



*Часть диптиха императора Анастасия,  
изображающая актеров и цирковые представления, 517 г. н. э.,  
слоновая кость.  
Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж*

## ЛЕКЦИЯ 25

*П. Е. Михалицын*

### ОТ МЕЛЬПОМЕНЫ КО ХРИСТУ: СУДЬБА АНТИЧНОГО ТЕАТРА В ВИЗАНТИИ

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде...

<...> трагедия есть изображение людей лучших, чем мы.

*Аристотель. Поэтика*

Если мы отвергаем знание светской литературы как глупость пред очами Господа, то нам должен быть ясен и запрет на все виды театральные постановки литературных произведений. Если комедия учит бесстыдству, то трагедия – жестокости, злостности и варварству: рассказ о постыдном деле столь же бесполезен и опасен, как и само дело.

*Тертуллиан. О зрелищах*

**П**роцесс восприятия культурного наследия античности в христиански ориентированной Римской империи давно вызывает острый интерес в кругу исследователей поздней античности и 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 целом. К категории этих, «проблемных» вопросов можно уверенно отнести и византийский театр. 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? Все эти вопросы связаны с еще более сложным и возможно до конца неразрешимым вопросом: что представляет собой феномен Византии? Но если ответ на последний вопрос выходит за рамки нашего рассмотрения, то ряд предыдущих станет поводом для размышлений по ходу всей лекции. К ним мы будем еще не раз возвращаться в процессе анализа источников и исследований по проблематике византийского театра.

И здесь же, в преамбуле, считаем необходимым обозначить еще один вектор нашего обзора, который является во многом определяющим в изучении *paх Byzantinus*. Византию невозможно понять, используя только внешние, эмпирические приемы и методы исследования. Этот феномен раскрывается изнутри, понимается в рамках общей мировоззренческой позиции. Здесь субъект и объект исследования должны находиться в одном «силовом» поле, придерживаться общих религиозных установок. Только при соблюдении этих условий возможно релевантное понимание культурно-исторических процессов, имевших место в византийском обществе, и тем более, когда речь идет о таком культовом явлении как театр. Поэтому пристальное внимание к религиозной составляющей и древнегреческой, и византийской драматургии, будет определяющим в нашем обзоре.

Также необходимо сразу оговорить и терминологические границы нашего обзора. Термин «*θέατρον*» («зрелище, театр») имеет различные коннотации, обусловленные историческими метаморфозами этого вида искусства: 1) само здание театра или место для народных собраний; 2) театральная игра, представление; 3) собрание зрителей, их публичные встречи; 4) процесс просмотра спектакля; 5) людей в театре; 6) поприще, поле деятельности; 7) в метафорическом смысле как синоним распущенности и зла; 8) посмешище, издевка, насмешка, ложь. В данной лекции нас будет интересовать 2, 3 и 4 значения этого термина.

Обращая ретроспективный взгляд на историю древнегреческой драмы и театра, необходимо отметить, что оба они возникли из сельских празднеств в честь бога Диониса, в основе которых лежала древнейшая земледельческая игра, связанная с зимним умиранием и весенним возрождением природы. Дифирамбы и фаллические песни, исполнявшиеся на этих праздниках хором ряженных их участников и запевалой и сопровождавшиеся танцами, уже содержали в себе элементы диалога и примитивного театрального действия. Аристотель указывает в «Поэтике» (гл. 4), что трагедия и комедия возникли из импровизации и что одна (трагедия) ведет свое начало от запевал дифирамба, другая (комедия) – от запевал фаллических песен. Очевидно, Аристотель потому и говорит о запевалах, что именно они вносили в дифирамб диалог и мимическую актерскую игру и побужда-

ли своими репликами хор к пению. Из хора, составлявшего вплоть до эпохи эллинизма необходимую принадлежность драмы, уже во 2-й пол. VI в. до н. э. выделился особый исполнитель – актер, которым и был сам драматург. Импровизация сменилась точной фиксацией роли актера (первоначально одного) и хора. Уже в раннее время театр занимал важное место в общественной жизни греков. Он стал точкой пересечения всех основных видов искусств: музыки, живописи, архитектуры, поэзии и др. Театр являлся духовным центром древнегреческого полиса, властителем дум и сердец горожан. На театральные представления собирался весь город, к ним очень тщательно готовились не жалея ни средств, ни сил, ни времени. Полюбившиеся драматурги и актеры были почти что национальными героями. Неудачников осмеивали, заставляя тем самым более требовательно относиться к своему творчеству. Все театральные действия начинались и заканчивались жертвоприношениями, подчеркивая этим мистериальную атмосферу происходящего на сцене действия. Последнее замечание особенно важно, так как по причине прямой зависимости театральных представлений от языческого мистериального культа театр подвергся жесткой и бескомпромиссной критике со стороны Отцов христианской Церкви. Но, как это ни парадоксально, именно этот фактор и создал предпосылки для входа театральных элементов в ограду самой христианской Церкви. Однако об этом ниже.

Свое акмэ театр пережил в VI–IV вв. до н. э. С угасанием греческого полиса теряют свое значение и театральные представления. К моменту христианизации Римской империи драматические жанры уже пребывали в заметной летаргии. Еще во II в. новой эры ритор Элий Аристид выступил с речью «О том, что комедии не следует ставить на сцене», а во втор. пол. IV в. н. э. такие видные представители интеллектуального авангарда язычества как император Юлиан Апостат и ритор Ливаний уже прямо осуждают современный им театр за вырождение и откровенную безнравственность (низкопробные мимы, а, зачастую, и гладиаторские бои – вот новые обитатели театральных подмостков того времени). Выход виделся в риторике, как в величайшем даре богов, который способен «сделать граждан хорошими людьми и приучать их к добру и полезной деятельности» (Ливаний) или в драматической поэзии, ориентированной уже, правда, на кабинетное чтение (трагедии Сенеки). Как верно подытожил это упадническое настроение в драматургии периода поздней античности С. С. Аверинцев, «враждебная театру позиция таких рьяных язычников, как Элий Аристид и Юлиан, – важнейшее свидетельство того, что внутренний строй старой греческой культуры не под насилием извне, но по своей собственной логике должен был переродиться: утверждаемое христианами целомудрие, как его ни оценивать, даже для врага христиан

Юлиана понятнее и внутренне подлиннее, чем языческая чувственность». Апология мимов, представленная в «Речи в защиту тех, кто воспроизводит жизнь в театре Диониса» риторы Хорикия из Газы (VI в.) это скорее исключение, подтверждающее правило.

Очевидно, что такое неутешительное состояние важнейшего вида античных искусств вызвало вполне резонную критику и со стороны интеллектуальной элиты христианства. Уже Тертуллиан (II–III вв.) в своей апологии «О зрелищах» называл театр изобретением демонов (*De spectaculis* 10). Ему вторят Татиан (Речь против эллинов 24), Марк Минуций Феликс (Октавий 37), смуч. Киприан Карфагенский (Книга о зрелищах). Отцы четвертого столетия были не менее резки в оценке данного явления. Свт. Василий Великий полагал, что благоразумный человек должен гнушаться и одного вида театральных зрелищ (Беседа 6. На слова из Евангелия от Луки: «Разорю житницы моя и бóльшия созижду» (Лк. 12, 18); и о любостыжательности). Его друг и соратник, свт. Григорий Богослов считал театр синонимом разврата, а конские ристалища – «язвой для души» (К Селевку), а их младший современник свт. Иоанн Златоуст определяет театр как место распутства, вертеп разбойников (Против иудеев. Слово первое), школой прелюбодеяния и училищем разврата (Беседы на Деяния Апостольские. Беседа 42), печью, разжигающей помыслы (О покаянии. Беседа шестая), театральные же представления он называл дьявольским праздником (О дьяволе. Беседа третья). Актеры, по его мнению – это вредные для общества люди, а тот, кто посещает театр – ниспровергает все законы (Толкование на Мф. Беседа 37, 6). Святитель даже призывал уничтожить театры, однако с горечью признавался в невозможности осуществления этого (Толкование на Мф. Беседа 37).

Театр порицался св. Отцами не только как «училище» разврата, были и более глубокие богословские причины. Как отмечает в своей обобщающей работе «Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems» известный теоретик византийской драматургии В. Пюхэ (W. Puchner) «на фоне Божественного откровения, театр является ложью, а актера следует рассматривать как того, кто оскверняет идею человека как образа Божия». Он же фиксирует и изменения на уровне языковой семантики: античный актер (*hypokritēs*) становится «лицемером» в современном смысле этого слова; глагол «*hypokrinomai*» (играть) выступает в виде глагола «притворятся» или «вводить в заблуждение»; *dramatopoiia* (драматургия) становится эквивалентным «интриге»; термин «*theatrikōs*» («театрально») теперь означает – «на публике».

Таким образом на момент христианизации Римской империи античный театр находился в стадии угасания и деградации, создавая предпосылки к возникновению новых (однако не всегда лучших) сценических и литера-

турных форм. Здесь мы хотели бы обозначить те направления/формы, по которым шло дальнейшее развитие греческой драматургии на византийской почве. С некоторой долей условности их можно было бы представить в следующем виде:

- Литургия и литургические драмы – мистерии;
  - драматические гом依ии;
  - драмы для чтения;
  - интеллектуальный или школьный театр;
  - церемониал;
  - публичные казни как театральное действо;
  - мимы, флиаки и пантомима;
  - ипподром и цирковые представления;
  - византийские празднества: календы, брумалии, русалии.
- Кратко рассмотрим каждое из этих направлений.

### Литургия и литургические драмы – мистерии

Несмотря на то, что отношение Церкви к античному театру было враждебным, на протяжении всей истории Византийской империи мы можем наблюдать устойчивый процесс театрализации христианского богослужения. Даже постановления Пято-Шестого Трулльского собора (692 г.), который прямо запрещали участие (или даже присутствие) в празднествах на честь Диониса и связанных с ними театральными постановках (правила 24 и 62) 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. И как это было с другими составляющими греко-римской культуры (кроме религии, разумеется), так и драматургию христианские интеллектуалы попытались ввести в свою систему координат, изменить вектор ее развития, вложить в нее новое содержание, а говоря проще – воцерковить. 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 мистериальность происходящего и символизм действий. Все это создало благоприятные условия для интеграции театральных элементов в христианское богослужение.

Процесс христианизации театральной практики начался еще в ранневизантийский период, когда в литургию были допущены диалоги на евангельские темы и антифонные песнопения, мелодии которых были заимствованы

из народной музыки. Уже тогда во время службы священники использовали сценические приемы (жесты, манеру говорить). В VIII–IX вв. церковная проповедь все более драматизируется. Церковная служба вбирает в себя и элементы пантомима. В конце иконоборческого периода окончательно вводятся в обиход театрализованные панигии (с греч. «игрише»), проводимые во время больших религиозных праздников. В «Хронографии» Феофана, например, есть интересный фрагмент: «В тот год (580) император Маврикий издал указ провести молебственное пение во Влахернской церкви в честь Пресвятой Богородицы, и повелел исполнить энкомий Пречистой, наименовав эти празднества панигириис». Известно, что император Феофил во время яркой панигии в храме св. Софии сам принимал участие в пении музыкальных произведений, сочиненных им на новый лад.

Победа иконопочитания не изменила положения вещей – элементы театра все больше проникают в церковь, что вызывало обеспокоенность, а в некоторых случаях даже гневные возмущения со стороны ревнителей истинного благочестия. Так патриарх Фотий, рассматривал нападение русских на Константинополь в 860 г. как «Божью кару» за принятие Церковью сцены (PG 107, col. 293). Однако «слияние» театра и церковной службы продолжалось. Лев VI (886–912 гг.) увеличил число панигий, для которых он сам сочинял гомилии, исполнявшиеся весьма красочно и эффектно. При Константине VII Багрянородном после торжественного введения сценической оркестры в храме св. Софии проникновение театрально-зрелищных моментов переходит на качественно новую ступень: панигии трансформируются в литургическую драму – мистерию.

Мистерии обычно разыгрывали во время больших религиозных праздников. Так, на Пасху показывали явление Христа ученикам, нисхождение св. Духа, воскресение Христа (De serimoniis. P. 637, 638). Сходную сцену явления Христа разыгрывали во время праздника Преображения и в ходе продолжительной панигии, имевшей место при праздновании Успения (Ibid. P. 591). В день Епифании (Богоявления) диаконы изображали ангелов в специальном представлении, после которого в той же одежде ангелов они принимали участие в пиршестве в императорском дворце (Ibid. P. 754). В день прор. Ильи в храме Св. Софии показывали мистерию «Взятие пророка Ильи на небо». Эту мистерию довелось увидеть епископу Лиутпранду, который был поражен «сценическими представлениями легкомысленных греков» (Liutprandus von Cremona. S. 191–192).

Чин омовения ног в четверг на Страстной неделе представлял собой еще одно драматическое действие, кульминацией которого был известный диалог. Петр: «Тебе ли умывать мои ноги?» – Святитель: «Что я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после». Петр: «Не умоешь ног моих во-

век». – Святитель: «Если не умою тебя, не имеешь части со мной». После этого епископ, изображавший Петра, встав и показывая правой рукой к ногам, говорил тихим голосом: «Господи, не только ноги». Протягивая руки, он продолжал: «Но и руки». Подняв их, Петр показывал на слегка склоненную голову: «И голову». На это следовал ответ Святителя: «Омытьому нужно только ноги умыть, потому что чист весь; и вы чисты, но не все».

В неделю «святых праотцев» или «святых отец» изображали «Пещное действо», которое затем проникло и на Русь и ставилось здесь вплоть до середины XVII в., когда оно было запрещено как представление, место которому «не в церковном амвоне перед алтарем, а на театральных подмостках». Пещное действо происходило в неделю Святых праотцев (если Рождество приходилось на понедельник или вторник) или в неделю Святых отец, т. е. примерно за неделю до торжества. Разбиралось большое паникадило, находящееся в центральной части собора над амвоном, который сдвигался за левый клирос и на его месте воздвигалась деревянная решетчатая печь (немного похожая на убранный амвон), а вокруг нее – железные шандалы с витыми свечами. На крюк, где висело ранее паникадило, вешалось изображение сделанного из пергамена ангела, которого можно было при помощи веревки поднимать и опускать.

Действующие лица чина имели особую одежду: отроки одевались в стихари из тонкого полотна с бархатными оплечьями; их шапки с меховой опушкой и с медным крестом в верхней части были сделаны из кожи, подкрашенной белым с золотом. Халдеи, мучители отроков, были одеты в красные суконные платья. На их головах были шапки, похожие на шапки отроков, но из худшего материала и без креста. Роли отроков исполняли певчие, а халдеев, по всей вероятности, прислуга церкви.

Чин пещного действия входил в состав утренней службы. Он соответствовал седьмой и восьмой песням канона, исполнявшимся антифонно хорами правого и левого клиросов. Когда клирики начинали седьмой стих, наставник направлялся к иконе, сделав перед ней три поклона, кланялся до земли архиерею и обращался к нему: «Благослови, владыко, отроков на назначенное место представить», на что тот отвечал согласием. Затем выводили связанных длинным полотенцем отроков. Они останавливались посередине храма, а халдеи показывали им пальмовыми ветвями на пещь. Драматическое действие развивалось далее на фоне диалогов действующих лиц: при произнесении определенного стиха халдеи падали ниц, ангел с громом спускался сверху в пещь, отроки зажигали в венце ангела три свечи, затем обходили пещь и т. д.

Для византийского богослужения в целом характерна передача сюжета Священного писания не столько через действие, сколько голосом, т. е. весь-



ма условно. Писатель XIV в. свт. Симеон Солунский, критикуя католиков за допущение в храм мистерий, воспроизводящих детали жизни Иисуса Христа, писал: «Если же они будут укорять нас за печь отроков, то насколько не поразят нас, поскольку мы не зажигаем печи, но употребляем восковые свечи с огнем и возносим по обычаю фимиам Богу, и изображаем ангела, но не посылаем [в печь] человека. Мы только допускаем, чтобы поющие чистые отроки, как те три отрока, воспевали их песнь, как предано» (PG 155, col. 113).

Но, вероятно, одной из самых впечатляющих и красочных мистерий была мистерия «Воскрешение св. Лазаря», сценарий которой дошел до нас в рукописи XIII в. Эта рукопись замечательна тем, что в ней сохранились режиссерские пометки, касающиеся мизансцены, например: «Поставь Христа с учениками перед гробницей Лазаря на некотором удалении от нее, Марфу же и Марию, сестер Лазаря, и некоторых иудеев размести возле гробницы, а того, кто исполняет роль Лазаря, – на гробнице, затянутым погребальными пеленами и прикрытым покрывалом».

Мистерии, как мы уже говорили, ставились только по праздникам и органично вписывались в них наряду со службой и торжественными ходами. Празднование религиозных, как некогда и языческих праздников, начинали накануне, поздним вечером, но, естественно, уже не языческими ритуалами, а всенощной службой в храме, главной частью которой было пение. Во время праздника св. Димитрия в Фессалонике «три ночи кряду ... при свечах и факелах сонм священников и монахов, образуя два полухория, возносил песнопения» (Тимарион. С. 30).

Театральность была присуща всем службам, особенно праздничным. Николай Кавасила так описывает внесение честных даров в алтарь: «Священник, совершив громогласно славословие Богу, идет к дарам и, благоговейно подняв их на голову, выходит. Неся их таким образом, он входит в алтарь и нарочито идет по храму спокойно и торжественно. Сами же [верные] поют и со всяким смирением и благоговением склоняются пред ним, прося, чтобы он при возношении даров помянул их. А он идет в предшествии светильников и фимиама и в таком чине вступает в алтарь» (Николай Кавасила. Изъяснение бож. лит. 24). Несомненно, эффект воздействия на верующих был велик. Кроме того, они чувствовали себя участниками происходящего действия. Ритуал многих праздников соблюдался издревле. Таким было, например, обыкновение в день Введения Богородицы во храм приносить для благословения чаши со зрелой пшеницей и спелыми плодами (Georges Pachymères. Relations historiques. Т. I. P. 453).

Однако процесс вхождения театральных элементов в христианское богослужение имел и негативные последствия. Так, в VIII в. императоры-

иконоборцы, открыто покровительствовавшие театру, превратили его в действенное орудие против своих врагов – иконопочитателей. Сценки, высмеивающие жизнь монахов и монахинь, пользовались тогда особой популярностью. Да и само богослужение не всегда выигрывало, пользуясь «реквизитом» греческой драматургии. Еще свт. Иоанн Златоуст с горечью отмечал пагубность некоторых явлений, привнесенных из театральной практики в пространство православных храмов (Толкование на Мф. Беседа 17, 7; Беседы на Деяния Апостольские. Беседа 10). 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». Но это была скорее необходимая дань античному драматургическому наследию, положительный эффект от использования театральных приемов и техник был ощутимо большим. Церковь приспособила искусство драмы для популяризации церковных догматов, преподнося их теперь во впечатляющей, образной и общепонятной форме.

Тем не менее мы не вправе говорить о возникновении нового, «литургического или священного» театра, как это отмечали некоторые исследователи византийской культуры. Классический театр всегда подразумевал наличие независимого зрителя, который не принимал активного участия в представлении, литургия же напротив, рассматривает всех присутствующих как непосредственных ее участников, выполняющих разные функции, но объединенных в единое Тело Христово. Все тот же свт. Иоанн Златоуст так предостерегал верующих от пассивно-театрального созерцания происходящего в храме: «Здесь не театр, здесь вы смотрите не актеров, чтобы только рукоплескать. Здесь училище духовное. Потому об одном только и должно стараться, чтобы исполнить сказанное, и делами доказать повинование» (Толкование на Мф. Беседа 17, 7). Используя только полезное, византийская литургия избежала крайностей тотального слияния богослужения и драмы, имевших место на Западе. В этом отношении представляется верным замечание А. А. Чекаловой, что «несмотря на несомненную театральность, византийская литургия не проделала эволюции западноевропейского театра, вышедшего сначала на паперть, затем в пределы церковной ограды и вылившегося, наконец, на городскую площадь». Именно западноевропейский средневековый церковный театр, с его помпезными литургическими и полулитургическими драмами, а также зрелищными мираклиями (с XIII в. запрещенными Католической церковью для представления в храмах) стал мостиком от античного к театру нового времени, Византия оставалась лишь в роли скромного «покупателя» необходимого в «театральном магазине» античности.

## Драматические гомилии

В предыдущем параграфе мы упоминали о процессе драматизации церковной проповеди, активизация которого наблюдается с VIII в. В связи с этим исследователями византийского театра был выделен даже особый жанр драматургической практики в Византии – драматические гомилии. Этот термин был введен в научный оборот видным знатоком византийской драматургии Дж. Ла Пианой (G. La Piana). В своем фундаментальном исследовании «The Byzantine Theater» на основании анализа большого круга гомилетических источников ему удалось выявить несколько важных моментов для реконструкции процесса развития драматургической формы византийской гомилетической традиции. Согласно Ла Пиана византийские драматические гомилии можно условно разделить на три группы.

Представители первой группы, весьма обширные по объему, содержат порой весьма продолжительные диалоги, являющиеся, в свою очередь, простыми парафразами коротких диалогов в канонических текстах. Обычно только одна сцена представлена драматически, как например разговор у храма св. Симеона и Пресвятой Девы Марии, принесшей младенца Иисуса, или между ангелом и св. Захарией, с недоверием отнесшимся к словам о зачатии Иоанна Крестителя. Часто эти диалоги состоят из длинных хвалебных возгласий, оканчивающихся литаниями (ектеньями) *χαίρετισμοί*, однако они являются неотъемлемой составляющей гомилии, таким риторическим приемом, используемым для изложения священной истории в более ярком и выразительном виде.

Гомилии второй группы, содержащие диалоги и монологи, являются не просто расширенными отрывками священного текста, а уже новыми произведениями, даже не смотря на связь со Священным Писанием в большинстве случаев. К тому же, они не ограничены одной сценой, но представляют целый эпизод в нескольких сценах: риторическая составляющая проповеди всего лишь основа для драматического сюжета, формирующего основную и второстепенную часть всего замысла. Эти гомилии написаны в форме великолепной поэтической прозы, насыщенной антитезами и анакрусами, но в рамках вычурной прозы с некой ритмической основой.

Третья группа – драматизированные эпизоды из жизни Иисуса Христа и Пресвятой Девы Марии с рядом сцен, сопровождаемых ораторскими витийствами; но их драматургические составляющие являют сложную ритмическую структуру с систематическим применением рифм и ассонансов, что позволяет отнести эти отрывки к поэзии близкой и одновременно отличной от гимнографии. Более тщательный анализ этих гомилий выявляет изначально независимое происхождение драматургических и ораторских

отрывков, а также показывает, что в нынешнем виде они появились позднее и были произвольно составлены из отрывков более ранних драматургических сочинений, а иногда из древних проповедей. Например, в Прокловом «Энкомии Деве Марии» (PG 65, col. 721) мы видим, что диалог между Архангелом Гавриилом и Девой Марией в форме акростиха вставлен только до буквы *М*, остальное же опущено, а диалог между Иосифом и Марией, в момент, когда он обнаружил ее непраздной, предваряет, а не следует за Благой вестью.

Обозначая главный вопрос: «Ставились ли эти драмы в церквях?», Дж. Ла Пиана указывает на две, возникающих в связи с этим проблемы: 1) произносились ли эти диалоги двумя или более клириками, принимающими участие в службе, вместо декламации одним проповедником (прием, если применять его долго, слишком однообразный, скучный); 2) принимала ли проповедь, в процессе ее произнесения подлинно драматургическую форму, с реальным воплощением и игрой.

Относительно первого недоумения, исследователь полагает, что уместен утвердительный ответ. Обзор литургической практики Византийской Церкви в конце V в. предполагает, что введение подобной декламации могло и не восприниматься как шокирующее новшество или постыдное осквернение. Анtifонное чтение и пение псалмов, песнопений, ектений, возгласов, хвалебных песен солистом и хором, не говоря уже об использовании мирских мелодий и обрядов, осужденных ригористами и монахами-аскетами, придавало византийской литургии такой зрелищный характер, что введение произнесения диалогов несколькими проповедниками, органично вписалось бы в эту картину. К тому же, поэтическая форма, предполагающая музыкальное сопровождение и пение, для определенных лирических фрагментов, например, таких как хвалебная песнь Богородице в Прокловом «Энкомии», позволяет сделать такой же вывод.

Касательно второй проблемы, Ла Пиана также предполагает положительное решение, однако признается, что не может найти прямых свидетельств этому. Разработанная им теория, объясняющая молчание исторических и литургических источников о драматических постановках, не выглядит вполне убедительной и порождает новые вопросы.

### Драмы для чтения (Lesedramen)

Византия явилась той благодатной почвой, где приживались многие составляющие античной культуры. Не исключением стали и различные литературные вычурности древности, в частности парафразы и центоны. Эти поэтические приемы как нельзя лучше послужили процессу становления

нового литературного направления – драм для чтения. Как бы парадоксально не звучало их название (по Аристотелю классическая драма немыслима без реального действия) именно этому жанру во многом суждено было стать правопреемником античного театра в Византии и ретранслятором рукописного наследия древнегреческой драматургии для интеллектуалов эпохи Возрождения и Нового времени. Рассмотрим генезис этого явления византийской литературы.

Согласно гипотезе известного греческого специалиста К. Сафоса (С. Sathas), процесс драматизации христианского наследия берет свое начало со II в., а именно с Мефодия Олимпийского, чьи диалоги он определил как первые христианские религиозные пьесы, написанные для сцены и поставленные в месте, которое патр. Фотий называл ξενών. Задача христианских драматургов и поэтов состояла не только в механическом использовании цитат из античных авторов, не в простом подражании формам греческой драматургии (это как раз свидетельствовало бы о творческой капитуляции перед последними), а в попытке показать, что творчество классических поэтов и литераторов послужило своеобразной подготовкой к литературе собственно христианской, наполненной более глубоким мировоззренческим содержанием. Процесс решения этой задачи начался еще задолго до появления таких крупномасштабных форм как «Страждущий Христос» или цикл Кипрских драматических мистерий. Помимо Мефодия, во II в. до Р. Х., в иудейской среде, а именно в Александрии, некий Иезекииль сочинил трагедию «Исход», которая в подражание древнегреческим образцам парафразирует известную книгу Библии. С. С. Аверинцев отмечает, что хотя литературное качество этого произведения было еще весьма невысоко, но именно эта трагедия поставила ту задачу, решать которую должна была европейская культура всем своим существованием. Этим и занялся интеллектуальный авангард христианства в IV в.

В IV в. Аполлинарий Лаодикийский, как сообщает в своей церковной истории Созомен, по образу Гомеровых поэм переложил в героические стихи еврейское бытописание и, доведя его до царя Саула, разделил все творение на двадцать четыре части, из которых каждую обозначил одной из букв греческого алфавита ... Писал он также, применительно к творениям Менандра, и комедии, подражал Еврипиду в трагедиях, и Пиндару в роде лирическом<sup>1</sup>. Позднее императрица Евдокия (ок. 400–460 гг.), организатор

<sup>1</sup> Интересно, что известным ересiarхам было свойственно стремление к поэтическим и даже драматургическим опытам. Помимо упоминаемых сочинений Аполлинария Лаодикийского его оппонент, но к несчастью коллега по еретическому «цеху», бывший архиепископ Константинополя Несторий в конце V в. создал произведение под названием «Трагедия».

и идейный вдохновитель философского кружка, занимавшегося изучением и переосмыслением литературно-философского наследия античности, напишет свои «Омирокентоны», в основе которых лежала евангельская парафраза некоего епископа Патрикия (IV в.).

В середине V в. создается огромная и по объему и по своему богословскому значению парафраза Евангелия от Иоанна «Деяния Иисуса», принадлежащая первоклассному поэту Нонну Панополитанскому. Необходимо отметить, что история парафразы не ограничивается периодом IV–V вв. Уже после окончательного идеологического поражения язычества при императоре Юстиниане, появляются произведения подобного жанра, авторы которых ставили перед собой, правда, уже другие задачи. Так, в 807 г. Стефан Савваит (Мансур, или Певец) из Лавры Саввы Освященного пишет трагедию «Θάνατος τοῦ Χριστοῦ», диакон Игнатий из Никеи (IX в.) – «Адама», прп. Иоанн Дамаскин написал пьесу «Сусанна» которая по Евстафию была «драмой Еврипида», а в X в. Иоанн Геометр создает парафраз на «Песнь Песней». Впоследствии уже многие церковные гимнографы будут, хотя и в других литературных формах, развивать идеи, заложенные в упоминаемых парафразах.

Однако только из IV в. до нас дошла полноценная христианская трагедия, выполненная в технике центона. Центон Еврипида<sup>1</sup>, или трагедия «Χριστὸς πάσχων» (лат. – «Christus patiens», русск. – «Страждущий Христос»), – это произведение, включающее в себя 2602 стиха ямбического триметра, который одинаково присутствует и в диалогах и в хоровых партиях. Трагедия, по законам античного театра, представляет собой законченную драматическую трилогию, состоящую из трех последовательных эпизодов или действий: «Страдание и смерть Христа» (ст. 1–1133), «Христос во гробе» (ст. 1134–1905) и «Воскресение Христа» (от ст. 1906 и до конца).

Повествование трагедии начинается с Пролога (30 стихов), излагающего от лица автора в монологической форме повод и главную задачу написания произведения, а так же представляющего основных действующих лиц этой драмы. Протагонистом (то есть главным действующим лицом) драмы является не Иисус Христос, как следовало бы предполагать, а Богородица. С ее монолога и начинается первое действие трагедии. Как отмечает

<sup>1</sup> Вообще слово «центон» (греч. κέντρον, κεντόνη, κεντόνιον, κεντόν; лат. cento) буквально означает ткань, составленную из разнообразных лоскутов, сшитое из разных кусков одеяло, покрывало из лоскутьев, плащ, матрас, лохмотья и т. п. Для всех значений этого слова господствующей является идея сложносоставного единства и разнообразия, поэтому в литературе оно приобрело значение стихотворения, составленного из стихов или частей стихов уже существующих произведений одного или разных авторов для выражения темы, отличной от первоначальной.

С. С. Аверинцев, Богородица не предчувствует, а вполне точно знает, что ее Сын в ближайшее время обречен на смерть. Поэтому с первых же слов в речах Богоматери звучит интонация «треноса» («плача»), которая является лейтмотивом всего произведения.

Как показывает литературный анализ произведения, изначально «Страждущий Христос» представлял драму для чтения, где действие, как таковое, почти абсолютно исключено и заменено реакцией на рассказы о событиях. Согласно резонным наблюдениям В. Пюхэ поэт (автор) не знает, что означает «поставить пьесу» хотя он и подражает драматическим условностям древнего театра. Он смешивает *teichoskopia* и монолог, вставляет сцены с актерской игрой в главные монологи пьесы и не отмечает моменты выхода и ухода героев со сцены. Христос появляется несколько раз после его воскресения, и каждый раз рассказывает противоречивые вещи четырем евангелистам. Поэт больше озабочен цитированием соответствующих отрывков, чем созданием единого драматического сюжета. Текст рассказчик за сценой часто не совпадает с действиями, которые публика видит на ней, особенно в момент воскрешения Христа. Поэма не является трагедией предназначенной для постановки на сцене, ни каким-либо другим драматическим произведением. Скорее, это центон в форме диалога, который использует цитаты из трагедий и имитирует некоторые из драматических черт трагедии без полного понимания их последствий. Этот тезис подтверждается и исследованием А. Д. Алексидзе, который полагает, что несценический характер трагедии проявляется и в отсутствии различия между метрической основой монологическо-диалогических и хоровых партий, соответствующего музыкально-пластическому исполнению партий в античной драме (все строки, за исключением трех, заимствованных из эсхиловского «Прометея» – двенадцатисложники), и в отсутствии стихомифии – рассечения стиха, разделяемого между персонажами, усиливающего напряжение сценических ситуаций, и в числе участвующих в одной сцене персонажей, превышающих здесь норму греческого театра, и др.

Таким образом, в «Страждущем Христе» весь упор делается непосредственно на сам текст трагедии, так как любая сценическая постановка, неизбежно накладывающая отпечаток субъективности в процессе исполнения роли актером, могла исказить и затруднить теологическое восприятие текста этого произведения. Следовательно, если трагедия не могла быть сценически разыграна, то у нее какая-то другая задача, отличная от задач, привычных для драматических произведений древности.

Нам думается, что ответ на данный вопрос находится в богословской области. Создавая трагедию «Страждущий Христос» автор хотел наглядно

продемонстрировать, какую роль играет наследие античности в новом христианском мироощущении и насколько серьезно это новое мировоззрение, которое так легко разрешает самые трудные и противоречивые вопросы всей языческой философии. Влагая в уста Богородицы речи еврипидовой Медеи и Гекубы, ликофроновой Кассандры и других персонажей, он хотел показать как разрешается «противоречие» между традиционностью формы и новизной содержания, как фатальность маски античного театра преодолевается христианским мировоззрением. Здесь происходит таинственная метаморфоза, приводящая к христианизации Еврипида и всего наследия древней Эллады. Читателю представляется возможность увидеть, что бы сделали Медея и Гекуба, будь они христианками. В «Страждущем Христе», как и в «Деяниях Иисуса», со всей очевидностью показано, как эллинская «форма» становится мистически бесплотной, а евангельское «содержание» мистически материальным. В этой трагедии, как и в эпиграммах свт. Григория Назианзина, нормы классической литературы усиливаются, трансформируются, обретают «второй смысл» в свете новых богословских установок. Самое главное то, что «Страждущий Христос» показывает своим читателям, как неразрешимые противоречия Еврипида могут с легкостью найти свое разрешение, попади они на христианскую почву.

Любопытна и дальнейшая сценическая судьба этой трагедии. То, что не могли или не хотели делать в Византии, с легкостью претворяли в жизнь на Западе. Здесь уже в V–VI вв. существовали вне богослужения драматические постановки рождественских и пасхальных сказаний, а к XIII в. они дорастают до полноценных драм, которые во Франции назывались «мистериями», в Италии «Евангелиями», в Англии «чудесными играми», в Германии «рождественскими, пасхальными или страстными играми». Указанные направления во многом и создали новоевропейский театр, где «Страждущий Христос» обрел свое сценическое воплощение (некоторые современные греческие театры ставят на сцене эту трагедию). В связи с этим небезынтересна и история возникновения украинской драмы. Известно, что древняя украинская драма вышла из школ, где ставились пьесы, подражавшие иезуитским духовным драмам Польши. Первыми же украинскими драматическими произведениями были «Вирши с трагедии Христос пасхон...» А. Скульского (1630 г.) и «Размышление в муце Христа Спасителя нашего...» И. Волковича (1631 г.). Так византийская драма для чтения «Страждущий Христос» явилась первой пробой украинского драматического театра.

Другой центон с участием Пресвятой Девы Марии и Иисуса Христа – это уже упоминаемый нами Кипрский цикл мистерий или «Воскрешение



св. Лазаря». Как отмечает В. Пюхэ, он был составлен на Кипре до 1320 года, во время правления Лузиньянов, возможно, писарем Константином<sup>1</sup>. Данное произведение имеет большое значение для изучения византийского театра. Оно включает в себя пролог, который адресован постановщику пьесы, а также десять частей: Воскрешение Лазаря, Вход Христа в Иерусалим, трапеза в доме Петра, омовение ног апостолов, предательство Иуды, отречение Петра, унижение Христа перед Иродом, распятие, Воскресение, прикосновение Фомы к ранам Христа. Части обычно придерживаются последовательности событий связанных с православной Пасхой: от субботы (Лазаря) до Пасхи и до воскресенья после Пасхи (Фомы неверующего). Автор цитирует начальные строки из Библии и некоторых апокрифических писаний, а также вставляет ремарки касательно происходящего на сцене в повелительном наклонении.

Если раньше ученые считали, что этот сценарий является типичным экземпляром византийской мистерии, то последние научные исследования подчеркивают, что в тексте полностью отсутствуют цитаты из византийской литературы. Создается впечатление, что мы имеем дело с греческой копией латинской мистерии, которая появилась на свет во времена династии Лузиньянов, которые поддерживали тесные связи с Францией и заимствовали западный этикет. Тем не менее слабым местом этой теории является тот факт, что западный аналог такой мистерии еще не известен, вплоть до начала четырнадцатого века, единственно возможный кандидат – это мистерия двенадцатого века из Монте-Кассино, в которой, однако, имеет место другой состав и порядок сцен.

В. Пюхэ считает, что домыслы о спектаклях, поставленных с помощью кипрского цикла мистерий, основываются на прологе, в котором режиссера просят подготовить реквизит, выбрать актеров и убедиться, что они произносят свои реплики, не совершая ошибок, перебивая друг друга или провоцируя смех. В то время как М. Карпентер (M. Carpenter) считает, что пантомима была традиционным выступлением для крестоносцев на Кипре, А. Мар (С. А. Mahr) видит в спектакле лучшие традиции именно византийской пантомимы. Тем не менее, подобные прологи, были известны и на западе: например, нормандская «Жизнь Адама» (XII в.), в которой актеры явно непрофессионалы.

<sup>1</sup> В 1916 г. греческий ученый Спиридон Ламброс (Sp. Lambros) опубликовал в своем периодическом издании «Neos» ранее неизвестный текст византийской страстной драмы из греческого манускрипта (*Vat. Palat.* 367) XIII в. Этот текст в действительности является лишь сценарием, предназначенным для постановщика драмы, в котором дано руководство по поводу того, как должен вести себя каждый персонаж и что он должен делать во время спектакля. Реплики актеров в полной мере не даны; только указаны вступительные слова каждого сюжета, зато подробно описаны жестикуляция, эмоции и действия во время каждой реплики.

Более внимательный анализ текста с точки зрения театральных исследований приводит к выводу, что текст вряд ли служил в качестве сценария для реальных постановок. Во-первых, она потребовала бы участия огромной труппы, в том числе шесть мужских и три женских главных действующих лица, девять мужчин и две женщины второстепенных героев, сорок или пятьдесят актеров для толпы евреев и детей, которые присутствуют при прибытии Христа в Иерусалим. Во-вторых, постановка содержит, по меньшей мере, десять различных частей и каждая из них требует 2–3 смены декораций и выходов на сцену актеров. Что еще более важно, хотя указания автора центона сформулированы в повелительном наклонении и адресованы режиссеру, они не являются ремарками в традиционном смысле. Скорее, они являются лишь цитатами из Библии, перефразированными в повелительном наклонении. Хотя они якобы существуют, чтобы регулировать действия на сцене, однако не дают четких указаний по их выполнению. В-третьих, описание сценических декораций и реквизита следует согласно условности иконографических доктрин среднего византийского периода.

Таким образом, мы можем наблюдать первую попытку написания мистерии с православным содержанием. Попытка была, вероятно, навеяна западными образцами. Более поздняя попытка была засвидетельствована на острове Патмос, где в сцене омовения ног, исполнявшейся в Чистый четверг, используется подобная компиляция отрывков из Библии. Она содержит довольно пылкие сцены, вплоть до ареста Христа. Этот центон, как и «Страждущий Христос» не предназначался для реального сценического воплощения и также представляет пример драмы для чтения.

Вообще интерес к подобного рода литературным фокусам был характерен для эпохи т. н. Комниновского возрождения (XII в.), когда литераторы по-разному реализовывали потенциал античности. Так, энциклопедист эпохи Феодор Продром в своей «Катамиомахии» создает пародию с аллюзиями на современную военно-политическую действительность. Определенные драматические элементы видны и в других романах Продрома «Повесть о Роданфе и Досикле» и «Дружба в изгнании». В этот благодетельный для художественной культуры Византии период получает реабилитацию даже античная трагедия, до того момента активно порицавшаяся ранневизантийскими мыслителями, а затем запрещенная и преданная забвению. Но вот в Византии XI–XII вв. опять проявляется живой интерес к этому античному жанру, ведутся дискуссии по его поводу, появляются специальные сочинения: Иоанна Цеца «О трагедии», епископ Солунский Евстафий (XII в.) пишет трактат «Об ипокризе», прозвучавший апологией античному драматическому искусству. В частности, он высоко оценива-

ет нравственное звучание классической трагедии: «Ведь было время, когда в театрах процветали актеры для собственной славы, приукрашавшие мудрость, какую мастерски живописали творцы трагедий: эти последние прибегали к давним событиям истории, пригодным для серьезного воспитания, устанавливали в соответствии с ними действующих лиц, выводили их напоказ с помощью людей, по-актерски облакавшихся в личину древних героев, чему служила и убедительность построений их речей, и зеркальная точность воспроизведения их наружности, слов и страстей; этим они склоняли зрителей и слушателей к красоте добродетели... а кстати, вызывали к жизни особый род сочинений – дидаскалии».

Из других трансформаций античной драмы обращает на себя внимание так называемый «Драматий» («Δραμάτιον») поэта Михаила Аплухира – члена синклита, эрудита и ученого XII в. Задача автора «Драматия» – повесть о бедственном положении в византийском обществе мудреца-грамотея. Здесь противопоставляются друг другу мужик, живущий в достатке и восхваляющий Судьбу (Тихе), поселившуюся в его доме, и мудрец, доведенный до отчаяния голодом и нищетой, зло поносящий Судьбу и Муз. В то время как Музы в возвышенно-отвлеченных выражениях говорят о высоких преимуществах духовного и интеллектуального, замечая при этом, что питаться ведь можно, в конце концов, и травой, мудрец рисует реальную картину действительности, в которой господствуют невежество, воздается почет глупцам и превыше всего ценится золото. Мудрец решительно отказывается от того, чтобы, подобно свиньям, искать еду под дубом, заявляя о своей готовности заняться любым ремеслом – торговца, сапожника и другими, лишь бы выбиться из нужды. Таково содержание этого небольшого, написанного ученым языком и двенадцатисложными ямбическими стихами (312 строк) произведения. Проблемы взаимоотношения литератора и общества; существования ученого-художника как человеческой личности ставятся Аплухиром острее, чем кем бы то ни было в литературе XII в.

Распределение диалога в данном произведении между несколькими действующими лицами (крестьянин, ученый, Тихе, Музы, хор) вызывает представление о сцене, однако это поспешное предположение. Высказывалось предположение, что Аплухир написал свою пьесу для школьного или аристократического театра при дворе какого-нибудь магната – покровителя искусств. Однако, как отмечает Т. М. Соколова, нет достаточно надежных свидетельств, подтверждающих, что подобные спектакли устраивались.

Остатки народного театра сохранились в Византии в виде представлений, дававшихся мимами. Совершенно очевидно, что «Драматий» нельзя считать даже случайно сохранившимся сценарием (хотя он и имеет

связь с античной комедией), так как он слишком статичен, «литературен» и утончен для представления на ипподроме. Наконец, имело ли смысл выводить на сцену на несколько минут ради небольших реплик хор, вернее даже два хора (ибо есть Музы, почти не уступающие в численности античному хору). Да и чисто стилистические признаки указывают на то, что Аплухир готовил текст для чтения, а не для произнесения с подмостков: стих у него никогда не бывает разделен между двумя персонажами даже при самой быстрой стихомифии. Каждая реплика состоит не менее, чем из целого триметра, что придает ей округлость, законченность и лишает разговорных интонаций, сообщающих живость сценической речи. То же можно сказать и о построении фразы: оно грамматически правильно, все члены предложения на месте, в ней нет эллипсов, столь свойственных скажем, Аристофану, у которого они играют роль сильного выразительного средства. Такое построение фразы значительно снижает эмоциональность речи. Аплухир писал к тому же на выученном в школе языке, а не на разговорном, усвоенном с детства.

По мнению А. Д. Алексидзе, ассоциацию с драмой вызывал в Византии и такой жанр греческой литературы, как эллинистический любовно-приключенческий роман. Однако связь романа с драмой была давней, восходящей еще ко времени возникновения жанра, который, формируясь на исходе античности, вбирал в себя элементы классических форм греческой культуры, в том числе и угасающей драмы (некоторые художественные приемы, театральные термины, напряженный ритм перипетий). В общем же романы Харитона, Ахилла Татия, Гелиодора, Лонга, Ксенофонта с их своеобразной топикой и атмосферой имеют, конечно, мало общего с трагедией или комедией. Византийский роман XII в. возникает как попытка возрождения этого жанра, однако вопреки тому, как было принято считать до недавнего времени, он не представляет собой лишь бледную имитацию античных прототипов. Отклонение от античного прототипа очевидно уже в первом из византийских романов – в прозаическом сочинении Евматия Макремволита «Исминий и Исмина». Представляя собой как бы контаминацию мотивов и образов Ахилла Татия и Гелиодора, роман отмечен при этом особым колоритом, создаваемым, прежде всего лирическим характером, эмоциональной возвышенностью, ритмической, почти поэтической формой.

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 «театральности» не распространялась. Авторы таких произведений и не помышляли об их сценической реализации. Глав-

ным 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 уступает место искусству декламатора.

### Интеллектуальный или школьный театр

Новые литературные изобретения византийских эрудитов – драмы для чтения, о которых подробно говорилось в предыдущем разделе нашей лекции, обрели и своих зрителей/слушателей и свое место прочтений – интеллектуальный или школьный театр, своеобразный византийский *θέατρον*<sup>1</sup>. Главными действующими лицами этих «постановок» были, что вполне естественно, сами творцы этих произведений, т. е. византийские ученые-литераторы.

Вообще византийские интеллектуалы, как впрочем, и не только византийские, хорошо знали друг друга, или, по крайней мере, были знакомы с произведениями своих коллег по литературному «цеху». Объединенные общностью научных и идеологических устремлений, они образовывали полузамкнутое, сравнительно немногочисленное, оторванное от народа сообщество ученых, своеобразную «ученую республику», жившую по своим особым законам, которые весьма напоминают формы интеллектуального общения, характерные для итальянской гуманистической среды эпохи Ренессанса. Такие сообщества были известны еще с V в. Мы уже упоминали императрицу Евдокию (ок. 400–460 гг.) и ее философский кружок. Подобное организует в XII в. Анна Комнина и севастократорисса Ирина Дукена, где свобода общения, тематика бесед-дискуссий, характер личных отношений собеседников во многом напоминает форму общения итальянских гуманистов эпохи Возрождения. Но расцвет подобных образований пришелся на XIV в. По наблюдениям И. П. Медведева, именно в этот период наиболее характерной формой несловной, некорпоративной организации светской византийской интеллигенции стали так называемые «театры» – небольшие вольные литературно-философские и ученые объединения, кружки, которые получили широкое распространение в Византии в ту эпоху. Под театром в то время понимали аудиторию как таковую, т. е. само помещение, в котором происходило то или иное литературное или философское действие, и участников собрания. Его предметом могло быть обсуждение какого-то нового сочинения, выступления того или иного автора с речью, панегириком или другим риторическим со-

<sup>1</sup> Здесь мы понимаем этот термин в значении места, где разыгрывается спектакль.

чинением, просто беседа на философские и литературные темы, наконец, публичный диспут, перераставший зачастую в шумную дискуссию.

По временам это принимало форму первого представления публике и, конечно же, рекламы нового литературного произведения; еще одной причиной спектакля мог быть повод для устройства эпидиктической декламации, представление произведений эпистолярного жанра или частей более продолжительного труда с целью развлечения аудитории, разнообразной по своим размерам и способности восприятия.

Прекрасно передана атмосфера такого «театра» в диалоге Никифора Григоры «Флорентий», выдержанном в сатирическом тоне. В основе диалога лежит, возможно, реальный факт – публичный диспут между Варлаамом Калабрийским и Никифором Григорой. Автором хорошо переданы чуткая реакция аудитории на перипетии спора, почтительное внимание, с которым ею встречались предложенные Никифором Григорой Варлааму вопросы по астрономии, грамматике и риторике, аристотелевским силлогизмам, единодушный хохот, сопровождавший неуклюжие ответы Варлаама, и, наконец, финал диспута, когда председательствующий (им был Иоанн Кантакузин, выведенный под именем Димарата) увенчивает победителя.

В сочинениях и письмах Феодора Метохита, Григория Акиндина, Михаила Гавры, Никифора Григоры, Димитрия Кидониса, Никифора Хумна, Иоанна Хортасмена, Мануила II Палеолога и др. можно найти массу интересных сведений об этих «театрах», свидетельствовавших о складывающемся новом стиле жизни византийских интеллектуалов – носителей ренессансных тенденций в поздневизантийской культуре. Само название – «театр» – объяснялось тем, что литературное действие понималось и протекало как театральное зрелище; нередко оно проводилось, судя по одному из писем Димитрия Кидониса, с участием певцов и музыкантов, которые сопровождали произнесение речей пением и музыкой (Démétrius Cydonès. Correspondence. Т. II. P. 170. Ep. 262. 82–83). Любопытно также отметить, что византийские авторы с большим юмором и иронией описывают свои литературно-философские сборища, уподобляя их оргиям куретов и корибантов, т. е. представителей древних экстатических культов Востока. Все это характеризует византийские «театры» как несомненный аналог сходкам (*convegni, symposia*) итальянских гуманистов, а может быть, и прообраз тех «академий» с потешными и бурлескными самоназваниями («мокрые», «гневные», «темные», «бесмысленные», «бесстрастные», «юмористы», «праздные», «проснувшиеся» и др.), которые позднее не без участия греков распространились по всей Италии.

## Церемониал

Театральность, так любимая византийцами и пронизывающая почти все сферы их жизни, не могла обойти стороной и придворный церемониал. Наиболее информативно эволюция императорского парадного церемониала описана в двух византийских обрядниках – «Книге церемоний» Константина VII Багрянородного (X в.) и «Трактате о должностях» Псевдо-Кодина (середина XIV в.), а также в ряде свидетельств иностранцев, посетивших Византию в X–XI вв.

Исходя из сообщений этих источников можно констатировать, что «театр власти» в Византии стоял на высоком уровне организации и сложной символики. Исследуя известное сочинение императора Константина VII Багрянородного «Книгу церемоний византийского двора», Ж. Гандшин (J. Hand-schin) выявил сообщения почти о 400 песнопениях, исполнявшихся по различным поводам. Здесь и песня-шествие, и песня, сопровождавшая конную процессию, и хоровод, и пение при императорском застолье, «аккламации», и специальные гимны, звучавшие во время обрядов посвящения в патрикии и назначения епарха, и т. д.

Особенно интересно с позиции театрализованности действия происходил торжественный выход василевса с сановниками в храм св. Софии. О том, как чинно происходили эти выходы и как тщательно к ним готовились, можно судить хотя бы по следующим деталям. Накануне того дня, когда должна была происходить праздничная церемония, церемониарий, в соответствии с требованиями придворного этикета, торжественно напоминал препозиту, что наступает большой праздник и что нужно испросить распоряжение василевса относительно праздничного выхода. Препозит, выслушав доклад, входил во время ежедневного приема в зал, называемый хрисотриклином, и, доложив василевсу о предстоящем празднике, спрашивал у него, угодно ли ему на следующий день совершить торжественный выход или не угодно. Василевс благосклонно и важно давал свое согласие.

Далее все разворачивалось в том же чинном порядке. По случаю торжественной церемонии улицы посыпались опилками, дома украшались плющом, лавром, розмарином, зелеными ветвями, а также дорогими тканями и коврами. Для простой публики, которая участвовала в церемонии лишь в качестве зрителей, ставили деревянные помосты. Во время церемонии придворные группировались в зависимости от цвета и рисунка одежды, василевс и сановники по несколько раз переодевались в специально отведенных для этого помещениях. Церемонии сопровождалась торжественными песнопениями. Процессия неоднократно останавливалась в заранее

определенных местах, и в эти моменты хор голубых и зеленых произносил переходящие в песнопения аккламации в честь василевса, августы, Св. Троицы, Христа, Богородицы и т. д. В ходе церемоний, которые продолжались весьма длительное время, василевс мог заниматься государственными делами, выслушивать доклады чиновников и подписывать указы. Иногда, как это видно из рассказа Лиутпранда, во время выходов василевс мог принимать чужеземных послов. Во время больших праздничных, а также воскресных выходов совершалось производство в чины и звания. Церемонии происходили не только по праздникам и воскресеньям, они стали неотъемлемой частью повседневной жизни двора.

Характерно, что крестonosцев, появившихся на Босфоре, удивила не столько роскошь столицы Византии (хотя их восторгам по этому поводу отведено немало места в их сочинениях), сколько именно пышность церемониала, окружавшего особу императора, и почести, воздаваемые ему таким театральным образом. В этом коренилось существенное различие между Востоком и Западом: в церемониях, как и в других сферах жизни византийцев, восточное лицо Византии проявилось достаточно четко.

Однако к XIV в. былая пышность и помпезность приходит в упадок. Отходят в прошлое традиции народных празднеств во время государственных приемов и официальных церемоний. Исчезла политическая декоративность, которая была связана с ранневизантийской историей (например, хоры партий венецов и прасинов, часто упоминаемые Константином Багрянородным как в отношении приемов, так и обедов в императорском дворце). Если в X в. представительство архонтов совмещалось с различными представлениями, «декором» в виде светских зрелищ и музыки, переходами из зала в зал, то в XIV в. оно стало уже жестким регламентом, канвой праздника, и даже сама трапеза соединилась с акцией представительства и составила с ним единое действие. Парадный обед все более стал напоминать спектакль, где архонтам отводилось место статистов, своим появлением в Триклинии и исчезновением декорировавших происходящее и способствовавших развитию сценария парадного обеда. К XIV в. произошла заметная сакрализация парадного обеда. Исчезли светская музыка, развлечения и зрелища. Доминирующей стала религиозная атрибутика, соответствующая отмечаемому пиrom празднику. В «драматургии» обеденного праздника главной фигурой все очевиднее становился император.

Как мы можем убедиться, придворный церемониал в большинстве своих компонентов напоминает 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 от-



веденные 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 имел развлекательного характера и момента перевоплощения актера на сцене. Василевс и его свита не лицедеи, а сама церемония не театр перевоплощений, а скорее демонстрация надмирности и могущества императорской власти.

### Публичные казни как театральное действо

Выше мы говорили, что все наиболее важные стороны жизни византийского общества подвергались сакрализации и театрализации. Влияние этого процесса наблюдается и в таких, казалось не самых благовидных эпизодах из повседневной истории Византии, как публичные казни.

События одной из таких «театральных» экзекуций подробно описаны в 12-й книге знаменитой «Алексиады» Анны Комнины. Михаил Анемад и его сторонники составили заговор против отца Анны, императора Алексея, но дело открылось, и заговорщиков подвергли унижительному наказанию. Подробности мы можем прочитать у самой очевидицы: «Анемада же и его приспешников Алексей приказал, как главных виновников, с обритыми головами и бородой провести через площадь, а затем выколоть им глаза. Актеры схватили их, набросили на них мешки, украсили их головы «коронами» из бычьих и овечьих кишок, водрузили на быков – не на спины, а на бока – и провезли через дворцовый двор. Впереди них прыгали жезлоносцы, громко распевая насмешливую песенку, подходящую к этой процессии. Она была сложена на народном языке, и ее смысл был таков: песенка эта имела целью побудить весь народ... и посмотреть на этих украшенных рогами тиранов, которые точили мечи на самодержца. Посмотреть на это стеклись люди всех возрастов. И мы, императорские дочери, скрыто вышли, чтобы полюбоваться на это зрелище» (Анна Комнина. Алексиада XII, 6). Доброе сердце Анны не выдержало жестокости зрелища людских страданий, и она вместе со своей матерью выпросили у императора Алексея помилование для Михаила Анемада.

В приведенном отрывке, так же как и в церемониальных действиях присутствуют и актеры, и трагическое действие, и костюмированное представление, и музыкальное сопровождение, и зрители, на своих местах, и даже «корифей драмы» – так Анна назвала Анемада. Однако протагонист этой трагедии – сам осужденный, и в этом казнь похожа на церемониал. Здесь нет места перевоплощению и игре, герой не играет, а реально проживает свою роль на сцене. В этом отношении важно наблюдение И. В. Нарусевича, что в отличие от зрителя древнегреческой трагедии, сюжет которой ему

всегда известен, для византийца, сколько бы зрелище (*θεα*) казни ни было захватывающим, главным вопросом был вопрос о том, чем оно закончится: достигнет ли вовремя осужденного весть о милосердии самодержца. Подобные зрелища давали наглядное представление о воле автократора, становились эстетизированной формой утверждения идеи абсолютной власти императора. В этом прослеживается их близость с придворным церемониалом, но инаковость с драматургической классикой древности. Анна не пожелала оставаться только зрителем этой, сыгранной на живую трагедии. Спасая Михаила, юная принцесса изменила эпилог этого спектакля. Такие вмешательства в ход театрального представления были совершенно немыслимы для античного театра.

### Мимы, флиаки и пантомима

Элементы античной театрализации проникали не только в высокие искусства типа драм для чтения, литургические мистерии или церемониал. Находили они благодатную среду и в более низкопробных жанрах. Такими в Византии стали мимы, флиаки и пантомима. В своей совокупности они и представляли то явление, которое в истории драматургии принято называть народным театром.

История этого вида народного творчества уходит своими корнями в седую древность. Так, в Греции с давних пор существовали представления, во время которых разыгрывались небольшие сценки (чаще всего – импровизация) бытового и пародийно-сатирического характера, т. н. мимы. Первоначально мимы исполнялись самими жителями деревни или города. В эллинистическую эпоху существовали уже бродячие труппы актеров мима. В Южной Италии и Сицилии в IV–III вв. до н. э. имели распространение флиаки – небольшие комические сценки, отличавшиеся от мима, прежде всего обязательным применением маски. Флиаки пародировали трагедии, но брали также темы и из повседневной жизни. Исполнители флиаков носили такой же костюм, что и актеры древней комедии.

В эпоху поздней античности театральное искусство переживает заметный упадок, теряя значение гражданского, воспитывающего института. Многообразие театральных жанров сводится теперь к довольно грубой комедии – миму и к весьма нескромному балету – пантомиму.

Мим, каким он процветал в ранневизантийский период, начал складываться в эллинистическую эпоху, когда произошло слияние дорийской мимологии и ионийской мимодии.

Дорийская мимология представляла собой прозаическое произведение, изображавшее повседневную будничную жизнь. Она была близка к акро-

батике и, возможно возникла из нее. Спектакли такого жанра отличались буффонадной яркостью, утрированностью костюмов, грубостью шуток.

Ионийская мимодия, напротив, являлась лирическим музыкальным произведением, близким к серенаде. Костюмы выступавших в ней актеров были просты, но изящны, речь – поэтична. Содержание, впрочем, было близко к содержанию дорийской мимологии и опиралось на мифы или повседневную, будничную жизнь.

На основе этих двух, близких по духу, но во многом несхожих жанров родилась мимическая драма. По количеству сцен и актов этот спектакль приближался к классической драме. Чуждые друг другу элементы дорийской мимологии и ионийской мимодии не пытались слиться в нечто единое, но попросту сосуществовали друг с другом. Каноны литературной драмы были отброшены, единство действия, места и времени не соблюдалось. Проза чередовалась со стихами, вокальные номера – с танцами и акробатикой. Серьезные, почти трагические моменты перебивались буффонадой.

Содержание мимических пьес было простым и опиралось на будничную жизнь или мифологию, преподносившуюся в пародийном стиле. Главное внимание уделялось не интриге, а изображению характеров. Набор типов был довольно однообразным. Теща, которая является грозой для зятя или его любовницей, вдова, скряга, пьянчужка, мачеха, влюбленная в пасынка (грубый отголосок еврипидовой Федры), старая ведьма, сводница, гадалка, трактирщица – вот тот круг персонажей, который постоянно повторялся в пьесах. Характерной для этого жанра была фигура шута, лысого, с бутафорским фаллом. Пороки людей актеры изображали с особым воодушевлением. В миме часто высмеивалось мошенничество и крючкотворство, показывались устрашающие казни. Некоторыми своими элементами пьесы были близки к народным сказкам с их неожиданными переменами судьбы, превращениями бедняка в богача и наоборот и т. п. Но особенно широко были распространены и пользовались большой популярностью пьесы, изображавшие супружескую неверность.

Исполнение сопровождалось музыкой и пением. К музыке впечатлительные византийцы питали особую склонность. Когда в Антиохию прибывал какой-нибудь известный музыкант, люди бросали самые неотложные дела и, сидя на ступеньках театра, «с большим вниманием слушали пение и музыку, испытывая их благозвучие» (PG 59, col. 24–25). Своей игрой на арфе славилась в юности сестра императрицы Феодоры Комито. Сама же Феодора, будучи маленькой девочкой, сопровождала сестру на сцене и прислуживала ей. Когда же будущая супруга Юстиниана подросла, она предпочла выступать в пантомиме и своим вольным нарядом, не-

скромными движениями и остроумными выходками приводила в восторг невзыскательных зрителей.

Для театралных представлений была характерна импровизация. У мимов была канва сюжетов, отдельные заготовки, но они всегда могли, руководствуясь вкусами или обстоятельствами, вносить изменения, добавления и исправления. Использовались сценические эффекты и техника, характерная для классического театра. Части сцены или предметы могли неожиданно освещаться, люди – внезапно появляться и исчезать. Гремел гром, падал град, появлялось облако, пылал костер.

В миме мог быть занят один актер, но обычно их бывало несколько. Руководил ими архимим. Как и в пантомиме, наряд актеров (особенно женщин) отличался большой смелостью, жесты и движения – откровенной нескромностью. Именно эта сторона мима способствовала развращению публики, о чем с таким негодованием говорит свт. Иоанн Златоуст в своих проповедях. В частной жизни актрисы также отличались легкостью поведения. И для свт. Иоанна Златоуста, и для Прокопия слова «актриса» и «блудница» – синонимы. Для аристократов браки с актрисами были до 527 г. запрещены, но на связь с ними смотрели спокойно, и они часто были на содержании у видных и знатных лиц. Зрители любили их, выставляли их портреты в портиках и у входа в театр, но они никогда не пользовались тем уважением, с которым относились к актерам в классической Греции.

Расцвет представления мимов приходится на период VII–IX вв. Не только миряне, но, как свидетельствуют 24-й и 71-й каноны Трулльского собора, священники и монахи с увлечением смотрели сценки этого легкомысленного жанра. В VII в. в Газе продолжала существовать школа, представлявшая мимов в столицу и другие города империи.

Пантомим (и актер, и жанр обозначались одинаково) пришел в Рим из Греции и, начиная с эпохи Августа, завоевывал там все большую популярность. Пантомим представлял собой сольный танец, как правило, на мифологические сюжеты. Актеры (как мужчины, так и женщины) должны были обладать красотой, незаурядной фантазией, силой и пластичностью. Особую роль, вероятно, даже большую, чем в современном балете, играли руки, которыми могла передаваться самая сложная гамма чувств. По выражению византийцев, хорошие актеры говорили своими руками. Представление сопровождалось музыкой, иногда пением. Костюм, как женщин, так и мужчин, отличался большой вольностью. Актеры-мужчины носили длинные волосы, а пластичное, изнеженное тело делало их похожими на женщин.

Пожалуй, большинство инвектив сказанных св. отцами Церкви в адрес театра относились именно к мимам и пантомиме. Непристойные сценки,

разыгрываемые на ипподроме или других общественных местах, строго порицались канонами, а актеры и зрители отлучались от церковного общения. В патериках и прочей монашеской литературе сохранились рассказы о мимах, которые осознавали грешность своей профессии и становились монахами (например, рассказ в Лавсаике Палладия Еленопольского об авве Серапионе, который обратил к покаянию чету комедиантов). Однако византийская действительность знавала и другие подходы к народному театру.

Так французской исследовательнице В. Котас принадлежит оригинальное предположение, что известный ересиарх Арий стал первым, кто применил искусство мимов и пантомиму для нужд христианской проповеди и богословской полемики. Он собрал из театров и с улиц светские ритмы и мелодии, и адаптировали их к словам и стихам, написанных для пропаганды своих богословских идей. Так появилась знаменитая «Талия», текст которой, к сожалению, был утерян. Православная партия выступила против «Талии» Ария с другой работой того же типа – «Анти-Талия», и таким образом популярная жестикуляция мима, которая была неотъемлемой частью музыки и песен народного театра и пантомим, была адаптирована и принята во многих церквях в литургических представлениях. Действительно, элементы пантомимы прочно вошли в церковную службу, но этот процесс был довольно размытым, почему вряд ли можно уверенно говорить об Арии, как его инициаторе, тем более учитывая, что оба из указанных произведений до нас не дошли. Но главная мысль В. Котас верна – элементы мимов и пантомимы интегрировались в византийское богослужение.

Опираясь на свидетельство Хорикия из Газы (V–VI вв.), Б. Ф. Варнеке заключил, что нередко показывались пантомимы на сюжеты античных трагедий и комедий. Но такие сценки разыгрывались не по письменному тексту. Если у актеров и были какие-то записи типа сценария, то они не предназначались для чтения, как справедливо отмечает Т. М. Соколова. Таким образом, ни мимы, ни флиаки, ни пантомима не могут считаться театром в классическом понимании этого вида искусства. Античная драматургия подчинялась гегемонии заранее написанного сценария, а значит авторскому замыслу, мимы и пантомима жила импровизацией, предоставляя простор актерскому произволу. В народном театре актер сам становился и режиссером и драматургом в одном лице, главное – мастерство импровизации и высота актерского исполнения, текст драмы и его смысл не играли существенной роли.

## Ипподром и цирковые представления

В ранневизантийский период театральные сценки ставились не только в театре, но (что также свидетельствует об упадке театрального искусства) ими часто заполняли антракт в цирке, и нередко слово «театр» («*θέατρον*») означало ипподром, который переживал в этот период истинный расцвет. Как отмечает А. А. Чекалова, он соединял все виды зрелищ и являлся театром по преимуществу.

Помимо ристаний – главного зрелища, на ипподроме зрителям предлагались самые разнообразные увеселения. Гладиаторские бои стали уже редкостью, но еще существовали всякого рода гимнастические упражнения, прежде всего борьба. Сценки-клоунады, по свидетельству источников, разыгрываются на ипподроме и в IX в. В сборнике «*Patria constantinopolitana*» сохранился весьма любопытный рассказ о представлении подобного рода, имевшем место в правление императора Феофила (829–842 гг.). Один из самых высоких чиновников империи, препожит священной спальни Никифор, отнял у некоей вдовы корабль, оснащенный тремя парусами. В полном отчаянии вдова обратилась к мимам, которые в присутствии императора разыграли на ипподроме следующую сценку: два мима вытащили на арену легкую повозку, на которую взгромоздили жалкое суденышко. Один из мимов во всеуслышание предлагает другому проглотить судно. Тот всячески пытается это сделать, что ему, конечно, никак не удается. Тогда первый мим с упреком произносит: «Препожит с легкостью проглотил корабль с тремя парусами, а ты не можешь справиться с жалким суденышком». Заинтригованный Феофил приказал расследовать дело, и виновный препожит был сожжен на костре на том же ипподроме.

Расцвет ипподрома и упадок театра, где содержание отступает на второй план перед откровенной зрелищностью, также говорит о том, что некогда активная гражданская жизнь греческого, а затем восточно-римского общества постепенно уходила в прошлое, резюмирует А. А. Чекалова.

Исторически ипподром стал таким же местом «постановки» народных пьес (мимов и пантомимы), как и интеллектуальный театр (литературные кружки/салоны) – драм для чтения. Фанатичное увлечение ристаниями со временем сменилось на пристрастие к миметическому искусству, что продлило жизнь ипподромным сооружениям вплоть до падения Византии.

## Византийские празднества: календы, брумалии, русалии

В христианской Византии отмечали не только церковные праздники. Большой популярностью в народе пользовались и древние, во многом языческие торжества. Осознавая невозможность полного исключения народных праздников из повседневной жизни ромеев, Церковь искала способы их христианизации. К их числу можно отнести, например, празднества в честь сбора винограда, описанные Константином VII Багрянородным. Празднование этого события еще во многом походило на древние вакханалии, и сам танец, который имитировал сбор и выжимание винограда, ничем не отличался от дионисий. Однако важнейшей частью торжеств стало благословение винограда. В столице василевс в сопровождении патриарха и придворных отправлялся на азиатский берег Босфора или во Влахерны. В беседке, расположенной в тени виноградника, на мраморном столе уже стояли корзины винограда. Патриарх совершал над фруктами «благословенную» молитву и затем, взяв виноградную гроздь, вручал ее василевсу. А василевс, в свою очередь, вручал гроздь патриарху. Затем виноград предлагали всем участникам церемонии. Между тем, два хора (голубых и зеленых) пели гимн винограду, благословенному патриархом. Со временем было забыто, что виноградная кисть являлась самым что ни на есть языческим символом вакханалий. Отныне она стала символом праздника Успения, который был приурочен к этому дню, и именно эта христианизированная часть праздника (благословение винограда) сохранилась в Греции до наших дней.

Византийская Церковь пыталась христианизировать и другой, восходящий к античным временам праздник – календы. В ранневизантийскую эпоху календы праздновались, как и у римлян, с 1 по 5 января. Постепенно, с ростом христианизации, календы были приурочены к одному из важнейших христианских праздников – Рождеству Христову (25 декабря), и стали двенадцатидневными. Но праздновали их еще во многом на языческий лад. Устраивали шумные пиршества, много пели и плясали, наряжались в костюмы, изображавшие диких животных, сатиров, монахов. Женщины легкого поведения наряжались в одежды клириков, веселые группы людей ходили из дома в дом, требуя подарков, и никто в них не отказывал. В Большом императорском дворце по этому случаю устраивали так называемые готские игры. Император приглашал на ужин 12 «друзей» (по числу апостолов) – восемь высших сановников и по два представителя от факций голубых и зеленых. Во время пиршества исполнялся «готский танец» – далекий отзвук времен, когда готы потрясли империю. Четыре танцора

(по два от каждой факции), переодетые «готами» в гротескных, устрашающих масках, держа в руках щиты, по которым отбивали такт палочками, танцевали вокруг императорского стола. В это время «готы» пели особые песни, имевшие когда-то ритуальный характер, но воспроизводимые теперь на столь неузнаваемо испорченной латыни, что смысла их никто не понимал. Тогда же хоры голубых и зеленых исполняли лучшие фрагменты своего репертуара. Завершалось пиршество под музыку и пение.

Языческие обычаи впитал в себя и важнейший христианский праздник – Пасха, которая превращалась в подлинно всенародное торжество. Все принимали в нем участие, много пели, танцевали, а хоры голубых и зеленых принимали участие в происходивших в церквах богослужениях, где наряду с религиозными восклицаниями и песнопениями исполнялись и праздничные аккламации, обычно произносившиеся на ипподроме. На ипподроме в один из дней пасхи устраивали празднество, называемое «Золотым», в ходе которого проходили состязания колесниц, певцы и зрители пели, танцоры танцевали. Эта пляска на ипподроме, исполнявшаяся при праздновании пасхи, являлась не чем иным, как пиррихой древних, военной пляской дорического происхождения. Участники танца в символической форме изображали военный совет, действия двух армий (своей и противника), преодоление препятствий, смотр войска главнокомандующим и т. д. Пасхальные торжества на ипподроме по существу мало чем отличались от празднования возвращения весны, которое отмечали через несколько дней после них.

Одним из самых ярких и веселых праздников были торжества в честь дня рождения Константинополя, который отмечался ежегодно 11 мая. Праздник начинали в канун этого дня представлением на ипподроме, которое называлось «овощным». В этот день арена была украшена крестами, сплетенными из роз. Здесь же в изобилии находились овощи, сладости, тележки, наполненные рыбой. Лошадей, которые участвовали в ристаниях, украшали попонами с золотой каймой и сбруей, отделанной драгоценными камнями. Каждый заезд прерывался аккламациями партий венетов и прасинов, переходящими в пение и танцы, завершаясь общим пиршеством. Эти пиршества среди зелени и цветов очень походили на празднества Майюмы ранней Византии, которые в свою очередь восходили к оргиям в честь Диониса и праздника роз.

В народе живы были традиции старых обычаев, среди которых, прежде всего, следует назвать празднества брумалий и русалий.

Брумалии («брума» – в переводе с латинского – самые короткие дни в году) проходили в ноябре, когда провожали осень. В античное время их связывали с почитанием Диониса. Теперь же 24 дня подряд посвящали буквам греческого алфавита и каждый ромей, руководствуясь ими, отмечал



день своего имени. Народ праздновал брумалии почти так же, как и календы – песнями, плясками, шествиями в масках, кострами на улицах, через которые прыгали желающие. К примеру, константинопольские мясники по этому случаю с VII в. устраивали на улице особый танец с большими секачами – макеллами. А в это время в императорском дворце высшие сановники и придворные пели и плясали с горящими свечами в руках. За это василевс и его супруга одаривали их золотом, дорогими подарками, тканями, мантиями, а представителей рядового населения столицы – серебряными монетами. Так, Константин Багрянородный распорядился выдать каждому магистру по 169 милиарисиев и бархатное полотно, анфипатам и патрикиям – по 140 милиарисиев и полосатую мантию, протоспафариям – по 120 милиарисиев и сиреневое полотно и т. п. Такие раздачи из казны ложились на бюджет тяжелым бременем, но до поры до времени государство могло их позволять.

Русалии – праздник весны и роз – отмечали после Пасхи, в субботу накануне Троицы. Народные гуляния сопровождалось хороводами, песнопением, выступлением мимов. Молодежь пела, устраивала танцы, переодевания, разыгрывала пантомимы, а благодарные зрители вознаграждали выступавших какими-либо дарами.

День летнего солнцестояния был приурочен ко дню св. Иоанна Предтечи. В семье, где была маленькая девочка, устраивали пир и танцы. С заходом солнца виновница торжества, одетая как замужняя, брала вазу с предметами, на которых были написаны пожелания. Каждый подходил к «гадалке» и спрашивал о том, что его ждет, а ответом, неизменно вызывавшим взрыв смеха присутствующих, служило предсказание, вытасченное девочкой. По замечанию С. Б. Сорочана, такая «система развлекательного хулиганства», несомненно, служила делу социального контроля, позволяла снять общественное напряжение.

Очевидно, что все эти народные празднества не обходились без театральных сценок мимов и других видов народного театра. Их связь с сельскохозяйственными циклами напоминала времена зарождения греческой драмы, но была также далека от театра времени его расцвета, как дифирамбы и фаллические песни от комедий Аристофана и трагедий Еврипида.

## Выводы

Подводя итог нашему обзору необходимо с определенной долей уверенности констатировать, что ни одна из разобранных нами форм аккомодации античного театра в Византии не стала в полной мере правопреемницей последнего. Театр в классическом понимании этого термина в Византии

не было. Придя в упадок к сер. 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.

Обобщенно можно указать на три направления, по которым пошло развитие драматургии в Византии: литургическая драма (мистерия, драматические гомилии), литературный театр<sup>1</sup> (драмы для чтения, интеллектуальный и школьный театры) и народный театр (мимы, флиаки, пантомима, ипподром, календы, брумалии, русалии). Особое положение занимал придворный церемониал. Каждое из этих направлений по своему воспринимало и преобразовывало драматургическое наследие античности, но не одно из них не отобразило его во всей полноте. Мы далеки от мысли, что все эти направления возможно объединить и говорить о существовании единого театрального пространства. Скорее нужно констатировать, что каждое из них имело свою специфику и неповторимую судьбу. Поэтому в названии лекции и фигурирует прилагательное «античный», а не «византийский», так как по нашему глубокому убеждению никакого сугубо византийского театра никогда не существовало.

Тем не менее драматургия не исчезает из жизни византийцев, а продолжает, хотя и через другие формы, оказывать существенное влияние на ромейское общество. Став правопреемником, в литературном плане, античного театра и ретранслятором рукописного наследия древнегреческой драматургии для интеллектуалов эпохи Возрождения и Нового времени, литературный театр вместе с тем выполнял и образовательную функцию. Данное направление можно назвать предшественником академического театра Нового времени.

Литургическая драма, восприняв и переработав некоторые театральные практики, так и не стала полноправным «священным театром», как это утверждала В. Котас. Она была лишь частью византийского Богослужения, так и не получившей самостоятельного статуса, чего нельзя сказать о западных мистериях и полулитургических драмах. Все же попытки сопоставления самой византийской литургии с античным театром, даже в метафорическом смысле оказались несостоятельными. Однако именно литературный театр и особенно Богослужение заполнили ту лакуну, которая образовалась с исчезновением классического древнегреческого театра, став достойными конкурентами последнего и в идеологическом плане.

Что касается народного театра, то, несмотря на все усилия со стороны православных иерархов и некоторых василевсов он просуществовал вплоть

---

<sup>1</sup> Согласно классификации В. Котас.

до самого падения Византийской империи. Секрет его долговечности кроется в неукротимом стремлении падшей человеческой природы к разного рода увеселениям, фривольным празднествам и шумным вечеринкам. Понятно, что подобные явления до конца неискоренимы в человеческом обществе на протяжении всего его существования, поэтому и данный жанр драматургии нашел свое продолжение в современном комическом театре.

Так почему же античный театр так и не прижился в Византии? На данном этапе изучения этой проблемы нет однозначного ответа на поставленный вопрос. Нам импонирует позиция той группы исследователей, которая связывает это с глубинной трансформацией теории образа в Византии, которую можно проследить на примере эволюции от натуралистического портрета времен язычества к аскетичным каноническим образцам постиконоборческого периода. Театр, как место встречи всех основных видов искусств, стал главным реципиентом этой трансформации, в результате утратив свое прежнее обличье. По справедливому замечанию В. Пюхэ, запрет на театральные представления предшествовал запрету иконоборцев на любую форму изобразительного искусства связанного с религией, как это было сформулировано в вердиктах соборов. После периода иконоборчества, любая форма изобразительного искусства строго контролируется теологическими доктринами. В эпоху Вселенских соборов понятие «актер» стало кощунственным и лицемерным, так как изображать образы Господни не дано человеку.

Возможно, в этом и кроется разгадка феномена театра. Если языческое мировосприятие, в рамках которого изначально и возник театр, подразумевало драматизацию мифологии, она во многом и жила сценой, то христианская догматика отторгала даже саму мысль о реальной театрализации Священной истории. Христа не следует, да и невозможно сыграть в театре, Им нужно жить и в Нем существовать.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* Византийские эксперименты с жанровой формой классической греческой трагедии // Проблемы поэтики и истории литературы: (к 75-летию со дня рождения и 50-летию научной деятельности М. М. Бахтина): сборник статей; [отв. ред. С. С. Конкин]. – Саранск, 1973. – С. 255–270.
- Аверинцев С. С.* Литература // Культура Византии: IV – перв. пол. VII в. – М., 1989. – С. 272–330.
- Аверинцев С. С.* Попытки обновления формы античной трагедии в византийской литературе // Седьмая всесоюзная конференция византинистов в Тбилиси: тезисы докладов. – Тбилиси, 1965. – С. 99.

- Аверинцев С. С.* Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фраза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. – М., 1978. – С. 212–229.
- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб., 2004.
- Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
- Аксенов Меерсон М.* Персоналистский аспект литургии и театра в свете русского серебряного века (В. Иванов, П. Флоренский и т. д.) и герменевтики искусства Ганса-Георга Гадамера // *Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity. Selected papers of the International Conference held at the University of Utrecht, the Netherlands, in June 2004 (Eastern Christian Studies 6) / [Edited by Wil van den Bercken & Jonathan Sutton].* – Leuven; Paris; Dudley: Peeters. – P. 145–166.
- Алексидзе А. Д.* Византийская литература XI–XII вв. – Тбилиси, 1989.
- Алексидзе А. Д.* Литература XI–XII вв. // *Культура Византии: Вторая половина VII–XII в.* – М., 1989. – С. 153–215.
- Альбрехт Михаэль фон.* История римской литературы: в 3 т. / [пер. А. И. Любжина]. – М., 2002–2004–2005.
- Анна Комнина.* Александриада; [пер. с греч. Я. Н. Любарского]. – СПб., 1996.
- Анпеткова-Шарова Г. Г.* Античная литература / Г. Г. Анпеткова-Шарова, Е. И. Чекалова. – Л., 1980.
- Аристотель.* Поэтика; [пер. М. Л. Гаспарова]. – М., 1975. – (Сочинения: в 4 т.). – Т. 4. – М., 1983.
- Афиногенов Д. Е.* Византийская империя. Литература // *Православная энциклопедия / [под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II].* – М., 2004. – Т. 8. – С. 253–267. – (издание продолжается).
- Бычков В. В.* Эстетика // *Культура Византии: Вторая половина VII–XII в.* – М., 1989. – С. 401–469.
- Варнеке Б. В.* Из истории византийской драмы // *Доклады АН СССР, серия В.* – Май–июнь. – Пг., 1921. – С. 49–51.
- Гаспаров М. Л.* Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) / М. Л. Гаспаров, Е. Г. Рузина // *Памятники книжного эпоса.* – М., 1978. – С. 190–211.
- Герцман Е. В.* Развитие музыкальной культуры // *Культура Византии: Вторая половина VII–XII в.* – М., 1989. – С. 557–570.
- Гийу А.* Византийская цивилизация. – Екатеринбург, 2005.
- Головня В. В.* История античного театра. – М., 1972.
- Грабарь-Пассек М. Е.* Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V веков. – М., 1964.
- Григорий (В. М. Лурье), иером.* Время поэтов, или PRAEPARATIONES AREOPAGITISAE: К уяснению происхождения стихотворной парафразы Евангелия от Иоанна // *Нонн из Хмима. Деяния Иисуса.* – М., 2002. – С. 295–337. – (Scrinium Philocalicum; t. 1 (aev. 5)).
- Гукова С. Н.* Школа и образование в поздней Византии // *Культура Византии: XIII – первая половина XV в.* – М., 1991. – С. 395–411.
- Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. – М., 1988.

- Десницкий А. Поэтика библейского параллелизма. – М., 2007.
- Журенко Н. Б. Риторика в ранневизантийской поэзии. Архаическая образованность и новозаветная образованность в эпиграммах Григория Назианзина // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. – М., 1991. – С. 216–231.
- Иванов В. Дионис и прадионисийство / [под общ. ред. В. П. Сальникова]. – СПб., 2000.
- Иванов И. А. Византийский театр в исследованиях зарубежных и российских ученых // Наука и искусство в пространстве культуры. Внутривузовский сборник научных трудов. – Вып. 1. – СПб., 2004. – С. 264–325.
- Иванов И. А. Социально-правовое положение актера в Римской и Византийской империях // Проблемы правоотношений в социально-культурной сфере. Ученые записки юридического факультета. – СПб., 2002. – Вып. 8. – С. 56–58.
- Изъяснение божественной литургии Николая Кавасилы, архиепископа фессалонийского // ЖМП. – 1971. – № 1, 3, 5.
- История греческой литературы: в 3 т. / [под ред. С. И. Соболевского и др.]. – М.; Л., 1946–1955–1960.
- Ідзьо В. Візантійська література та культура у IV–XV століттях. – Львів, 2008.
- Каухчишвили С. Г. История византийской литературы. – Тбилиси, 1963.
- Кочев Н. Античната литературна традиция и византийските автори. – София, 1982.
- Курбатов Г. Л. Риторика // Культура Византии: IV – первая половина VII в. – М., 1984. – С. 331–357.
- Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры.
- Мальшиев Н. «Страждущий Христос» («Χριστός Πάσχων»). Христианская трагедия. – Сергиев Посад, 1910. – (Оттиск из журнала «Христианин» за 1909 и 1910 гг.).
- Медведев И. П. Ренессансные тенденции поздневизантийской культуры // Культура Византии: XIII – первая половина XV в. – М., 1991. – С. 224–241.
- Михалицын П. Е. Культурно-исторические предпосылки возникновения трагедии Χριστός πάσχων («Страждущий Христос»): драматургическая инновация Григория Назианзина // Дриновский збірник. – 2008. – Т. 2. – С. 69–75.
- 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.
- Нарусевич И. В. Драма и эпос у Анны Комниной (роль цитаты в «Алексиаде») // ВВ. – 2005. – Т. 64 (89). – С. 110–135.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру; [пер. Г. А. Рачинского]. – М., 1996. – (Сочинения в 2 т.). – Т. 1. – С. 57–157.
- Павленко Л. В. Візантійська література: нариси і тексти. – Частина 1: Становлення / [концепція, нариси, коментарі, переклади Л. В. Павленка]. – Київ, 2012.
- Памятники византийской литературы IV–IX веков; [отв. ред. Л. А. Фрейберг]. – М., 1968.
- Памятники византийской литературы IX–XIV веков; [отв. ред. Л. А. Фрейберг]. – М., 1969.

- Поляковская М. А.* Быт и нравы поздневизантийского общества // Культура Византии: XIII – первая половина XV в. – М., 1991. – С. 551–584.
- Поляковская М. А.* Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти» / [науч. ред. Т. В. Куш]. – Екатеринбург, 2011.
- Поляковская М. А.* Византия, византийцы, византинисты. – Екатеринбург, 2003.
- Поляковская М. А., Чекалова А. А.* Византия: быт и нравы. – Свердловск, 1989.
- Созомен Эрмий (Саламинский).* Церковная история. – СПб., 1851.
- Соколова Т. М.* Михаил Апплухир и его «Δραμάτιον» // ВВ. – 1969. – Т. 30. – С. 124–131.
- Сорочан С. Б.* Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры. – Харьков, 2011.
- Театральная энциклопедия: в 6 т. / [гл. ред. С. С. Мокульский, П. А. Марков]. – М., 1961–1967.
- Тимарион. Византийский сатирический диалог / Изд. подгот. С. В. Полякова, И. В. Феленковская. – Л., 1986.
- Тронский И. М.* История античной литературы. – Л., 1996.
- Тюхина А. В.* Характер античного наследия и сферы его влияния в ранневизантийской поэзии // Мир Византии: материалы Международного научного семинара (г. Белгород, 27–28 окт.) / [отв. ред.-сост. Н. Н. Болгов]. – Белгород, 2007. – С. 27–32.
- Удальцова З. В.* Византийская культура / [отв. ред. Е. В. Гутинова]. – М., 1988.
- Фрейберг Л. А.* Античное литературное наследие в византийскую эпоху // Античность и Византия. – М., 1975. – С. 5–52.
- Фрейберг Л. А.* Византийская литература эпохи расцвета IX–XV вв. / Л. А. Фрейберг, Т. В. Попова. – М., 1978.
- Фрейберг Л. А.* Византийская поэзия IV–X вв. и античные традиции // Византийская литература: сборник работ; [отв. ред. С. С. Аверинцев]. – М., 1974. – С. 24–76.
- Харизматин С. Н.* «Эпическое Евангелие»: от Иоанна к Нонну / С. Н. Харизматин, Д. А. Поспелов // Нонн из Хмима. Деяния Иисуса. – М., 2002. – С. 251–294. – (Scrinium Philocalicum; t. 1 (aev. 5)).
- Чекалова А. А.* Быт и нравы // Культура Византии: вторая половина VII–XII в. – М., 1989. – С. 571–616.
- Чекалова А. А.* Быт и нравы византийского общества // Культура Византии: IV – первая половина VII в. – М., 1984. – С. 632–667.
- Чичуров И. С.* Литература VIII–X вв. // Культура Византии: Вторая половина VII–XII в. – М., 1989. – С. 129–152.
- Шерр И.* Всеобщая история литературы: в 2 т. – [3-е изд.]. – СПб., 1879.
- Ярхо В. Н.* Античная драма: технология мастерства / [учеб. пособие]. – М., 1990.
- Ярхо В. Н.* У истоков европейской комедии. – М., 1979.
- A Companion to Greek Tragedy / [ed. by J. Gregory]. – Malden, MA, 2005.
- A Patristic Greek Lexicon / [ed. by G. W. H. Lampe]. – Oxford, 1982.
- Ανώστου Ο.* Τα Πάθη του Χριστού. Χριστός Πάσχων. Βυζαντινή χριστιανική τραγωδία / Μετάφραση: Σταύρου Θρασύβουλος. – Αθήνα, 1973.
- Alexiou M., Yatromanolakis D., Roilos P.* The Ritual Lament in Greek Tradition. – Lanham; Boulder; New York; Oxford, 2002.

- Ap. K., A. K.* Theater (*θέατρον*) // ODB: in 3 vols. / [ed. by A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler and others]. – New York; Oxford, 1991. – Vol. 3. – P. 2031.
- Bagdanos T.* Liturgical Drama in Byzantine Literature // *Comparative Drama*. – 1976–1977. – № 10. – P. 200–215.
- Baletti C., Trisoglio F.* Cigni, cicni e altre storie : mito, simbolo e folclore tra Mediterraneo e Mar Baltico. – Torino, 2002.
- Baud-Bovy S.* Le théâtre religieux. Byzance et l'Occident // *Ἑλληνικά*. – 1975. – № 28. – P. 328–349.
- Baud-Bovy S.* Sur un “Sacrifice d’Abraham” de Romanos et sur l’existence d’un théâtre religieux à Byzance // *Byzantion*. – Brüssel; Paris; Boston, 1938. – № 13. – P. 321–334.
- Beck H.-G.* Geschichte der byzantinischen Volksliteratur. – München, 1971. – (12 byzantinisches handbuch, T. 2, b).
- Beck H.-G.* Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich – München, 1959.
- Brehier L.* Le théâtre à Byzance // *Journal des Savants*. – 1932. – № 30. – P. 249–261.
- Brehier L.* Le Theatre Religieux a Byzance // *Journal des Savants*. – 1913. – № 11. – P. 357–361; 395–404.
- Cargill O.* Drama and Liturgy. – New York, 1969.
- Carpenter M.* Romanos and the Mystery Play of the East // *University of Missouri Studies*. – № 9. – P. 21–51.
- Cataudella Q.* Spunti e motivi cristiani nella poesia pagana antica // *Vigiliae Christianae*. – 1975. – № 29. – P. 161–190.
- Cavallero P. A.* Sobre la concepción de la tragedia en Bizancio. Ignacio el Diácono, versos sobre Adán // *Byzantion Nea Hellás*. – 2014. – № 33. – P. 139–163.
- Centanni M.* Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e Cristiana / [éd. S. Isetta] // *Letteratura cristiana e letterature europee*. – Bologna, 2007. – P. 59–67. – (Lecture patristiche, 11).
- Constantini Porphyrogeniti imperatoris.* De cerimoniis aulae byzantinae libri duo graece et latine / [Erec. I. I. Reiskii]. – Vol. 2.– Bonnae, 1830. – (CSHB, № 7).
- Cottas V.* L’influence du drame “Christos Paschon” sur l’art chretien d’Orient / [pref. De C. Diehl]. – Paris, 1931.
- Cottas V.* Le théâtre à Byzance. – Paris, 1931.
- Démétrius Cydonès.* Correspondence / [Publ. Par R.-J. Loenertz]. – Vol. 1–2. – Città del Vaticano, 1956–1960. – (Studi e Testi; Vol. 186, 208).
- Donaldson J. W., B.D.* Theatre of the Greeks. A series of papers relating to the history and criticism Greek drama. – London, 1849.
- Dostalova S. R.* Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon // *JÖB*. – 1982. – № 32/3. – S. 73–82.
- Erbe B.* En undersøgelse af byzantinsk teater // *Acta Univ. Bergensis*. – 1973. – № 2. – P. 1–48.
- Ezequiel R.* Resucitar a Adán, el hombre viejo: reelaboración y uso tecnológico del texto clásico en la tragedia Christus Patiens // *Iter*. – 2002. – № 10. – P. 221–228.
- Falgano G.* Ippolito, Ecuba, Christus patiens. Volgarizzamenti inediti dal greco. Saggio introduttivo ed edizione critica a cura di L. Cacioli. – Firenze, 1995.

- Free K. B.* Thespis and Moses: The Jews and the Ancient Greek Theatre // Theatre and Holy Spirit / [ed. by Shimon Levy]. – Brighton; Portland, 1999. – P. 149–158.
- French D. R.* Christian Emperors and Pagan Spectacles: The Secularization of the Ludi A.D. 382–525: diss. ... Doctor of Ph. – University of California, Berkeley, 1985.
- Georges Pachymérés. Relations historiques / [Ed. par A. Failler; Trad. Par V. Laurent]. – P., 1984. – T. 1–2.
- Gildenhard I., Revermann M.* Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages. – Berlin, New York, 2010.
- Grégoire de Nazianze.* La passion du Christ. Tragedie; [introduction, texte critique, traduction notes et index de A. Tuilier]. – Paris, 1969. – (SC; № 149).
- Handschin J.* Das Zeremoniewerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung. – Basel, 1942.
- Hardison O. B.* Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. – Baltimore, MD, 1965. (Reprint, Westport, CT, 1983).
- Hunger H.* Die byzantinische Literatur der Komnenenzeit // Anzeiger der philologisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 105. – 1968. – № 3. – S. 63–65.
- Hunger H.* Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner: in 2 Bde. – München, 1978.
- Hunger H.* On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature // DOP. – 1969/1970. – № 23/24. – P. 15–38.
- Irmischer J.* Antikes Drama in Byzanz // Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit. – Berlin, 1973. – S. 227–237.
- Irmischer J.* Warum die Byzantiner altgriechische Dramatiker lasen // Philologus. – 1981. – № 125. – S. 236–239.
- James A., Parente Jr.* The Development of Religious Tragedy: The Humanist Reception of the Christos Paschon in the Renaissance // Sixteenth Century Journal. – 1985. – Vol. 16. – Autumn, № 3. – P. 351–368.
- Jeffreys E.* Rhetoric. Performance // The Oxford Handbook of Byzantine Studies / [ed. by E. Jeffreys with J. Haldon, R. Cormack]. – New York, 2008. – P. 827–837.
- Kazhdan A.* La produzione intellettuale a Bisanzio. – Naples, 1983.
- Kazhdan A. P., Wharton A. J., Epstein A. W.* Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. – Berkeley; Los Angeles; London, 1985.
- Καζαντζάκης Ν.* Θέατρο: ἐν 3 τ. – Αθήνα, 1998.
- Καμπανέλλης Ι.* Θέατρο: ἐν 6 τ. – Αθήνα, 1978–98.
- Kitto H. D. F.* Η αρχαία ελληνική τραγωδία / [μετάφραση Λ. Ζενάκος]. – Αθήνα, 1993.
- Klawitter G.* Dramatic Elements in Early Monastic Induction Ceremonies // Drama in the Middle Ages / [eds. Clifford Davidson and John H. Stroupe]. – New York, 1991. – P. 43–60.
- Klein J. L.* Geschichte des Dramas. – Vol. 3. Das ausseuropäische Drama und Latein // Schauspiele n. Chr. bis Ende d. X. Jahrhunderts. – Leipzig, 1866. – S. 599–634.
- Krumbacher K.* Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Öströmischen Reiches (527–1453). – München, 1891.



- La Piana G.* Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al teatro sacro d'Occidente. – Grottaferrata, 1912.
- La Piana G.* The Byzantine Theater // *Speculum*. – 1936. – Vol. 11. – April, № 2. – P. 171–211.
- Lampros Sp.* Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξης τῶν παθῶν τοῦ Χριστοῦ // Νέος Ελληνομνήμων. – 1916. – № 13. – Σ. 381–408.
- Lancaster H. C.* The Drama // *Modern Language Notes*. – 1908. – Vol. 23, № 8. – P. 254–257.
- Lanowski J.* Der Christus Patiens und die klassische Tragodie: Probleme der Dramaturgie // *Scaenica Saravi-Varsoviensia: Beiträge zum antiken Theater und zu einem Nachleben*, hrsg. Von J. Axer und W. Gorler. – Varsovie, 1997. – S. 135–142.
- Liddell H. G., Scott R.* A Greek-English Lexicon / [revised by H. S. Jones 1940 with a Supplement]. – Oxford, 1968.
- Lingas A.* The Liturgical Place and Origins of the Byzantine Liturgical Drama of the Three Children // *Nineteenth Annual Byzantine Studies. Conference: Abstracts of Papers*. – 1993. – November, № 4–7. – P. 81–82.
- Liutprandus von Cremona.* Die Werke / [Hrsg. von I. Becker]. – Hannover; Leipzig, 1915.
- Lugaresi L.* Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II–IV secolo). – Brescia, 2008.
- Maas P.* Ein byzantinischer Mimus? // *Bizantinisch-neugriechische Jahrbücher*. – Berlin; Athen, 1922. – № 3. – S. 48.
- Mahr C. A.* The Cyprus Passion Cycle. – Notre Dame and Indiana, 1947.
- Marciniak P.* Byzantine Theatron – A Place of Performance? // *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter* / [ed. M. Grünbart]. – Berlin; New York, 2007. – P. 277–285.
- Marciniak P.* Greek Drama in Byzantine Times. – Katowice, PL, 2004.
- Marciniak P.* The Byzantine Performative Turn // *Within the Circle of Ancient Ideas and Virtues. Studies in Honour of Professor Maria Dzielska* / [eds. By Kamilla Twardowska and ect.]. – Krakow, 2014. – P. 423–430.
- Marciniak P.* The undead in Byzantium. Some notes on the reception of ancient literature in twelfth-century Byzantium // *Troianalexandrina*. – 2013. – № 13. – P. 95–111.
- Marciniak P.* Theater that did not exist? Theater and performances in Byzantium // *Byzantium as seen by itself and by the others* / [eds. V. Vatchkova, V. and Tz. Stepanov]. – Sofia, 2007. – P. 177–188.
- Mercati S. G.* Osservazioni intorno agli Στίχοι Θρηνητικοὶ Ἀδὰμ καὶ παραδείσου // *Bessarione*. – 1918. – № 22. – P. 229–236.
- Nalpantis D.* Τό βυζαντινὸ θέατρο // *Ἀρχαιολογία*. – 1984. – № 12. – Σ. 44–52.
- Ξενόπουλος Γ.* Θέατρο: ἐν 8 τ. – Αθήνα, 1991.
- Ogden D. H.* Set Pieces and Special Effects in the Liturgical Drama // *The Early Drama, Art, and Music Review*. – 1996. – № 18. – P. 76–88.
- Ogden D. H.* The Staging of Drama in the Medieval Church. – Newark, NJ, 2002.
- Panayotakis C.* Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage // *Mnemosyne*. – 1997. – № 50. – P. 302–319.
- Paradópoulos A. A.* Τὸ θρησκευτικὸν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν. – Atenas, 1925.
- Paradópoulos I. S.* Θεατρικὲς μεταφράσεις. – Athen, 2004.

- Plorites M.* Τό Θέατρο στό Βυζάντιο. – Athens, 1999.
- Pollmann K.* Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento Christus Patiens // JÖB. – 1997. – Bd. 47. – S. 87–106.
- Pryse J. M.* Adorers of Dionysos. – Kessinger Publishing, 1993.
- Puchner W.* Ἡ Κύπρος τῶν Σταυροφορῶν καί τό Θρησκευτικό Θέατρο τοῦ Μεσαιῶνα. – Leukosia, 2004.
- 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, 2002. – P. 304–324.
- Puchner W.* Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums: in 2 Bde. – Wien; Köln; Weimar, 2006, 2007.
- Puchner W.* Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel der griechischen Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen: Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht // Maske und Kothurn. – 1983. – № 29. – S. 311–317.
- Puchner W.* Ciclo de la Pasión de Cristo // Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου. Ἐξι μελετήματα. – Atenas, 1984. – P. 31–55.
- Puchner W.* Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert: vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater. – Frankfurt am Main [u.a.], 1994.
- Puchner W.* Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene: in 2 Bde. – Wien, 1991.
- Puchner W.* The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe. Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the ‘Repraesentatio igurata’ of the presentation of the Virgin in the Temple. – Athens, 2006.
- Puchner W.* Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum “Christus patiens” // Anzeiger der Philosophisch-Historische Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. – Wien, 1993. – № 129. – S. 93–143.
- Puchner W.* Το Βυζαντινό Θεάτρο // Epeteris tou Kentrou Epistemonikon Ereunon. – 1981–82. – № 11. – P. 169–274.
- Puchner W.* Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike. – Wien; Köln; Weimar, 2012.
- Puchner W.* Zum “Theater” in Byzanz. Eine Zwischenbilanz // Fest und Alltag in Byzanz. – Munich, 1990. – S. 11–16.
- Puchner W.* Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch // Wiener Studien. – 2006. – № 119. – P. 79–113.
- Puchner W.* Τό Βυζαντινό Θέατρο // Ἐπετηρίς τοῦ Κεντροῦ Ἐπιστημονικῶν Σπουδῶν. – 1981–1982. – № 11. – Σ. 169–274.
- Puchner W.* Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο // Εὐρωπαϊκή Θεατρολογία. – Athenas, 1984. – Σ. 13–494.
- Puchner W.* Χριστός Πάσχων καί ἀρχαία τραγωδία // Ανιχνεύοντας τή θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα. – Atenas, 1995. – Σ. 51–114.
- Rabinowitz N. S.* Greek Tragedy. – Blackwell Publishing, 2008.
- Rizzo I. G.* Sul ‘Christus patiens’ e le ‘Baccanti’ di Euripide // Facoltà di Lettere e Filosofia. – Università di Catania, 1977.

- Roach J. R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. – Ann Arbor, MI, 1993.
- Roncali R. Euripide, Ippolito, Christus patiens // *Bollettino dei Classici*. – 1996. – № 17. – P. 116–118.
- Roney E. Is the Christos paschon the prototype of Christian Religious Drama? // *Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*. – 1980. – Vol. 68. – P. 37–39.
- Rosenqvist J. O. *Die byzantinische Literatur. Vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453* / [Übers. Jan Olof Rosenqvist und Dieter R. Reinsch]. – Berlin, New York, 2007.
- Roueché Ch. *Entertainments, theatre, and hippodrome* // *The Oxford Handbook of Byzantine Studies* / [ed. by E. Jeffreys with J. Haldon, R. Cormack]. – New York, 2008. – P. 677–684.
- Sathas C. *Ἱστορικόν Δοκίμιον περί τοῦ Θεάτρου καί τῆς Μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἧτοι εἰσαγωγή εἰς τό Κρητικόν Θεάτρον*. – Venice, 1878. (Reprint, Athens, 1994).
- Saulini M. *Drammaturgia gesuitica: il christus nascens e il Christus patiens del p. Stefano Tucci s.j* // *Critica letteraria*. – 1998. – № 101. – P. 627–652.
- Schnusenberg C. C. *The Relationship Between the Church and the Theatre: Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts Until Amalarius of Metz – 775–852 A.D.* – New York, 1988.
- Spechtler F. V. *Christus Patiens. Ein Salzburger Passionsspiel des 16. Jh.* // *Osterspiele. Texte und Musik.* / [Hrsg. v. Hans Siller]. – Innsbruck, 1994. – S. 175–186.
- Staurou Th. *Ta pathē tou Christou: Christos paschōn: Vyzantinē christianikē tragōdia*. – Athēna, 1973.
- Sticca S. *The Christos Paschon and the Byzantine Theatre* // *Comparative Drama*. – 1974. – № 8. – P. 13–44.
- Sticca S. *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*. – Albany, NY, 1970.
- Stoddard F. H. *References for Students of Miracle Plays and Mysteries*. – Berkeley, 1887.
- Τα Πάθη του Χριστού: Χριστός Πάσχων, Βυζαντινή χριστιανική τραγωδία / [αγνωστού ποιητή, έμμετρη μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου]. – Αθήνα, 1973.
- Taylor T. K., Waller G. *Christian Theology and Tragedy: Theologians, Tragic Literature and Tragic Theory*. – Ashgate Publishing, Ltd., 2011. – (Ashgate studies in theology, imagination, and the arts).
- Theocharides G. J. *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jh.* – Thessaloniki, 1940.
- Tinnefeld F. *Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691)* // *Βυζαντινά*. – 1974. – № 6. – S. 323–343.
- Trisoglio F. *Forme e sviluppi del monologo nella tragedia classica greca e nel Christus patiens* // *Civiltà classica e cristiana*. – Genova, 1980. – № 1. – P. 4–48.
- Trisoglio F. *L'uomo di fronte a Dio nella tragedia greca e nel Christus Patiens*. – Genova, 1983.
- Trisoglio F. *La tecnica centonica nel Christus patiens* // *Studi Salernitani in memoria di R. Cantarella*. – Salerno, 1981. – P. 371–409.
- Tunison J. S. *Dramatic Traditions of the Dark Ages*. – Chicago, 1907.
- Tydemann W. *The Theatre in the Middle Ages*. – Cambridge; New York, 1978.

- 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, 2011. – Bd. 42. – (Münchener Studien zur Klassischen Philologie).
- Vasiliki T.-F.* Ένα θρησκευτικό δράμα για τὸ Θείο Πάθος. Τὸ ζήτημα τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου στὸ Βυζάντιο. – Athenas, 2000.
- Velimirović M. M.* Liturgical Drama in Byzantium and Russia // *DOP*. – 1962. – Vol. 16. – P. 349–385.
- Vivilakes I.* Ἡ Θεατρικὴ Ὁρολογία στοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας: Συμβολὴ στὴ Μελέτη τῆς Σχέσεως Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρου: diss. ... Doctor of Ph. – University of Athens, 1996.
- Vivilakes I.* Theatre a Byzance et Dans l'Empire du IVe au XIIIe Siecle // *Revue des Questions Historiques*. – 1931. – № 115. – P. 257–296.
- Vivilakes I.* Θεατρικὴ Ἀναπαραστάση στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ Δύση. – Athens, 2003.
- Vivilakis I.* Ἡ θεατρικὴ ορολογία στους Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας. Συμβολὴ στη μελέτη τῆς σχέσεως Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρου. – Athenas, 1996.
- Vogt A.* Études sur le théâtre byzantin // *Byzantion*. – 1931. – № 6. – P. 37–74.
- Wellesz E.* The Nativity Drama of the Byzantine Church // *The Journal of Roman Studies*. – 1947. – № 37. – P. 145–151.
- Weyman C.* Zum Cento De ecclesia // *Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft*. – Cologne, 1925. – № 45. – S. 75–76.
- White A. W.* The artifice of eternity: A study of Liturgical and Theatrical practices in Byzantium: diss. ... Doctor of Ph. – University of Maryland, College Park, 2006.
- Wojtylak-Heszen A.* Tragedia późnoantyczna Christos paschōn (Christus patiens) a jej klasyczne źródła. – Kraków: Collegium Columbinum, 2004.
- Young K.* The drama of the medieval Church. – Oxford, 1933.