

Содержание:

image not found or type unknown



ВВЕДЕНИЕ

Слово «театр» происходит от греческого θέατρον – основное значение – место для зрелищ. Для более полного раскрытия данной темы следует сказать, что же такое – театр. Это род искусства, в котором отражение жизни достигается посредством драматического действия, осуществляемого актером перед зрителями. Театр – это искусство синтетическое – в нем объединяются выразительные средства литературы, музыки, живописи, архитектуры и других видов искусств.

Действенная природа театра находит отражение в драме, составляющей содержание театрального представления.

В театре «толпа, ни в чем не сходная между собою, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом» (Н. В. Гоголь). В театре зритель присутствует как бы при самом совершении событий и становится их нравственным соучастником, вовлекаясь в переживания действующих лиц. Зарождение элементов театра происходит в древнейших обрядах и играх, отражавших трудовые процессы. В основе представлений лежали мифы – сказания о богах и героях. Смена времен года, посев и всход зерна нашли поэтическое отражение в мотивах смерти и воскресения героя, составляющих главное мистериальных представлений, связанных с культом Осириса в Египте, Митры в Иране, Бела-Мардука в Вавилоне, Деметры и Диониса в Древней Греции.

Целью данной работы является рассмотрение истории римского театра императорской эпохи и особенностей его репертуара.

ГЛАВА 1. Римский театр императорской эпохи

§ 1. Предпосылки установления монархии в Риме.

Общая характеристика театра императорской эпохи

Падение римской рабовладельческой республики было подготовлено всем предыдущим ходом событий. Начиная от реформ братьев Гракхов и кончая победой Октавиана над Антонием, Рим находится в состоянии почти непрерывных гражданских войн. Эти войны были следствием крайнего обострения противоречий внутри самого класса рабовладельцев.

Конкуренция крупных рабовладельческих хозяйств разорила мелких землевладельцев. К тому же их хозяйство приходило в упадок благодаря постоянным войнам, которые вел Рим. Разоренные крестьяне массами шли в Рим и превращались здесь в люмпен-пролетариев. К концу I в. до н. э. городской люмпен-пролетариат представлял собой уже сложившийся класс со своей особой психологией и особыми требованиями.

Многие из разорившихся крестьян вступали в армию, куда после реформы Мария (конец II в. до н. э.) начали принимать независимо от имущественного положения. С этого времени в Риме возникла постоянная армия, которая скоро стала громадной силой в руках того или иного победоносного полководца.

В конце I в. до н. э. в Италии почти совсем исчезло мелкое землевладение, главная опора республики.

Во II и I вв. до н. э. неоднократно происходили восстания рабов. Самое известное из них — восстание (73— 71 гг. до н. э.) под руководством гладиатора Спартака, одного из самых выдающихся героев древности. Борьба рабов временами переплеталась и сливалась с борьбой итальянских крестьян против крупных землевладельцев.

В таких сложных условиях происходил в Риме переход к военной диктатуре. Основатель Римской империи Октавиан (63 г. до н. э. —14 г. н. э.) действовал крайне осторожно, помня о судьбе своего предшественника Гая Юлия Цезаря, убитого в 44 г. до н. э. заговорщиками-республиканцами. Он сохранял видимость республиканских учреждений, хотя по сути дела уже обладал самодержавной властью, объединяя в своих руках все важнейшие республиканские магистратуры. Октавиан получил почетное прозвище «Август» [\[1\]](#), а в 12 г. до н. э. в необычно

торжественной обстановке был избран верховным жрецом и стал главой римской религии. Режим Августа был завершением кризиса, который в течение десятилетий переживало Римское государство.

Порядок, установленный Им, был военной диктатурой с огромным бюрократическим аппаратом, частично возникшим еще в предшествующий период. Возникновение и дальнейшее развитие этого бюрократического аппарата было неизбежным следствием усиления императорской власти и превращения Рима из города-государства в империю, включающую в себя почти все страны Средиземноморья.

Весьма благоприятно складывалось для Августа и общественное настроение конца республики. После многочисленных гражданских войн, сопровождавшихся конфискациями земель, проскрипциями, принудительными налогами, бегством рабов и т. п., италийское общество стремилось к миру и восстановлению нормальной жизни. «Моральная и психологическая депрессия, утомление столетием гражданских войн, страх перед новыми потрясениями создали то общественное настроение, при котором гражданский мир, купленный любой ценой, приветствовали как наступление «золотого века».

Преемники Августа постепенно отказались от республиканских прикрас и превратились в настоящих монархов. Эта монархическая власть, опиравшаяся на профессиональное войско и разветвленный бюрократический аппарат, нужна была в первую очередь имущим слоям рабовладельцев; она подавляла рабские восстания и движения неимущих слоев свободного населения, управляла многочисленными провинциями, доставлявшими Риму огромные доходы, сдерживала натиск варваров, с каждым десятилетием все сильнее и сильнее теснивших границы империи.

Во II в. п. э. при императорах из династии Антонинов (96—192 гг.) Римская империя достигает вершины своего развития. В ее пределы кроме Италии входили современная Франция, Испания с Португалией, Бельгия, Голландия, Англия, юго-западная Германия, Швейцария, Австрия, значительная часть Венгрии, Малая Азия, Сирия, Месопотамия, прибрежная полоса Северной Африки. Однако прочной экономической базы империя не имела и была временным и непрочным военно-административным объединением многих племен и народностей.

Хотя рабовладельческий способ производства выявил всю свою невыгодность уже ко времени установления принципата, однако основывающаяся на нем империя

могла продержаться еще в течение ряда столетий, а временами достигать и значительного подъема, как это было, например, при Антонинах.

Объясняется это расширением материальной и социальной базы империи. Уже Август (правда, только по отношению к давно присоединенным к Риму провинциям) проводил политику, ставившую своей целью создать в провинциальном населении прослойку, заинтересованную в сохранении римского господства. Императоры после Августа еще более последовательно проводили эту политику по отношению к имущим слоям провинциального населения. Имея в виду эти слои провинциалов, а в ряде случаев заботясь главным образом об интересах казны,— императоры обуздывали даже произвол своих правителей по отношению ко всему провинциальному населению. Марк дает такой отзыв о правлении Антонина Пия (138—161): «При нем наблюдается; процветание провинций, строгий надзор над их правителями»^[2]. Действительно, при Антонинах происходит рост городов, развитие торговли и ремесла, улучшение путей сообщения. Не было ни одного большого города, в котором отсутствовали бы общественные бани (термы), театр или амфитеатр. Появляются свои писатели, художники, зодчие, создающие произведения под римским влиянием, но вносящие в них и чисто местные черты. В городах развивается местное самоуправление, в которое вовлекаются верхи провинциального населения.

По образцу Рима в каждом городе был свой сенат (курия), и при выборе в члены его иногда шла настоящая избирательная борьба, причем кандидаты в члены городского совета устраивали для народа театральные или цирковые зрелища, возводили на свой счет постройки и т. п.

Однако этот расцвет городов в провинциях оказался кратковременным и почти не пережил эпохи Антонинов. Тяжелое положение зависимых крестьян («колонов») и рабов было причиной недовольства во второй половине III в. н. э. В III в. усиливается натиск германских племен на границы империи. В 263 г. готы разграбили Эфес, в 267 г. захватили даже Афины.

Для того чтобы справиться со всеми этими внутренними и внешними трудностями и держать в повиновении армию, превратившуюся к этому времени в настоящую армию ландскнехтов, и провинции, в которых сильны были сепаратистские тенденции, требовалось осуществить сильную концентрацию императорской власти.

Все эти социально-экономические перемены нашли свое отражение и в духовной жизни общества императорской эпохи. Своего расцвета римская культура достигает в эпоху гражданских войн I в. до н. э. и непосредственно примыкающий к ней период принципата.

На последний век существования республики падает деятельность таких писателей, как поэт-философ Лукреций, лирик Катулл, историки Саллюстий и Цезарь, оратор Цицерон. «Золотой век» римской литературы, давший поэтов Вергилия, Горация, Тибуллу, Проперция, Овидия, в значительной степени покоится на результатах, достигнутых в предшествующий период. Примечательно, однако, что вслед за этим культурным подъемом эпохи Августа замечается снижение уровня в некоторых областях духовной жизни, например в литературе, философии, театральном искусстве.

Бесправное положение перед императорской властью всех слоев свободного римского населения оказывало сковывающее влияние на развитие римской культуры. Хотя литература и после Августа выдвигает несколько крупных имен (трагик Сенека и автор сатирического романа Петроний Арбитр в I в. н. э., мастер эпиграммы Марциал, сатирик Ювенал и его современник историк Тацит, Апулей во II в. н. э. и другие), однако ее идейное содержание постепенно оскудевает.

Литературу заполняют погоня за внешними эффектами и изысканностью формы, смешение вычурности с архаизмами. Все эти перемены в жизни римского общества и в его культуре оказывают влияние и на театр.

Театр в императорском Риме получил развлекательный, зрелищный характер. Его идейно-воспитательная роль неуклонно падает. Исчезновение свободного италийского крестьянства, рост городской деклассированной массы и паразитический образ жизни верхов рабовладельческого общества не могли не сказаться отрицательно на развитии театра. Не следует, однако, думать, что в театре императорской эпохи мы найдем только одни отрицательные черты.

В эпоху империи идут на сцене и трагедия, и паллиата, и тогата. Мим, который в это время занимает преобладающее положение на сцене, откликается на насущные общественно-политические события. В процессе романизации, которой подвергаются западные римские провинции, театру принадлежит большая роль. О его значении говорят многочисленные театральные здания, возникающие в эпоху империи во всех провинциях Рима — и в тех, где происходил процесс романизации, и на Востоке, где по-прежнему было преобладающим влияние греческой культуры

и греческого языка.

§ 2. «Греко - римский» тип театрального здания

Приблизительно к началу нашей эры и, может быть, не без влияния театра Помпея широко распространился в Малой Азии особый тип театрального здания, получивший в современной науке наименование «греко-римского». Примеры этого типа усматривают в театральных зданиях в Термесе, Сагалассе. Патаре, Мире и других городах. Здания этого типа не только сооружались вновь, но по их образцу перестраивались и старые эллинистические театры, например — в Магнезии и Эфесе.

С греческим образцом эти театры роднит их расположение и главные части:

- 1) они сооружены у склона холма;
- 2) места для зрителей большей частью сохраняют свою старую форму, занимая больше половины круга;
- 3) обычно они имеют между зрительными местами и сценой только открытые проходы (пароды);
- 4) оркестра, которая в греческих театрах была круглой, теперь занята частично зданием сцены, но всегда охватывает более половины круга.

В некоторых же греко-римских театрах оркестра составляет даже целый круг, в то время как находящаяся перед сценой сценическая площадка (сцена в нашем понимании этого слова) выступает вперед приблизительно наполовину радиуса.

С другой стороны, греко-римские театры по сравнению с греческими, имеют некоторые новые конструктивные признаки.

- 1) Сцена в греко-римском театре ниже сцены эллинистического театра, но выше сцены римского. Ее приблизительная высота 2,5 м с отклонениями в ту и другую сторону. Но глубина сцены много больше, чем в эллинистическом театре, и иногда достигает более 6 м.
- 2) Фасад сцены в греко-римском театре был детально разработан. В Эфесе, например, разнообразные архитектурные украшения, поднимающиеся до трех этажей, дают пышный условный фон для игры актеров. Сцена в Эфесе имеет семь

дверей, выходящих на сценическую площадку: одну в центре и по три, меньшей высоты, по бокам.

Передняя стена сценической площадки представляет собой сплошную каменную стену, лишенную украшений. Она прорезана небольшими дверями. Некоторые из них слишком малы, чтобы люди могли проходить через них. Эти двери ведут в полуподвальный этаж здания скены. Это обозначает, что бои животных и диких зверей происходили на оркестре, превращаемой в таких случаях в арену.

Но в Малой Азии были и театры, сооруженные по чисто римскому образцу. Наиболее типичный, чисто римской формы театр был сооружен в Аспенде, в Памфилии, области на южном берегу Малой Азии. Здесь мы видим полное соединение зрительных мест и здания скены. Опорные стены зрительных мест, идущих в виде полукруга, оканчиваются с каждой стороны строениями, которые в свою очередь имеют двери, открывающиеся внизу на сцену, в среднем этаже (ярусе) на зрительные места и в верхнем этаже на галерею, окружающую зрительные места. Фасад скены был богато украшен приблизительно сорока свободно стоящими колоннами, нишами, фронтонами. Он был защищен идущей покатом назад деревянной крышей. С внешней стороны задняя стена здания скены имеет в самом нижнем этаже пять дверей, уменьшающихся по направлению к краям в своих размерах, и сверху узкие окна. Во втором этаже идет ряд окон и над ними два ряда более узких окон. Над этими окнами, а также и под ними идут кронштейны, которые держали мачты для тента. Театр был посвящен богам и императорской фамилии. Соорудил его архитектор Зенон, сын Теодора.

Здесь же следует вкратце коснуться и тех перестроек, которые были сделаны в афинском театре Диониса в римскую эпоху. Во времена Нерона этот театр перестроили уже по римскому образцу. Перед зданием скены была сооружена сценическая площадка, благодаря чему полный круг оркестры нарушился. Высоту этой сцены Дёрпфельд определяет приблизительно в 1,5 м. К этому же времени оркестру вымостили мраморными плитами.

Посредине ее виднеется ромб, также вымощенный плитами, а на пересечении его диагоналей находится небольшая впадина. Здесь стоял жертвенник Диониса. С наружной стороны водосточной канавы старого театра IV в. до н. э. воздвигли мраморную балюстраду, которая должна была защищать зрителей от несчастных случаев во время гладиаторских игр или же когда на оркестру выпускали диких зверей.

Последние изменения осуществил уже в III или в IV в. н. э. правитель Аттики Федр. Канаву для стока воды теперь засыпали. Балюстраду и переднюю стену гипоскения украсили и сделали водонепроницаемыми. Орхестра могла теперь наполняться водой для постановок, изображающих морские сражения.

Гипоскений же украсили фризом, сделанным, по высказанному Дёрпфельдом предположению, еще при Нероне. Сохранившаяся часть этого фриза прерывается в трех местах нишами со статуями. В одной из ниш изображен стоящий на коленях Силен. У всех фигур (кроме Силен) головы срезаны, что можно объяснить общим понижением сцены при Федре: ее высота составляет около 1,3 м.

Древнеримские театральные жетоны

До нас дошло большое количество древнеримских театральных жетонов, которые заменяли наши билеты и помогали зрителям найти свои места.

В большинстве случаев эти жетоны круглой формы, но есть и четырехугольные. Они обычно сделаны из кости и указывают места в различных секциях посредством римских чисел и часто дополнительно еще и посредством греческих букв в помощь двуязычно: публике.

На другой стороне их изображены маски, человеческие лица, здания или части здания и т. д. На одно: билете есть изображение черепа, что вероятно, связано с тем, что театральные игры были устроены при погребении какого-либо знатного лица.

ГЛАВА 2. Репертуар римского театра императорской эпохи

В I в. н. э. трагедии еще шли на сцене театра: зрители могли видеть пьесы и Акция и Пакувия. Писались еще и претексты, от которых до нас дошли только заглавия и имена авторов. Так, Куриаций Матери написал претексту «Катоп», а Помпоний Секунд, друг знаменитого натуралиста Плиния Старшего (ок. 22—79 гг. н. э.), — претексту «Эней». Во II в. и позже трагедии ставились в Риме и в провинциях, особенно на западе, как это показывают поздние римские воспроизведения театральных сцен на мозаиках и на рельефах. Эти изображения дают понятие об отдельных мизансценах, позах и жестах актеров, а также о театральных костюмах и масках. Маски снабжены онкосом, а актеры носят котурны, заметно

увеличивающие рост. Некоторые из масок имеют утрированно выразительный характер. Однако не подлежит никакому сомнению, что трагедия пользуется меньшей популярностью по сравнению с другими жанрами.

Известно, что в последние времена республики роскошная постановка была чуть ли не единственным средством привлечь зрителей на представление трагедий. На сцену выходили большие пешие и конные военные отряды, триумфальные процессии, перед зрителями проплывали корабли, двигались колесницы, военная добыча — белые слоны и жирафы. Постепенно в эпоху империи вместо целой трагедии ставились только отдельные сцены, заключающие наиболее эффектные места пьесы и дававшие возможность актерам показать свое мастерство. Актеры («трагеды», как их называли) выступали в маске и в полном костюме; в их ролях заметное место отводилось пению. Нередко актерские арии-монодии составляли главную часть представления. Император Нерон любил выступать на сцене.

Римский историк Светоний рассказывает, что Нерон исполнял трагические арии в маске, причем маски богов и героев были сделаны похожими на него, а маски богинь и героинь — на лица его любовниц. Император, между прочим, выступал в ролях ослепленного Эдипа, матереубийцы Ореста и безумного Геракла. Арии часто исполнялись на греческом языке, понятном не для всех. Этот факт доказывает, что главное внимание обращалось на вокальное мастерство, а не на содержание текста. Исполнение арий из трагедий сохранялось в Римской империи вплоть до последних дней ее существования.

§ 1. Трагедии Сенеки

От I в. н. э. до нас дошло десять трагедий, все они написаны не для сцены, а для чтения вслух (рецитации) в аристократических домах. Автор девяти из них — самый талантливый писатель и мыслитель аристократической оппозиции режиму Нерона, знаменитый философ-стоик Луций Анней Сенека. Жизнь Сенеки была бурной и полной противоречий, как его эпоха. Испытав восьмилетнюю ссылку, он был в 49 г. н. э. внезапно приближен ко двору и назначен воспитателем будущего императора Нерона, а в 58 г. стал первым лицом в империи после императора.

Однако благие намерения Сенеки, пытавшегося внушить высокие принципы своему свирепому питомцу и повелителю, приходят к безнадежному крушению: философу пришлось пережить ряд унижительных компромиссов, затем опалу и, наконец, в 65 г. по приказу Нерона он должен был вскрыть себе вены.

Трагедии Сенеки интересны для нас уже потому, что являются единственными вполне сохранившимися римскими трагедиями. Сюжеты их Сенека заимствует из круга греческой мифологии. Так, в «Медее» и «Федре» он обрабатывает те же сюжеты, что и Еврипид в своей «Медее» и «Ипполите». Для «Агамемнона» основным источником послужил Эсхил, для «Эдипа» — «Эдип-царь» Софокла. В выборе темы сказываются философские взгляды Сенеки. Он был приверженцем стоической философии, возникшей еще в IV в. до н. э. в Греции в связи с начавшимся упадком рабовладельческого общества.

Философия стоиков на первый план выдвигала постановку и решение этических вопросов. Она учила, что человек должен закалять себя в добродетели, довольствоваться умеренностью и подавлять свои страсти. Стремление к добродетели составляет закон человеческой природы: стремясь к добродетели, человек борется с неразумными, противоестественными аффектами. Стоики учили равнодушию к богатству, славе и жизненным удовольствиям вообще: добродетель сама по себе достаточна для блаженства, и для нее не нужно никаких жизненных благ. Сенека видит цель человека в нравственной свободе, в добродетельной жизни, а добродетельная жизнь — это жизнь сообразно с природой и присущей ей разумной необходимостью. Самое важное — выработать полную невозмутимость духа, безразличие к боли, утратам и смерти. Над всеми вещами и событиями господствует судьба, которую ничто не может изменить. Отсюда следует проповедь покорности, терпения и стойкости в перенесении жизненных невзгод. Стоическая философия в трагедиях Сенеки служит совершенно определенным политическим целям. Она была средством выразить протест против деспотического режима Нерона и его предшественников. Сенека вовсе не сторонник аристократической республики: он желал бы иметь во главе государства доброго монарха, который руководствовался бы принципами стоической философии. Истинный царь должен быть честным и справедливым, иначе его власть обратится в тиранию.

В трагедиях Сенеки постоянно встречается изображение ужасного: страшной мести, осуществленной героем или совершающейся над ним самим, и т. п. Это можно объяснить той кровавой атмосферой, в которой жил тогдашний Рим. Некоторые картины просто отталкивают нас своим натурализмом. Вот как, например, изображается гибель Ипполита в трагедии «Федра»:

Окровавляя землю, голова
Со стуком разбивается о скалы.
Клочки волос повисли на кустах,

Раздроблены прекрасные уста
Каменьями, злосчастная краса
От многих ран погибла. На камнях
Трепещут умирающие члены[3].

Стиль Сенеки "насыщен приемами, обычными в тогдашних школах красноречия, и часто страдает напыщенностью. С другой стороны, Сенека — блестящий мастер афоризма, выражающего в острой и отточенной форме законченную мысль.

Трагедии Сенеки делятся на пять актов, и имеют хор. Хоровые партии обычно оторваны от общего развития действия и служат для высказывания морально-философских положений.

§ 2. Ателлана и комедия

Из других видов драмы в Риме продолжали исполняться паллиата, тогата, ателлана и особенно мим. В императорскую эпоху часто пользовались ателланами и мимами для намеков на политические события. Во время правления Тиберия (14—37) одно место в ателлане, ассоциирующееся с распущенностью императора, было встречено с шумным одобрением. Приближенные не раз жаловались Тиберию на дерзость актеров ателланы. Император письменно обратился к сенату с указанием на необходимость запрещения постановок ателланы. В правление Калигулы (37—41) за насмешки над императором актер одной ателланы был сожжен живым в амфитеатре на глазах у публики.

Ателлана шла не только в Италии, но и в северных варварских провинциях, и особенно в Германии. Причиной этого была доходчивость ее содержания, а сознательное преувеличение тех или иных человеческих недостатков способствовало более живому восприятию проходящих перед зрителем событий.

Изображения масок ателланы дошли до нас от эпохи империи, с одной стороны, с юга Италии, например из Тарента, с другой стороны, из Кельна, Бонна, Вормса и других мест Германии. Все эти маски обнаруживают поразительное сходство друг с другом. Они представляют человеческое лицо с длинным и кривым носом, косым ртом, с асимметричными бровями, с лысой головой. Рот иногда широко открыт; на носу, на лбу и на темени — бородавки. Кроме обычных четырех персонажей — Макка, Буккона, Паппа и Доссена — в ателлане выступали и существа сказочного мира Мандук и Ламия, доставлявшие немало удовольствия не только зрителям

италийской родины, но и непритязательной публике северных ее провинций.

Паллиата и тогата шли на сцене реже, чем ателланы. Знаменитый учитель красноречия в Риме Квинтилиан (ок. -30—96 гг.) неоднократно касается комедии в своих «Риторических наставлениях». О комедии Теренция «Евнух» он пишет так ярко, что получается впечатление, будто читатель видит пьесу в театре.

Квинтилиан приводит, то место из начала «Евнуха», где Федрия, подозревая измену, выражает возмущение просьбой Фаиды оставить ее на два дня и в то же время сомневается — надо ли исполнять желание своей возлюбленной. Квинтилиан дальше говорит, что комический актер, играющий нерешительного человека, должен делать паузы при каждом слове, менять голос и мимику, но в то же время «речь ораторская,— замечает он в соответствии с задачами своего трактата,— не терпит излишних приправ»[\[4\]](#).

Светоний в биографии Нерона сообщает о представлении тогаты Афрания «Пожар», приводя при этом некоторые подробности, свидетельствующие о снижении театральных вкусов того времени.

При постановке этой комедии на сцене действительно горел дом и актеры спасали имущество. Они получили при этом разрешение присваивать себе все, что попадало им в руки.

Актеры комедии до конца I в. н. э., а может быть, и позже получали систематическое образование. Учителя красноречия советовали своим ученикам учиться у них правильному произношению, умению держать себя, мимике и жестам. Игра актеров стала более реалистичной, но говорили в театре, по-видимому, несколько нараспев, как об этом заставляет думать одно место из Квинтилиана, где он жалуется, что в школах и судах речи произносятся певуче: «Я не нахожу ничего бесполезнее и непристойнее, — пишет он по этому поводу. — Ибо, что меньше приличествует оратору, как театральное произношение, и иногда похожее на возгласы пьяных или пиршествующих своевольников». Все жесты и движения были строго разработаны. Походка стариков, солдат, замужних женщин, юношей была более медленной, девушки, рыбаки, рабы, паразиты двигались быстрее.

Знаменитыми актерами в I в. н. э. были Деметрий и Стратокл. Первый был наделен прекрасной внешностью и великолепным голосом. Он добрых отцов семейства, почтенных женщин, юношей и добрых рабов. Голос Стратокла был более резким; актер отличался подвижностью и даже вертлявостью. Ампула Стратокла

составляли роли ворчливых стариков, плутоватых рабов и сводников.

§ 3. Пантомим и пирриха

Гораздо большим успехом, чем все предыдущие виды представлений — отдельные арии из трагедий, ателлана, паллиата, тогата,— пользовался на сцене в императорскую эпоху пантомим, пришедший на смену вымиравшей трагедии.

Это был сольный танец, который исполнял актер, игравший несколько ролей подряд, как мужских, так и женских. Актер пантомима носил театральный костюм, соответствовавший роли, и маску, имевшую, в отличие от масок трагедии, закрытый рот. Танец сопровождался музыкой и пением, причем вокальные партии исполнял не один певец, а целый хор, который и излагал содержание пантомима. Сюжеты пантомимов в подавляющем большинстве случаев заимствовались из греческой мифологии, и самыми любимыми из них были те, которые рассказывали о любовных приключениях богов. Сюда относились, например, романтические похождения Зевса, история Венеры и Марса, которых захватил на любовном свидании Вулкан и опутал их своей золотой сетью. Имелись и такие пантомимы, сюжет которых был почерпнут из разных сказаний о Язоне и Медее, Ипполите и Федре. Либретто для пантомимов составляли известные писатели того времени. Название «пантомим» было перенесено и на самих исполнителей этого жанра.

Самыми знаменитыми актерами пантомима при Августе были Бафилл из Александрии и Пилад из Каликии. Пилад особенно увлекал зрителей, когда изображал Вакха. Можно было подумать, писал о нем один греческий поэт, что сам Вакх сошел на землю. Бафилл больше отличался в таких ролях, как Пан или сатир. Оба артиста создали свои школы. Их ученики и последователи по обычаю того времени принимали имена своих учителей. Актеры пантомима достигали высокого мастерства в искусстве выразительного танца.

Хорошие актеры ставили своей задачей сделать понятным сюжет на основе одного только танца — без участия хора. Для этого использовались весьма разнообразные и выразительные ритмические движения. Хороший актер заставляет зрителя верить в то, что перед ним Ахилл, сражающийся под Троей, убивающий Гектора в единоборстве и влекущий потом его тело.

Постоянными упражнениями и соблюдением определенного режима актеры пантомима добивались безусловной власти над своим телом — гибкости, легкости и грациозности движений. Они прекрасно исполняли женские роли, и публика забывала, что перед ней танцует мужчина. Современники отмечают, что нередко эти танцы носили чувственный характер.

Исполняя последовательно одну за другой разные роли, пантомимы, естественно, должны были менять костюмы и маску. Но иногда в костюме менялась только драпировка или же к нему прикреплялась какая-нибудь характерная деталь: хвост лебедя, волосы выходящей из моря Венеры, бич Фурии и т. п. Выдающиеся актеры пантомима порой достигали богатства и высокого общественного положения, однако на самой профессии и в это время лежало еще клеймо бесчестия. Обычно в пантомимах выступали рабы, вольноотпущенники или же свободнорожденные из римских провинций, например греки, египтяне, уроженцы Малой Азии. При императорском дворе имелись свои актеры-пантомимы. Труппы имелись иногда и у богатых лиц. Они увеселяли хозяина и его гостей во время и после обеда. Главным же образом такие труппы гастролировали на время устройства публичных зрелищ. В более поздние времена в пантомимах выступали и женщины.

В противоположность пантомиме, пирриха^[5] была танцем, исполнявшимся целым ансамблем танцовщиков и танцовщиц. Число участников пиррихи могло достигать до нескольких сот человек. Пирриха, как и пантомим, заимствовала свои сюжеты из мифологии, причем главное внимание обращалось на постановочную сторону дела — роскошные декорации и разного рода сценические эффекты.

Яркое представление о пиррихе дает нам писатель II в. н. э. Апулей. В своем романе «Метаморфозы» («Золотой осел») он описывает пирриху, изображавшую суд Париса. «На сцене высоким искусством художника сооружена была деревянная гора, наподобие той знаменитой Идейской горы, которую воспел вещий Гомер; усажена она была живыми зелеными деревьями, источник, устроенный на самой вершине руками строителя, ручьями стекал по склонам, несколько козочек щипали травку, и юноша, одетый на фригийский манер в красивую верхнюю тунуку и азиатский плащ, который складками ниспадал по его плечам, с золотой тиарой на голове, изображал пастуха, присматривающего за стадом»^[6]. Это был Парис.

К нему в танце приближался отрок, изображавший Меркурия, и протягивал ему яблоко. Одна за другой появляются и сами богини: Юнона, Минерва и Венера. За каждой следует свита. Венера, окруженная роем резвящихся мотыльков-купидонов, выступает почти обнаженной. Прекраснейшие девушки, изображающие

граций и Ор, бросают гирлянды цветов и сплетают хоровод вокруг Венеры. Флейты звучат нежным напевом, под этот напев богини одна за другой начинают танцы. Жестами каждая из них обещает Парису, что в обмен за отданное ей яблоко он получит в жены красавицу, подобную ей.

Парис отдает яблоко Венере. В конце представления через потаенную

трубу низвергался с горы винный поток, смешанный с шафраном. Он орошал благовонным дождем пасущихся коз, пока они не становились темно-оранжевыми.

Затем деревянная гора проваливалась под землю.

§ 4. Мим

Наибольшее распространение из всех театральных жанров в эпоху империи получил мим. Однако этот мим сильно отличался от своего прототипа — площадного фарса, и от литературно обработанного мима I в. до н. э. Мим становится теперь большой пьесой с занимательным, нередко запутанным сюжетом, с большим количеством действующих лиц и сложным сценическим аппаратом. Темами для него служат супружеские измены, приключения разбойников и т. д. Из числа последних особенным успехом пользовались приключения разбойника Лавреола, много раз убегавшего из-под стражи, совершавшего чудеса храбрости, но в конце концов все же попадавшего в руки властей. В представлениях о Лавреоле участвовало большое количество лиц, а сам мим носил кровавый характер: так, император Домициан (81—96) при одном представлении этого мима приказал вправду распять на кресте настоящего разбойника. Мим о Лавреоле долго еще оставался в репертуаре театра, как об этом свидетельствует церковный писатель II — III вв. Тертуллиан.

По некоторым данным можно предполагать, что был какой-то мим о незадачливом императоре. Неспособный человек становится императором, ведет себя в высшей степени глупо, и его в конце концов свергают. При частой смене императоров такой мим мог стать весьма злободневным. Мы располагаем одним лирико-драматическим мимом из Оксирина. Молодую особу, возвратившуюся с ночного праздника, где ее, по-видимому, пытались соблазнить, осаждают расспросами ее брат и его друг, возлюбленный девушки. На основе этого сюжета построена вся пьеса.

Оксиринхский папирус № 413 содержит более подробное изложение другого мима. В одну госпожу, поссорившуюся со своим старым мужем, влюблен юноша по имени Малак. Госпожа отдает приказание убить мешающих ей раба Эзопа и его возлюбленную рабыню Аполлонию. Они пытаются убежать, но их ловят. По отношению к Эзопу приказание госпожи будто бы выполнено. Когда она приходит, Эзоп притворяется мертвым и слушает, как госпожа обсуждает с Малаком план отравления мужа. Преступление вскрыто, участники наказаны. В этом миме семь ролей, но роль главного персонажа — госпожи — в тексте оказывается меньше других. На этом основании один ученый сделал остроумную догадку, что дошедший до нас текст дает только схему мима, который исполнительница первых ролей — архимима — могла исполнять, импровизируя, по своему усмотрению, тогда как для остальных ролей был установлен твердый текст.

От II в. до н. э. до нас дошли и другие отрывки мима. Так, оксиринхский папирус содержит один мим, составленный на сюжет трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Гречанка Харитиона оказывается во власти царя варваров на одном из островов Индийского моря. Харитиону освобождают ее брат и его раб благодаря тому, что враги напиваются. В папирусе имеются знаки, показывающие начало вступления музыки.

В этом миме применяются как стихотворные размеры, так и проза. Датский ученый Роструп высказал мысль, что папирус представляет собой режиссерский экземпляр, который содержит текст не в полном виде, но лишь в той мере, чтобы режиссер знал, когда ему давать знак для музыки или для освещения.

Были также мимы, которые осмеивали христианство с его догматами и обрядами. В одном, например, пародировался обряд крещения. Разумеется, такие нападки на христианство были возможны только до тех пор, пока оно не стало государственной религией. В свою очередь церковь нападала на мим, обличая безнравственность его сюжетов.

До нас дошло много имен актеров и актрис мима. Иногда эти имена приводятся в связи с биографиями императоров, причем указывается, что тот или иной мим был близок к императору. Мим Латин был, например, доверенным лицом императора Домициана и ежедневно доносил ему о городских сплетнях. С другой стороны, в этих кратких известиях говорится иногда о мастерстве какого-либо мима. Так, одна надгробная надпись на Кипре (III в. н. э.) превозносит «биолога» (по дословному переводу — «жизнеслова») Агафокла как выдающегося среди всех мимов по своей красоте.

«Биолог» Флавий Александр Оксэид из Никомедии^[7](III в. н. э.) удостоился в театре Тралл почетной надписи от совета своего города и граждан «за превосходство своего искусства и красоту жеста». При этом были перечислены его победы на состязаниях в Малой Азии, Ликийи и Памфилии. От мима IV в. дошли лишь скудные известия.

Известно, что император Юлиан во время своего похода против персов в 363 г. имел в лагере перед Ктезифоном какую-то «скену Диониса». Надо думать, это была труппа мимов. При Феодосии (379—395) строгими законами было постановлено, что актеры и актрисы мима не могут уклоняться от своей обязанности доставлять удовольствие публике. Разрушение широких хозяйственных связей между отдельными частями империи, упадок торговли и ремесла еще в III в. п. э. способствовали сильной натурализации римского хозяйства. Эти процессы усиливаются в IV в. Торговля окончательно падает и не выходит за рамки местного городского рынка.

Непосильный налоговый гнет государства привел к тому, что население как сельское, так и городское бежало с насиженных мест. Поэтому правительство издает ряд законов, на основании которых каждый должен был сидеть на своем месте и платить установленный с него налог; колонны прикрепляются к земле, коллегии, объединяющие в городах людей одного занятия, становятся наследственными, сын должен был заниматься тем же, чем занимался его отец.

Это прикрепление к профессиям было также распространено и на актеров мима.

От IV в. до нас дошло определение мима, принадлежащее римскому грамматiku Диомеду: «Мим есть соединенное с распушенностью подражание речи кого-либо или движению — без соблюдения пристойности или подражание делам и постыдным словам» (кн. III, гл. VIII). Мим, по словам Диомеда, нравится только низким людям и нарушителям супружеской верности; он являет собой руководство к совершению срамных дел. Даже из мифологических сюжетов выбираются такие, в которых изображаются безнравственные события. Думается, что в этом высказывании есть известная доля преувеличения.

Ведь существовали мимы, написанные на другие сюжеты, чем те, о которых говорит Диомед. Сильно нападает на мим этого времени и христианская церковь. В писаниях отцов церкви часты упоминания о безнравственности мимов. Уже к концу IV в. церковь добилась того, что по воскресным дням представления были запрещены; однако это запрещение осталось безрезультатным.

В 452 г. мимы отлучаются от церкви. Несмотря на это, мимы продолжали существовать как в восточной, так и в западной половине империи.

В Италии при Теодорихе существовала даже особая должность трибуна развлечений, на обязанности которого лежала забота об организации представления мимов. Тематика репертуара сохранилась та же: мифологический материал, сцены разврата, любви и измен, чувственных наслаждений и т. д., но наряду с этим — обсуждение злободневных вопросов и даже критика правительства.

Актёры и актрисы мима по-прежнему занимали низкое общественное положение. Как и раньше, значительное число мимов прибывало в Рим с греческого Востока. Греческий историк V в. н. э. Прокопий называет финикийские города Тир и Бейрут родиной лучших мимов.

По своему сценическому оформлению мим императорской эпохи являлся блестящим феерическим зрелищем. В нем применялись все достижения тогдашней театральной техники. Число актеров было неограниченным, и среди них видную роль играли женщины. Все правила литературной драмы в миме были отброшены: проза чередовалась со стихами, вставлялись вокальные номера, танцы, акробатика. В числе участников мима выступают и дети. На сцену театра выводятся дрессированные животные. Характер мима императорской эпохи ясно говорит об упадке театрального искусства в это время. Гибнущее античное общество, все больше и больше проникавшееся психологией паразитизма, не могло создать иного театра, кроме односторонне развлекательного и зрелищного.

§ 5. Зрелища цирка и амфитеатра

Еще в республиканское время кандидаты на высшие должности в Римском государстве устраивали игры в цирке или в амфитеатре, стремясь добиться расположения народа. Императоры использовали цирковые зрелища для усиления своей популярности. Очень скоро римские пролетарии стали смотреть на эти игры не как на милость императора, а как на свое право, требуя от каждого нового правителя организации представлений для них.

Обязанность устройства цирковых игр лежала преимущественно на сословии сенаторов, которым в некоторой степени приходила на помощь казна. Число праздничных дней, посвященных зрелищам, было очень велико: при Августе игры

длились в совокупности шестьдесят шесть дней, во II в.— сто тридцать пять, в середине IV в.— сто семьдесят пять, из них десять дней полагалось для гладиаторских состязаний, шестьдесят четыре — для цирковых и сто один — для театральных. Игр цирковых и гладиаторских было меньше, чем театральных, так как они стоили дороже.

В Риме цирк был сооружен между склонами Авентинского и Палатинского холмов и примыкающей к ним долиной примерно в 600 м длиной и 150 м шириной. Места для зрителей существовали на склонах холмов еще во времена республики. После предпринятых Юлием Цезарем и оконченных Августом сооружений цирк стал одним из красивейших зданий в Риме. Места для зрителей отделялись от ипподрома рвом в 3 м. Они поднимались вверх и были разделены на три этажа. Нижний был каменный, остальные — деревянные.

Цирк перестраивался и украшался несколько раз. После всех этих перестроек и расширений он мог вмещать сто восемьдесят — сто девяносто тысяч человек. Самые нижние места, лежащие ближе всего к ипподрому, были предназначены для сенаторов.

Женщины в цирке сидели вместе с мужчинами, тогда как на других зрелищах они имели особые места. Еще во времена республики в цирке устраивались потешные сражения между молодыми гражданами в полном вооружении.

В императорскую эпоху начали устраивать уже сражения целых отрядов пехоты и конницы или же бои зверей и гладиаторов. Так было до постройки амфитеатра Колизей. Внимание зрителей в цирке привлекали главным образом состязания колесниц. Опытные наездники, вербовавшиеся обычно из вольноотпущенников, рабов и низших слоев свободного населения, пользовались огромной популярностью. Некоторые из них при жизни зарабатывали колоссальное состояние, а после смерти почитатели ставили им статуи, которые должны были увековечить их победы.

В амфитеатрах главным образом устраивались гладиаторские игры, и здесь же происходила казнь преступников, которых бросали на растерзание диким зверям. Самым знаменитым был грандиозный амфитеатр, строительство которого было закончено в конце I в. н. э., так называемый Колизей. Эта обширная эллиптическая постройка имела в длину 189 м, в ширину 156 м, высота же ее достигала 48,5 м. Среднюю часть Колизея занимала покрытая песком арена, под которой находились многочисленные подвальные помещения глубиной до 9 м. Арену концентрически

обрамляли постепенно возвышавшиеся места для зрителей. С наружной стороны Колизей представлял собой четырехъярусное здание. Обширные галереи нижних ярусов служили во время антрактов как фойе, здесь же можно было укрыться и в случае дождя. Колизей вмещал до пятидесяти тысяч зрителей.

Почетные зрители размещались на подиуме (особое возвышение в цирке или амфитеатре с местами для зрителей), примыкавшем к арене.

Гладиаторские бои были известны в Риме еще во времена республики, но особенно широкий размах они получили в императорскую эпоху. Во время празднеств, устроенных императором Траяном (98—117) по случаю покорения Дакии и продолжавшихся четыре месяца, сражались десять тысяч человек.

Гладиаторами были военнопленные, рабы, осужденные преступники и добровольцы. Искусству сражаться гладиаторов обучали в императорских и частных школах, где они держались в строгом заключении и были безоружны.

В императорских школах их охраняли солдаты. Применялись такие наказания, как заковывание в кандалы, бичевание и прижигание раскаленным железом. Обучение гладиаторов и торговля ими были прибыльным делом.

Самый способ борьбы гладиаторов был разнообразным: иногда выступали в единоборстве друг против друга два гладиатора, иногда дрались целые отряды.

Когда один из борцов бывал побежден, но оставался еще жив, зрители решали, даровать ему жизнь или смерть. В первом случае зрители махали платками и подымали вверх большой палец, во втором случае большой палец опускался вниз. На арене амфитеатра, наполненной водой, иногда разыгрывались морские сражения.

Корабли сцеплялись друг с другом, и воины старались прыгнуть на палубу вражеского корабля. В ряде случаев эти битвы гладиаторов оказывались театрализованными и разыгрывались на какой-либо сюжет (обычно мифологический).

Так, одна часть гладиаторов изображала греков, другая — троянцев, греки шли на штурм Трои. Нечего и говорить о том, что подобные зрелища амфитеатра и цирка имели мало общего с театральным искусством в собственном смысле этого слова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Две с половиной тысячи лет отделяют наше время от века величайшего подъема античной драматургии и театра. За такой срок очень многие явления исторической жизни далекого прошлого начисто исчезли из памяти человечества, многое же из того, что сохранилось, стало чужим, для современного человека, но интересным лишь для историков древности и археологов.

Об античной культуре, по крайней мере, о произведениях наиболее крупных ее представителей, этого сказать нельзя. Их не забыли и, по всей вероятности никогда не забудут. И не только потому, что культура современного человечества генетически связана многими нитями с античностью и античные художники занимают в истории искусства почетное место прародителей. Связь тут гораздо более тесная. Многие произведения античных авторов живут и сейчас и продолжают оказывать на нас в ряде случаев не менее сильное впечатление, чем произведения наших современников.

Это значит, что в том сложном комплексе явлений и процессов, который мы называем действительностью, античная культура заняла свое определенное место.

Заключение

Достигнув больших идейных и художественных высот, античный театр заложил основы всего последующего развития европейского театра. Можно смело утверждать, что театры Древней Греции и Древнего Рима стали основой для последующего развития театрального искусства, которое продолжается и в наши дни.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Научная, учебная и специальная литература

1. Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии; Метаморфозы: в XI книгах; Флориды / Пер. М.А. Кузмина и С.Л. Маркиша; Отв. ред. М.Е. Грабарь – Пассек; Ред. изд-ва О.К. Логинова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 435 С.

2. Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. Том 5./ Под редакцией В. Адоратского. – Москва: Госполитиздат, 1938. – Институт Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП (б). – 341 С.
 3. История зарубежного театра/ Под редакцией проф. Г.Н. Бояджиева и проф. А.Г. Образцовой. Из-во «Просвещение», Москва, 1981. – 360 С.
 4. Луций Анней Сенека, Трагедии. / Серия «Сокровища мировой литературы». М.—Л., Изд.: «Academia», 1933. – 440 С.
 5. Риторические наставления / Марк Фабий Квинтилиан; перевод с лат. А.Никольского, 1834. – Санкт-Петербург, типография Императоркой Российской Академии, часть 1. Книга II. – 505 С.
 6. Трагедии / Сенека Луций Анней; пер. С.М.Соловьева. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 295 С. – (Серия: Антология мысли).
 7. Большая Советская Энциклопедия. 2-е издание. В 51 томе./ Том 18. – М.: Государственное научное издательство «БСЭ», 1953. – 620 С.
-
1. История зарубежного театра/ Под редакцией проф. Г.Н. Бояджиева и проф. А.Г. Образцовой. Из-во «Просвещение», Москва, 1981. – с. 25. [↑](#)
 2. Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, том. V, - с. 6. [↑](#)
 3. Трагедии / Сенека Луций Анней; пер. С.М.Соловьева. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – (Серия: Антология мысли). – с. 57. [↑](#)
 4. Риторические наставления / Марк Фабий Квинтилиан; перевод с лат. А.Никольского, 1834. – Санкт-Петербург, типография Императорской Российской Академии, часть 1. Книга II./ гл. XI. – с. 125. [↑](#)
 5. Пиррихой назывался вначале воинственный танец дорян; в изучаемую нами эпоху слово это означало танцевальный спектакль. [↑](#)
 6. Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии; Метаморфозы: в XI книгах; Флориды / Пер. М.А. Кузмина и С.Л. Маркиша; Отв. ред. М.Е. Грабарь – Пассек; Ред. изд-ва О.К. Логинова. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – с. 291. [↑](#)

7. Никомедия — город в Вифинии, северо-западной области Малой Азии. [↑](#)