезненное отношение римлян к театральной сатире создавало для комедиографов прямую угрозу применения по отношению к ним политических по сути, но при этом юридически оформленных репрессий. Классическим примером жертвы таких репрессий представляется комедиограф Гней Невий, которого приговорили к тюрьме и изгнанию из Рима за выпады против аристократии в комедиях [10, С. 375]. «Смелость этого «гордого кампанца», как он сам себя называл, проявилась и в том, что в свои комедии он часто вставлял намеки на политические события своего времени, насмехаясь над разгульной молодостью Сципиона, будущего победителя Ганнибала, или нападая на ненавистную ему знатную семью Метеллов. В аристократической римской республике такие политические выпады со стороны комедиографа не могли кончиться добром: Невий был брошен в тюрьму, а затем изгнан из Рима; умер на чужбине» [2, С. 210].

Авл Геллий уточняет, что изгнанию предшествовало тюремное заключение. Это было сделано по приказу триумвиров, а народные трибуны вернули ему свободу при условии, что в пьесах, написанных в тюрьме, он загладит нанесенные многочисленным гражданам оскорбления [16]. То есть, даже облегчение участи было официально связано с выполнением определенных условий, и речь не шла о полном помиловании.

Если элементы театрального искусства, заимствованные у этрусков, могли вызывать отторжение у римлян из-за неуважения к этому остановившемуся в развитии и, вдобавок, враждебному народу, то труднее объяснить то, что и греческие элементы театра, заимствованные римлянами, при глубоком уважении ко всему греческому, тоже не были для них чем-то достойным уважения. Заимствование театра было необходимым, поскольку греков и римлян объединял религиозный культ, а театр был элементом этого культа. Но если у греков театр стал частью культуры, без которой они не мыслили самого своего существования, то римляне заимствовали его как нечто внешнее, формально необходимое, в чем они, на самом деле, не чувствовали ни малейшей внутренней потребности. «Это был... праздничный, публичный «досуг»... Ни о какой духовной эллинизации римской правящей знати еще нет и речи: греческий театр для нее не часть внутреннего мира, а лишь предмет роскоши, рассчитанный на иностранцев и чернь. Для себя аристократия сохраняет строгий древнеримский человеческий идеал, *pos taioiote*, в котором нет места греческим забавам. Вплоть до поколения Теренция и Сципиона Эмилиана мы не встречаем упоминаний о сенаторах не только как о сочинителях, но даже как о зрителях театральных представлений. Когда Риму понадобилось первое историческое сочинение, этим занялся сенатор Фабий Пиктор, но когда понадобилось первое сценическое представление не старинного этрусского, а новомодного греческого образца, оно было поручено вольноотпущеннику Ливию Андронику, и когда для умиловительного моления Юноне Авентинской потребовалось сочинить новый гимн по образцу греческого парфения — дело гораздо более идеологически ответственное, но тоже зрелищного характера, — то и это сделал вольноотпущенник Ливий Андроник. Поэт выступает наемным исполнителем поручений эдила, устраивающего зрелище, не более того: актеры берут на себя игровую часть, поэт словесную, причем публика еще плохо понимает, что в словесной части можно и чего нельзя делать, и старший актер от своего лица объясняет ей в прологе что к чему (Амбивий Турпион в «Самоистязателе» Теренция). Первые слухи о том, что сенаторы снисходят до внимания к драматургии, стали распространяться лишь при Теренции» [1, С. 56–57].

Но снисхождение сенаторов к драматургии не означало немедленного изменения отношения к ней в целом. Корнелий Тацит — относительно поздний автор, но в его «Диалоге об ораторах» персонаж все еще говорит: «И если бы местом твоего рождения была Греция, где считается почетным даже сценическое искусство...» [11, С. 36]. Это «даже» по поводу сценического искусства не требует комментариев. Хотя, разумеется, в отличие от актеров и комедиографов, драматурги пользовались почетом. Известно, что Теренций, бывший рабом сенатора, обрел свободу [9].

Трагические актеры также пользовались большим уважением и поддержкой, чем комические. О том, что мог позволить себе актер-трагик, не опасаясь для себя ужасных последствий, мы можем судить по историческому эпизоду, который описывает Цицерон в одном из своих писем: «Во время игр в честь Аполлона трагик Дифил подверг нашего Помпея резким нападкам: его заставили произнести тысячу раз: «Ты нашей нищетой велик!». Под крики одобрения всего театра он сказал: «Придет пора, и за почет испустишь ты глубокий вздох» и прочее в таком же роде. Ведь эти стихи таковы, что кажется, будто их нарочно написал враг Помпея. Стих «Коль ни закон, ни нравы не указ...» и прочие были произнесены при сильном шуме и криках одобрения» [6, С. 127–128].

Постепенно положение актеров становится двойственным. С большой долей условности его можно сравнить с положением актрис в России XIX в., когда само занятие считалось однозначно непрестижным, но при этом, наиболее популярные из них находили себе состоятельных патронов, и даже могли пользоваться покровительством августейших особ. «В Риме с 3 в. до н. э. существовали труппы актеров, патрон которых (*dominus gregis*), как правило, вольноотпущенник, приобретал пьесы у поэтов и разучивал их с актерами. Юнорар актеры получали от государства. В то время как в Греции актеры были свободными гражданами, в Риме их набирали из рабов и вольноотпущенников. Поэтому сословие актеров презиралось: выступить в качестве актера в каком-нибудь представлении, кроме любительской ателланы, означало для свободного гражданина уронить свою честь. Тем не менее, отдельные выдающиеся актеры пользовались огромной популярностью и наживали значительные состояния» [10, С. 21].

Примером карьерного роста человека театра может служить судьба Цецилия Стация, известного комедиографа, галла из Медиолана, раба, получившего впоследствии свободу за свою популярность.

Впрочем, предоставление актерам прав гражданства и прочих привилегий всегда рассматривалось скорее как исключение, чем как правило. Так, Цицерон, фактически противопоставляя актеров поэтам, говорил в одной из своих судебных речей: «неужели регийцы, или локрийцы, или неаполитанцы, или тарентинцы, которые нередко награждали правами гражданства актеров, выступавших на сцене, отказались бы Авла Лициния, увенчанного высшей славой дарования, наградить тем же?» [15]. Смысл этой фразы понятен: если уж такие субъекты, как актеры, могут получать гражданство, то поэтам и подавно следует оказывать подобные благодеяния.

Таким было положение не только деятелей театра, но и вообще многих представителей (а особенно — представительниц) низших слоев художественной среды. Известно, например, что в эпоху гражданских войн, в годы кризиса республики, арфистки, актрисы и танцовщицы часто становились гетерами, сопровождавшими виднейших политических деятелей [2, С. 244].

Хотя эта практика получила широкое распространение, она осуждалась старой аристократией (как, собственно, это было и в царской России). Цицерон, к примеру, упрекал Марка Антония в связи с актрисой. Причем из контекста его гневной речи видно, насколько эти связь позорна [14].

Одной из самых ярких иллюстраций того, насколько увлечение театральной жизнью могло быть опасным для высокопоставленного римского гражданина, служит история всадника Децима Лаберия, современника Цицерона. Всадник этот был известен тем, что писал в жанре мима. Возможно, это хобби и не повлекло бы для него неприятных последствий, если бы в своем творчестве он не затрагивал политических вопросов. Но «его мимы... обыгрывали события политической жизни, например, содержали выпады против Цезаря» [10, С. 304]. И Цезарь, который, как мы знаем, терпеть не мог сценических инсинуаций в отношении своей персоны, нашел отличный способ отомстить: «Лаберий как римский всадник считал выступления в театре оскорбительными для своего сословного достоинства. Когда однажды Цезарь заставил Лаберия исполнить роль в миме, это было для бедного поэта большой личной трагедией и унижением. Но он отомстил диктатору, когда, пользуясь свободой слова, допускаясь для мимических актеров, произнес со сцены стих, в котором публика без труда увидела намек на Цезаря: «Тот, кого боятся многие, также должен бояться многих» [2, С. 261]. Подробности этой истории излагал Авл Геллий в восьмой книге своего труда, но именно эта книга не сохранилась, поэтому нам она сейчас известна лишь в общих чертах. Но и в таком виде эта история весьма знаменательна. Помимо иллюстрации общественного отношения к гражданам, играющим на подмостках, она также предоставляет нам пример применения государственной властью «художественной» санкции, пусть и весьма произвольной.

История Лаберия, пострадавшего из-за своего увлечения жанром мима — хороший повод поговорить об этом жанре, поскольку его место и в истории римского искусства, и в истории взаимодействия с искусством государства, представляется совершенно особенным.

Речь идет о коротких комических сценках с небольшим числом участников. Как полагают искусствоведы, жанр мима исторически предшествует балаганным представлениям более поздних времен. В отличие от ателланы, мим был жанром, который сочиняли и исполняли профессионалы-ремесленники, и, соответственно занятие их было очень недостойным для свободных, и уж тем более — для высокопоставленных граждан. Так что случай всадника Лаберия представляется в этом плане исключительным. Социальный статус мимов-актеров был еще ниже, чем статус актеров, занятых в более высоких жанрах: «Место мимов в самом низу общественной лестницы; их профессия считается бесчестной. О мимах-женщинах закон говорит: «...рожденные от этих подонков общества». В представлении римлян еще конца республики выступить мимом на сцене — значило обесчестить себя, потерять свое гражданское достоинство» [8]. Естественно, из любого правила были исключения. Очень популярный мим мог добиться определенного уважения. Отечественный исследователь М. Сергеенко, например, говорит о том, что, судя по сохранившейся административной надписи, архимим (т. е. старший мим) Евтих стал даже членом городского совета. Тот же автор приводит и другой интересный пример. Мим Латин «был вхож во дворец, рассказывал Домициану за обедом о всяких городских происшествиях и в эту безобидную болтовню вставлял свои доносы. Был он одним из самых страшных доносчиков того страшного времени» [8]. Но эти исключения подтверждали правило. В целом и к жанру мима, и к его исполнителям государство всегда относилось с подозрительным вниманием.

Дело в том, что мим вообще был жанром политизированным и безцензурным, и такое качество он сохранял даже во времена самых жестоких деспотов в римской истории, когда всех прочих сценических жанрах политическая критика становилась почти невозможной. «Зрители продолжали угадывать в репликах мимов прозрачные аллюзии на отравление императора Клавдия, на попытки Нерона убить собственную мать, на любовные похождения Фавстины, жены Марка Аврелия, и многое другое» [2, С. 309]. Фактически монополизировав фактически нишу политической критики, мим сделался чрезвычайно популярным. И он был тем более любим широкими массами населения, что их весьма посредственный художественный вкус не сталкивался здесь с трудностями восприятия. Вдобавок, представления мимов были общедоступными и недорогими. Жанр мима — вызов простой публики той тенденции борьбы с театральной сатирой, которая в теории проявилась у Цицерона, а на практике — в эпоху диктатур.

С учетом особенностей мимических представлений, были и особенности их государственного и корпоративного регулирования. Некоторые подробности этого процесса приводит в своем исследовании уже известный нам М. Сергеенко: «Присутствие в актерской труппе женщины отличает труппу мимов от всех остальных актерских трупп древности. И в Греции, и в Риме, и в трагедии, и в комедии женские роли исполнялись мужчинами, и только в мимах женщин играли женщины... Мимы обычно были отпущенниками. Чтобы попасть на сцену, надо было обладать определенными качествами: голосом — действие мима разнообразилось пением песенок, грацией: танцы обычные в миме (некоторых актрис называли даже «танцовщицами»: вероятно, в танцах они были сильнее, чем в игре) и — первое условие — комическим талантом и умением держаться на сцене. Мимы-женщины (как и мужчины, конечно) должны были пройти определенную школу; мы не знаем, где и как они обучались, и может по этому поводу только высказывать предположения, имеющие, правда, большую степень вероятности. В большинстве случаев актерская профессия была наследственной, и в качестве учителей оказывались отцы и матери, иногда их друзья и сотоварищи. Случалось, что хозяин, подметив способности своей рабыни, отдавал ее в учение актерам. Кроме сценических дарований, хорошо было иметь способности, которые облегчали жизнь: следовало быть записной книжкой и уметь кружить головы» [8].

Социально приниженные мимы должны были объединяться, поскольку в одиночку им невозможно было бы отстаивать свои интересы в государстве, которое не любило политической сатиры и смотрело на них с нескрываемым презрением. Образовывались союзы мимов. «Союзы эти назывались «коллегиями», «корпусами», «коммунами». В одни из них входили все работники сцены: актеры, трагические и комические; музыканты, флейтисты, кифареды и скабиллари (они получили свое имя от особого инструмента *scabillum*, с помощью которого отбивали такт)... Труппа его состояла из 60 человек, судя по именам, это были отпущенники или сыновья их, а если свободно-рожденные, то из низов. Не все в этом «стаде» (обычное название актерской труппы «*grex*») были, конечно, актерами: сюда входили и музыканты, и театральные служители. Интересно, что в списке

труппы нет ни одного женского имени, а мы знаем, что женщины играли в мимах, и в надписях упоминаются даже женщины-архимимы, «директрисы труппы». Случайно отсутствие женских имен в надписи Евтиха, или были отдельные труппы, мужские и женские, объединявшиеся для представлений, но в остальном ведшие, как союз, жизнь особую и самостоятельную? На последнее соображение наводит одна мысль, упоминающая погребальную коллегию не целой труппы, а только мимов-женщин» [8].

Пережив времена гражданских войн и безумных тиранов, жанр мима благополучно существовал до тех пор, пока в Риме не восторжествовало христианство. С этого момента начинается долгий кризис жанра, который, продолжаясь несколько веков, привел к формированию более примитивных форм балаганных представлений. Причина постепенной деградации жанра заключалась уже не в том, что социальные верхи боялись критики, а в том, что новая общегосударственная религия не могла быть слишком благожелательной к тому абсолютно бесцензурному, грубому (иногда доходившему до цинизма и пошлости, даже похабства) юмору, который был свойственен жанру. Если бы в христианизированном Риме мим вызывал нарекания только церковных и государственных верхов, то ситуация, в которой оказался жанр, была бы не столь печальной. Но и рядовые граждане-христиане постепенно утрачивали симпатию к миму. Это было вполне естественно, ибо присутствие в труппах женщин, как правило, легко доступных кокеток, как и бесстыдство шуток, не могло нравиться истинно верующим. Впечатление, которое производил на правоверных христиан мим можно легко себе представить, ознакомившись с цитатой из Тертуллиана: «На сцену выводят блудниц, этих жертв публичной похоти, жалких в присутствии порядочных женщин, выводят на глаза людей всех возрастов и званий, причем глашатай объявляет их место и цену, перечисляет их достоинства, в том числе такие, о которых лучше было бы умолчать, чтобы не осквернять свет дня» [12]. Что до оставшихся верными жанру поклонников, то легко представить уровень их нравственного сознания и художественных вкусов! Так что деградация мима была исторически неизбежной.

Еще лучше состояние мима в христианскую эпоху и отношение к нему верующих позволяет представить «Тайная история» Прокопия Кесарийского. Это сочинение, клеймившее императора Юстиниана, и в особенности — его супругу Феодору, бывшую рабыню, актрису мима, ценно для нас, вдобавок, именно информацией о Феодоре, как последнем историческом примере социального возвышения балаганной актрисы. Наконец, в этом памятнике перед нами обнажается отношение древнего христианства к искусству вообще. «Тайная история» — исторический памятник уже византийской эпохи, но информация, содержащаяся в ней, вполне относима и к состоянию жанра мима в первые века господства христианства.

Поборов некоторые сомнения, мы все же решили привести здесь наиболее интересную выдержку из сочинения Прокопия целиком, несмотря на ее большой объем и чрезмерную откровенность ее содержания. Прокопий излагает историю театральной деятельности и социального возвышения Феодоры: «Итак, старшая из них, Комито, уже блистала среди своих сверстниц-гетер; следующая же за ней Феодора, одетая в хитончик с рукавами, как подобает служаночке-рабыне, сопровождала ее, прислуживая ей во всем, и наряду с прочим носила на своих плечах сиденье, на котором та обычно восседала в различных собраниях. Феодора, будучи пока незрелой, не могла еще сходитьсь с мужчинами и иметь с ними сношение как женщина, но она предавалась любострастию на мужской лад с негодяями, одержимыми дьявольскими страстями, хотя бы и с рабами, которые, сопровождая своих господ в театр, улучив минутку, между делом предавались этому гнусному занятию. В таком блуде она жила довольно долго, отдавая тело притворноестественному пороку. Но как только она подросла и созрела, она пристроилась при сцене и тотчас стала гетерой из тех, что в древности называли «пехотой». Ибо она не была ни флейтисткой, ни арфисткой, она даже не научилась пляске, но лишь продавала свою юную красоту, служа своему ремеслу всеми частями своего тела. Затем она присоединилась к мимам, выполняя всяческую работу по театру и участвуя с ними в представлениях, подыгрывая им в их потешных шутовствах. Была она необыкновенно изящна и остроумна. Из-за этого все приходили от нее в восторг. У этой женщины не было ни капли стыда, и никто никогда не видел ее смущенной, без малейшего колебания приступала она к постыдной службе. Она была в состоянии, громко хохоча, отпускать остроумные шуточки и тогда, когда ее колотили по голове. Сбрасывая с себя одежды, она показывала первому встречному и передние, и задние места, которые даже для мужа должны оставаться сокрытыми.

Отдавая своим любовникам, она подзадоривала их развратными шутками и, забавляя их все новыми и новыми способами половых сношений, умела навсегда привязать к себе распутные души. Она не считала нужным ожидать, чтобы мужчина, с которым она общалась, попытался соблазнить ее, но, напротив, своими вызывающими шутками и игривым движением бедер оболщала всех без

разбора, особенно безусых мальчиков. В самом деле, никто не был так подвластен всякого рода наслаждениям, как она. Ибо она часто приходила на обед, вскладчину сооруженныйдесятью, а то и более молодцами, отличающимися громадной телесной силой и опытными в распутстве, и в течение ночи отдавалась всем сотрапезникам; затем, когда все они, изнеможенные, оказывались не в состоянии продолжать это занятие, она отправлялась к их слугам, а их бывало порой до тридцати, спаривалась с каждым из них, но и тогда не испытывала пресыщения от этой похоти.

Однажды, говорят, она явилась в дом одного из знатных лиц во время пирушки и на виду у всех пировавших, поднявшись на переднюю часть ложа, там, где находились их ноги, начала бесстыдно сбрасывать с себя одежды, не считая зазорным демонстрировать свою распущенность. Пользуясь в своем ремесле тремя отверстиями, она упрекала природу, досадуя, что на грудях не было более широкого отверстия, позволившего бы ей придумать и иной способ сношений. Она часто бывала беременной, но почти всегда ей удавалось что-то придумать и с помощью ухищрений вызвать выкидыш.

Часто в театре на виду у всего народа она снимала платье и оказывалась нагой посреди собрания, имея лишь узенькую полоску на пахе и срамных местах, не потому, однако, что она стыдилась показывать и их народу, но потому, что никому не позволялось появляться здесь совершенно нагим без повязки на срамных местах. В подобном виде она выгибалась назад и ложилась на спину. Служители, на которых была возложена эта работа, бросали зерна ячменя на ее срамные места, и гуси, специально для того приготовленные, вытаскивали их клювами и съедали. Та же поднималась, ничуть не покраснев, но, казалось, даже гордясь подобным представлением. Она была не только самой бесстыдной, но и самой изобретательной на бесстыдства. Часто, скинув одежды, она находилась на сцене среди мимов и то наклонялась вперед, выпятив и изогнув грудь, то старалась попасть в зад тех, кто уже испробовал ее, и тех, кто еще не был с ней близок, гордясь тем из гимнастического искусства, что было ей привычно. С таким безграничным цинизмом и наглостью она относилась к своему телу, что казалось, будто стыд у нее находится не там, где он согласно природе, находится у других женщин, а на лице. Те же, кто вступал с ней в близость, уже самым этим явно показывали, что сношения у них происходят не по законам природы. Поэтому когда кому-либо из более благопристойных людей случалось встретить ее на рынке, они отворачивались и поспешно удалялись от нее, чтобы не коснуться одежд этой женщины и таким образом не замарать себя этой нечистью. Для тех, кто видел ее, особенно утром, это считалось дурным предзнаменованием. А к выступавшим вместе с ней актрисам она обычно относилась как лютейший скорпион, ибо обладала большим даром злоречия.

Позже она последовала за назначенным архонтом Пентаполиса Гекеболом из Тира, угождая его самым низменным страстям. Однако она чем-то прогневала его, и ее оттуда со всей поспешностью прогнали. Из-за этого она попала в нужду, испытывая недостаток в самом необходимом, и далее, чтобы добыть что-то на пропитание, она стала, как и привыкла, незаконно торговать своим телом. Сначала она прибыла в Александрию. Затем, пройдя по всему Востоку, она возвратилась в Византий. В каждом городе прибегала она к ремеслу, назвать которое, я думаю, человек не сможет, не лишившись милости Божьей, словно дьявол не хотел допустить, чтобы существовало место, не испытывавшее распущенности Феодоры.

Так эта женщина была рождена и вскормлена, и так ей было суждено прославиться среди многих блудниц и стать известной всему человечеству» [7].

Если таковым был нравственный климат в труппах мимов периода деградации жанра, то растущее негодование против него церковных кругов и общества легко понять. Такой крупный авторитет церкви, как Иоанн Златоуст, считал общественную опасность жанра мима, как и театра вообще, столь высокой, что касался этого вопроса в нескольких своих проповедях. Сторонники жанра, напротив, пытались оправдать его. Этой теме была посвящена «Речь в защиту мимов», написанная в VI в. ритором Хорикием. Но логика истории делала такие апологии бесперспективными, и возобладала точка зрения, опиравшаяся на мнение отцов церкви.

Что до более возвышенных жанров театрального искусства, то, несмотря на скептическое отношение к ним образованного римского общества, государство вынуждено было осуществлять регулирование и поддержку в этой области. Римский плебс, как мы знаем, требовал хлеба и зрелищ. И государство не могло эти требования игнорировать. Слишком уже серьезными могли быть выступления народа, когда его право на зрелища оказывались хоть немного ущемленными. Монтеские остроумно писал об этом: «Дион говорит, что римский народ вознегодовал на Августа за некоторые изданные им слишком суровые законы; но когда Август велел возвратить изгнанного из города партиями актера Пилада, то это неудовольствие прекратилось. Подобный народ живет чувствуете тиранию, когда изгоняют комедианта, чем когда лишают народ всех его законов» [4, С. 411].

Государству пришлось сыграть существенную роль в развитии и финансировании театра. Активная политика в этой области начинает осуществляться накануне эпохи принципата. «Возвратившись из восточных походов, Помпей построил в Риме первый каменный театр... Тогда же в городе появился, благодаря заботам эдила Марка Эмилия Скавра, большой деревянный театр с сидячими местами для 80 тыс. зрителей» [2, С. 262].

Политика материальной поддержки или даже прямой организации театрального строительства продолжалась и в эпоху принципата Августа. «В квартале над Тибром разрушали ветхие дома, чтобы освободить место для большого каменного театра Марцелла, названного в честь Гая Клавдия Марцелла, скончавшегося к тому времени мужа сестры Августа; театр вмещал 30 тыс. зрителей» [2, С. 277]. Современные археологические данные показывают, что во всех более-менее крупных городах империи, даже в колониях, существовали театры.

Как и в Греции, в Риме посещение театральных представлений было фактически конституционным правом граждан. Для обеспечения этого права государство разрешило свободный вход в театры. Да и все прочие расходы по театру государство брало на себя. Оплата труда авторов и актеров, видимо, была достаточно высокой, поскольку позволяла им не только существовать, но и накапливать «стартовый капитал», для личных экономических проектов. Авл Геллий, например, упоминает о случае с Варроном, который потерял свои деньги, заработанные в театре, вложив их в торговые операции. Для того чтобы жить, ему какое-то время пришлось работать на мельнице [16].

Право свободного входа было действующим и в отношении рабов. Разница между свободными и рабами в этом плане заключалась только в том, что рабы должны были получить специальное разрешение хозяев. Этим, впрочем, рабы, не отличались от свободных гражданок, которым требовалось разрешение супруга. Появление женщины в театре без разрешения мужа рассматривалось как причина развода [17].

С того момента, когда посещение театров перестало считаться позорным для верхушки общества, эта верхушка задумалась о том, чтобы и в театре получить для себя особые привилегии. В связи с этим речь пошла о принятии особого закона, который бы определял порядок рассадки зрителей в театрах. Первоначально, сенатор Росций Отон, автор законопроекта, был освидан за предложение резервировать лучшие места в театрах для патрициев. Но, несмотря на связанное с этим возмущение, закон, получивший имя Росциева закона, был принят, и в Риме при рассадке зрителей с тех пор соблюдался принцип социальной иерархии.

Поскольку сам текст закона не сохранился, подробности правового регулирования этого вопроса мы знаем только в общих чертах. Любопытно, что имела значение не только социальная иерархия, но и репутация. Лицам, опорочившим себя определенными деяниями, предоставлялись худшие места. И для разных категорий опорочивших себя лиц, существовали особые правила рассадки. Об этом можно судить по тексту Цицерона, который, упрекая в мотовстве Марка Антония, ставил ему в укор и нарушение Росциева закона, который определял места в театре для мотов. Причем Цицерон указывает: «в силу Росциева закона, для мотов назначено определенное место, даже если человек утратил свое имущество из-за превратности судьбы, а не из-за своей порочности» [14]. Это дает возможность предположить, что Росциев закон был достаточно подробным актом, в котором детально определялись основания для распределения мест в театре. И уж конечно он не сводился исключительно к предоставлению лучших мест для высокопоставленных граждан, как его зачастую трактуют. Если верно, что совершение неблагоприятных проступков могло влечь для гражданина изменение полагающегося ему места посадки в театре, то речь идет, опять же, об особом рода санкции, тесно связанной с художественной сферой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М.Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Избранные труды Т. 1. «О поэтах». М., 1997.
2. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.
3. *Моммзен Т.* История Рима. СПб., 1993.
4. *Монтескье Ш.* О духе законов // Избранные произведения. М., 1955.
5. *Немировский А.И.* Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964.
6. *Письма Марка Туллия Цицерона.* Т. 1. М., 1994.
7. *Прокопий Кесарийский.* Тайная история \ Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://folio.by.ru/knigi/PROKOP.ZIP>.
8. *Сергеенко М.* Простые люди древней Италии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Serg2/10.php.

9. *Светоний Гай Транквилл*. О знаменитых людях. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/svetoni/viris-illustribus/>.
10. Словарь античности. М., 1989.
11. *Тацит Корнелий*. Диалог об ораторах // Корнелий Тацит. Сочинения в 2 т. Т. 1. «Анналы. Малые произведения». М., 1993.
12. *Тертуллиан Квинт Септимий Флорент*. О зрелищах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelischchah.html.
13. *Тит Ливий*. История Рима от основания города. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ancientrome.ru/antlitr/livi/index.htm>.
14. *Цицерон*. Вторая филиппика против Марка Антония. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/flit/cicero/philippika2.html>.
15. *Цицерон*. Речь в защиту поэта Авла Лициния Архия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/cicero/oratio/archius-f.htm>.
16. *Aulu-Gelle*. Nuits Attiques. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.
17. *Meyer Maurice*. Etudes sur le theatre latin. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.