

МЭРИ БЕРД  
КИЙТ  
ХОПКИНС

МЭРИ БЕРД, КИЙТ ХОПКИНС

# КОЛИЗЕЙ

БИОГРАФИИ ЧУДЕС СВЕТА

КОЛИЗЕЙ





Колизей — наиболее известное и одно из самых грандиозных сооружений Древнего мира, сохранившихся до нашего времени. Колизей настолько вошел в историю, что с 1928 по 2000 год фрагмент его колоннады изображали на медалях, которыми награждались победители Олимпийских игр, тем самым он служил символом классицизма и напоминанием об Играх, проводившихся в древности.



МЭРИ БЕРД, КИЙТ ХОПКИНС

# КОЛИЗЕЙ

БИОГРАФИИ ЧУДЕС СВЕТА





# БИОГРАФИИ ЧУДЕС СВЕТА





МЭРИ БЕРД, КИЙТ ХОПКИНС

# КОЛИЗЕЙ



Москва  
МИДГАРД  
Санкт-Петербург  
2007



УДК 94  
ББК 63.3(0)  
Б 48



Mary Beard, Keith Hopkins

THE COLOSSEUM

© Mary Beard, 2005  
© Keith Hopkins, 2005

Перевод с английского *А. Николаева*

Оформление серии *А. Саукова*

**Берд М., Хопкинс К.**  
Б 48 Колизей / Мэри Берд, Кийт Хопкинс; [пер. с англ. А. Николаева] . — М.: Эксмо; СПб.: Мидгарт, 2007. — 192 с.: ил. — (Биографии чудес света).

ISBN 978-5-699-23900-9

Это грандиозное сооружение олицетворяет собой имперское величие и могущество Древнего Рима. Его мгновенно узнаваемый силуэт с течением времени стал эмблемой Вечного города, подобно Эйфелевой башне для Парижа или Кремлю для Москвы. Колизей был свидетелем множества знаменательных событий, на его арене происходили блестящие представления и разворачивались кровопролитные схватки, и сами камни этого амфитеатра дышат историей.

УДК 94  
ББК 63.3(0)

ISBN 978-5-699-23900-9

© А. Николаев, перевод, 2007  
© ООО Издательство «Эксмо»,  
издание на русском языке, оформление, 2007  
© ООО «Издательство «Мидгарт», 2007



## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

Колизей — наиболее известное и одно из самых грандиозных сооружений древнего мира, сохранившихся до нашего времени. Колизей настолько вошел в историю, что с 1928 по 2000 год фрагмент его колоннады изображали на медалях, которыми награждались победители Олимпийских игр, тем самым он служил символом классицизма и напоминанием об играх, проводившихся в древности.

До Олимпийских игр 2000 года, состоявшихся в Сиднее, изображения Колизея на олимпийских медалях не вызывало никаких возражений. Однако в преддверии этих игр в Сиднее английские газеты — большинство которых не ведало ранее о внешнем виде олимпийских медалей, присуждавшихся спортсменам на протяжении более полувека — неожиданно принялись высмеивать организаторов игр, ссылаясь на то, что Колизей расположен в Риме, а родиной Олимпийских игр является Греция. Англичан поддержали австралийцы и греки. Одна греческая газета разразилась такой тирадой: «Колизей — стадион, запятнанный кровью. Он не имеет ничего общего с олимпийскими идеалами — идеалами мира и дружбы между народами».

Однако Международный олимпийский комитет свои позиции отстоял, отвергнув предложение организаторов игр в Сиднее: изготовить медали нового образца, изобразив на них здание местной Оперы. МОК пояснил, что на медалях — не известный всем Колизей, а всего лишь постройка такого типа,

сопроводив свое пояснение следующим образом: «Представляется, что не имеет большого значения, что конкретно изображено на медалях: Колизей или Парфенон. Главное то, что на них изображен стадион».

Тем не менее, на Олимпийских играх 2004 года, проводившихся в Греции, награды победителям приняли другой вид, о чем позаботился специально образованный Комитет по изменению дизайна олимпийских медалей. На медалях стали изображать богиню победы, летящую над Панафинаиконом — стадионом, построенным в 1896 году в Афинах, городе-хозяине первых Олимпийских игр современности.

Но вопросы о Колизее остались. Для чего он был предназначен? (Разумеется, не для колесничных бегов, хотя на медалях, на которых изображен фрагмент Колизея, также изображена миниатюрная колесница.) Как относиться к жестоким и кровавым боям гладиаторов, проводившимся в Колизее? Чем знаменит этот памятник античного мира?

Это всего лишь некоторые вопросы, на которые авторы этой книги постарались ответить.





*Рис. 1.* Медаль Олимпийских игр в Сиднее (2000), на которой за фигурой богини победы и колесницей изображены характерные очертания Колизея. «Вопиющее невежество», — заключила греческая газета, издающаяся в Австралии

# План Колизея

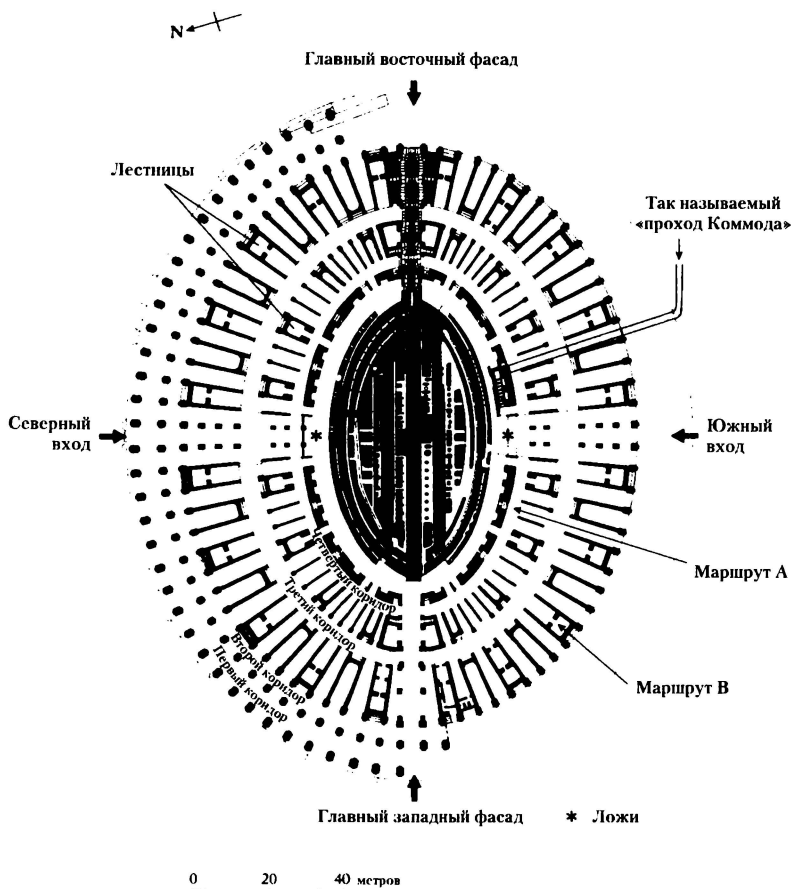


Схема 1



## ГЛАВА I

---

# КОЛИЗЕЙ В НАШИ ДНИ

### КОЛИЗЕЙ ПРИ ЛУННОМ СВЕТЕ

В первом издании «Путеводителя по Центральной Италии», выпущенном Джоном Мюрреем в 1843 году и являвшемся справочником для богатых туристов викторианской эпохи, настоятельно рекомендовалось посетить Колизей. Однако в том же путеводителе перечислялись и неудобства, сопутствовавшие пребыванию в Риме. Так, указывалось на то, что время в Риме считается необычно: новые сутки начинаются спустя полтора часа после захода солнца, поэтому счисление времени каждый сезон меняется. Кроме того, отмечалось, что местная кухня оставляет желать много лучшего («Хороший ресторан в Риме — редкость»). Критиковались и жилищные условия в городе, в особенности малопригодные для проживания инвалидов и «нервных людей», нуждающихся в покое.

Однако далее в путеводителе говорилось, что в Рим все же стоит поехать хотя бы ради того, чтобы увидеть своими глазами грандиозное строение древности — Колизей. «Существует много рисунков и описаний этого великолепного памятника, — отмечалось в путеводителе, — но ни одно из свидетельств не отражает его истинного величия. Однако не станем навязывать любознательному читателю свои взгляды и предвосхищать его впечатления, а просто поделимся информацией, которая может оказаться полезной при осмотре величественных руин».

Вот эти данные.

Колизей, самый большой амфитеатр Рима и всего античного мира, начали строить в 72 году н. э. при императоре Веспасиане, а в 80 году амфитеатр был освящен императором Титом. Вплоть до 30-х годов V века в Колизее проводились гладиаторские бои, а до 526 года (год смерти остгота Теодориха Великого, правившего Римом) — травли зверей.

Колизей, построенный из травертина и кирпича (последний использовался при возведении внутренних помещений), занимает площадь в 6 акров. При высоте в 157 футов Колизей разделен на четыре огромных яруса, а наружная часть — на три аркады, располагавшиеся одна на другой; каждая имела 80 арок. Арена Колизея занимала площадь  $278 \times 177$  футов, а амфитеатр вмещал (согласно одному из поздних римских источников) 87 000 зрителей.

Не обошлось в путеводителе и без познавательных данных, забавных историй и анекдотов, свойственных подобного рода книгам. Так, в путеводителе рассказывалось о том, что, вероятно, в угоду церкви, архитектором Колизея был провозглашен Гауденций, христианин и святой мученик. Также говорилось о том, что в XVI веке папа Сикст V задумал превратить Колизей в суконную фабрику, а в арках строения устроить сеть магазинов. Замысел Сикста V не удался, но потратился папа изрядно. В путеводителе также устранялись некоторые касавшиеся Колизея неточности. Так, к примеру, ранее считалось, что многочисленные небольшие отверстия в стенах здания — следы работы средневековых предпринимателей, которые вставляли в эти отверстия крепеж палаток для ярмарочной торговли. В путеводителе приводится другая, вероятно, правильная трактовка происхождения отверстий в стенах Колизея. Их появление объясняется работой предприимчивых средневековых умельцев, которые вытаскивали из стен железные скобы, скреплявшие блоки здания.

В путеводителе советовали туристам при посещении Колизея подняться как можно выше. Этим целям служила лестница, приводившая на верхний этаж, откуда открывался прекрасный вид на сам Колизей, а также на арку Константина Великого, Римский форум и Палатинский холм. Туристам также давалась следующая рекомендация: чтобы получить наибольшее впечатление, знакомиться с Колизеем предпочтительно ночью, при лунном свете. В подтверждение этой рекомендации в путеводителе приводился отрывок из драматической поэмы Байрона «Манфред», в котором воздается должное Колизею:

Мне помнится, — когда я молод был  
И странствовал, — в такую ночь однажды  
Я был среди развалин Колизея,  
Среди осколков царственного Рима...  
...Где Цезарь жил когда-то  
И где теперь живут ночные птицы,  
Уже не лавр, а дикий плющ растет,  
И лес встает, корнями укрепляясь  
В священном прахе царских очагов,  
Среди твердынь, сравнявшихся с землею.  
Кровавый цирк стоит еще доньше,  
Еще хранит в руинах величавых  
Былую мощь, но Цезаря покои  
И Августа чертоги уж давно  
Поверглись в прах и стали грудой камня.  
И ты, луна, на них свой свет лила,  
Лишь ты одна смягчила нежным светом  
Седую древность, дикость запустенья,  
Скрывая всюду тяжкий след времен!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Перевод И. Бунина.



Эти строки, помещенные в путеводитель Мюррея, производили, должно быть, сильное впечатление на туристов викторианской эпохи и, вероятно, волновали не в меньшей степени и путешественников более позднего времени, вызывая желание увидеть собственными глазами прославленный Колизей.

Во второй половине XIX столетия новые издания ставшего популярным путеводителя продолжали настоятельно заверять, что с Колизеем лучше всего знакомиться ночью при лунном свете, и давали рекомендации, как получить на это специальное разрешение, если таковое потребуется. С 1862 года состоятельные туристы могли осматривать Колизей в подсветке, устраивавшейся предприимчивыми дельцами. Этой услуге в путеводителе отводились такие строки: «Колизей может быть освещен голубой и красной подсветкой, создающей великолепный эффект, но для этого следует получить разрешение местной полиции и заплатить 150 скудо». По тогдашнему соотношению скудо и фунта стерлингов 150 скудо примерно равнялись годовому заработку английского квалифицированного рабочего.

В 1870 году, когда Рим стал столицей объединенной Италии, городские власти (как указывается в путеводителе 1881 года издания) подхватили инициативу дельцов и приняли решение освещать Колизей в день рождения города (21 апреля), а также при посещении Рима высокопоставленными особами. И потому в таких случаях, даже когда на небе не сияет луна, Колизей освещают прожектора — зеленый, белый и красный.

### РИМСКАЯ ЛИХОРАДКА

Но, даже рассматривая только поверхностно те примечательные реалии, с которыми мог столкнуться турист XIX столетия при посещении Колизея, нельзя не отметить и некоторые факты, способные вызвать у части туристов неодобрение. Знако-

мьясь с описанием Колизея в путеводителе тех времен, можно понять: что католические священнослужители использовали Колизей в своих целях, что могло вызвать раздражение протестантов. Еще можно было смириться с тем, что посередине арены по инициативе католической церкви установили массивный крест, а саму арену по периметру окружили *кальвариями*, видимо, в знак поминовения христиан, предположительно, погибших на этом ристалище. А вот возможность получить индульгенцию, поцеловав упомянутый крест, вероятно, вызывало у протестантов стойкое неприятие. Равное недовольство могла вызвать и «примитивная кафедра», установленная у стен Колизея, с которой каждую пятницу монах читал проповедь. Лучшее, что об этом можно было сказать, передавалось словами путеводителя: «Как ни поразиться торжественности христианского богослужения, проводящегося в том месте, которое отождествляется с ранней историей нашего общего вероисповедания!» (Выражение «наше общее вероисповедание», должно быть, воспринималось как эвфемизм даже в XIX веке.)

Можно усомниться и в том, что ночью при лунном свете все туристы любовались красотами Колизея; зрелище, расписанное в путеводителях XIX столетия, являлось, скорее всего, обыкновенной приманкой. Как представляется, в те времена Колизей посещали многие, и далеко не все люди были при этом настроены романтично. Натаниель Готорн в своем произведении «Мраморный фавн», в частности, рассказывает о том, как группа приезжих художников, придя в Колизей лунной ночью, оказалась среди толпы разноязыких туристов, оглашавших воздух гвалтом, смехом и пением. Несколько человек, устроившись на постаменте креста, установленного посередине арены, распивали горячительные напитки. Другие играли в прятки в тени аркад. Американцы и англичане, видимо, руководствуясь духом путеводителя, взобрались на парапет и в самом деле любовались величественными руинами, залитыми призрачным

лунным светом, но изливали свой восторг такими словами, которые Байрону никогда бы не пришли в голову. Тихо вели себя лишь влюбленные парочки.

Однако стоит также отметить, что в те времена коммерческие возможности великолепного памятника не использовались в полной мере. Одной из достопримечательностей руин (до 1871 года, когда Колизей был очищен от мусора) являлись более четырехсот видов растений, произраставших на территории Колизея, включая расщелины в стенах здания. Путеводитель 1873 года с удивлением вопрошал: «Почему римляне не оставляют из этих растений гербарии для продажи? Трудно представить себе более чудесный сувенир. Гербарии бы шли нарасхват».

Но одно дело любоваться (или не любоваться) Колизеем при лунном свете или рассуждать о недостаточной прибыли, извлекавшейся из эксплуатации этого памятника, и совсем другое — трезво осмысливать кровавое прошлое Колизея, сопряженное с гладиаторскими боями и гибелью многочисленных христиан, принявших страшную смерть на его арене. В путеводителях XIX столетия эта проблема затронута лишь поверхностно, а о кровавой бойне и вовсе не говорится. Так, в одном из путеводителей по этому поводу сказано только следующее: «В течение четырехсот лет в Колизее проводились гладиаторские бои, на которых не стоит останавливаться подробно, и потому отметим лишь, что, после освящения Колизея императором Титом, в честь этого знаменательного события состоялись стодневные игры, на которых были затравлены пять тысяч диких зверей».

Однако в том же XIX веке находились здравомыслящие умы, среди которых выделялись писатели, относившиеся к истории Колизея критически. С отношением к Колизею Байрона мы уже познакомились. А вот мнение Чарльза Диккенса, побывавшего в Италии в сороковых годах XIX столетия: «Никогда, даже в дни его молодости, вид исполинского Колизея...





*Рис. 2. Сувенирная открытка середины XIX столетия с изображением Колизея, на которой виден установленный посередине арены крест, а по ее периметру — кальварии, изображения крестного пути Иисуса Христа*

не мог тронуть чье-либо сердце так, как он трогает всякого, кто смотрит теперь на его развалины. Благодарение Богу — только развалины!»<sup>1</sup>

Наиболее ярко негативное отношение к Колизею выражено в автобиографическом романе Жермены де Сталь «Коринна». Героиня романа, поэтесса Коринна, берет своего шотландского воздыхателя лорда Освальда Нельвиля на прогулку по Риму. Наибольшее впечатление на Коринну произвел Колизей. Однако Освальд (суший сухарь) восторга Коринны не разделил. Взглянув на четырехъярусную постройку, представлявшую смесь помпезности и явного разрушения, которая вызывала одновременно уважение и сочувствие, он увидел в ней лишь «богатство прежних господ и кровь погибших рабов». Несмотря на вдохновение, с которым Коринна расхваливала сооружение древности, она не сумела убедить Освальда оценить по достоинству архитектурное величие Колизея, забыв при этом об аморальном предназначении, которому он когда-то служил. Освальд все окружающее оценивал с позиций морали, и даже волшебная сила истинного искусства, если она потакала безнравственности, не могла восхитить его. Разочаровался он в конце концов и в Коринне.

В литературе XIX столетия Колизей постоянно рисовали символом смерти — смерти в прошлом и настоящем. Повествованиям о трагической гибели гладиаторов сопутствовали рассказы о сыром и холодном в ночное время воздухе Колизея, рассадника губительной малярии — «римской лихорадки», как ее называли. (Об опасности для здоровья ночного римского воздуха подробно рассказано в путеводителе 1843 года издания, в разделе, помещенном после описания протестантского кладбища, что весьма примечательно.)

Именно римская лихорадка свела в могилу прелестную Дэзи Миллер из романа Генри Джеймса после того, как она провела в Колизее ночь со своим воздыхателем синьором Джованелли. «Я видела Колизей ночью при лунном свете... превос-

ходное зрелище», — сказала она, умирая, своему другому поклоннику, мистеру Уинтерборну (который также побывал в Колизее и, находясь там, проникновенно шептал не что иное, как знаменитые строки Байрона, посвященные сооружению древности).

Колизей фигурирует и в сатирическом рассказе Эдит Уортон «Римская лихорадка», повествующем о сомнительном прошлом двух американских матрон — миссис Энсли и миссис Слейд, повстречавшихся в ресторане близ Колизея. В ходе повествования выясняется, что, еще до замужества обеих, миссис Слейд заподозрила, что ее жених проявляет интерес к миссис Энсли (для удобства обеих дам называем их именами в замужестве). Чтобы избавиться от соперницы, миссис Слейд заманила ее в Колизей, соблазнив великолепным видом руин ночью при лунном свете. В результате миссис Энсли слегла в постель. Воспользовавшись ее состоянием, миссис Слейд снова завладела вниманием жениха и даже зачала от него ребенка, после чего мистер Слейд женился на ней.

Были и другие приемы обличения истории Колизея, и среди них занимали не последнее место ирония и сарказм. В шестидесятые годы XIX столетия по Европе путешествовал великий американец Марк Твен, изложивший затем свои впечатления от поездки в «Простаках за границей», книге, которая в его время значительно превзошла тиражом «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна». В «Простаках за границей» отведено место и описанию Колизея, который Твен назвал «монархом европейских руин», иронично подметив, что священное место римского императора теперь занимают ящерицы, греющиеся на солнце. Однако лучшей шуткой писателя стала высокая честь открытия в мусоре Колизея стародавней афиши этого заведения и номера «Римской ежедневной боевой секиры», газеты, повествовавшей о представлениях на арене. В изложении Твена, и афиша, и текст газеты выдержаны в стиле бродвейской рекламы XIX столетия.



Вот выдержка из этой афиши:

**РИМСКИЙ КОЛИЗЕЙ  
НЕСРАВНЕННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ...  
С УЧАСТИЕМ ЗНАМЕНИТОГО  
МАРКА МАРЦЕЛЛА ВАЛЕРИАНА!**

**Только шесть спектаклей  
СОЗВЕЗДИЕ ТАЛАНТОВ,  
ЕЩЕ НЕВИДАННОЕ В РИМЕ!**

**Вечернее представление откроется  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ БИТВОЙ НА МЕЧАХ  
между двумя молодыми, многообещающими любителями  
и прославленным парфянским гладиатором...**

**В заключение представления состоится  
высоконравственная и элегантная  
ВСЕОБЩАЯ РЕЗНЯ!**

А вот выдержка из газеты:

Первый номер... был превосходен. Старший из юных джентльменов владел мечом с изяществом, говорившем о незаурядном таланте. Его ложный выпад, за которым последовал молниеносный удар, сбивший с парфянца шлем, был встречен дружными аплодисментами. Его удары слева оставляли желать лучшего, но многочисленным друзьям юного дебютанта будет приятно узнать, что со временем он несомненно преодолел бы этот недостаток. Впрочем, он был убит. Его сестры, которые присутствовали на спектакле, выказали глубокое огорчение. Его мать покинула Колизей.... Исполнение всеобщей резни отличалось большой верностью деталей, что служит доказательством высокого мастерства ее покойных участников<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод И. Гуровой.

Нетрудно понять отношение Марка Твена к боям гладиаторов и к самому Колизею. Заметим также, что Твен гордо провозгласил себя «единственным свободным белым, достигшим совершеннолетия», который, описав Колизей и погибших на его арене людей, не процитировал расхожую фразу Байрона «зарезан на потеху римской черни» (из поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда»). «Строка кажется колоритной, — соглашался Марк Твен, — когда читаешь ее в семнадцатитысячный или даже в восемнадцатитысячный раз, но потом она начинает надоедать».

Но это высказывание не решает проблемы, связанной с отношением к Колизею. Саркастическая модернизация, уподобление гладиаторских игр театральным представлениям на Бродвее по сути лишь заострили вопрос, которым задавался турист XIX столетия: как относиться к гладиаторским играм, происходившим в величественных стенах Колизея? Походили ли они на бродвейские театральные представления? Разумеется, нет.

### КОЛИЗЕЙ СЕГОДНЯ

К настоящему времени, по сравнению с серединой XIX столетия, в Колизее произошли изменения. Ночью вход в Колизей закрыт, и теперь даже состоятельные туристы не могут любоваться постройкой древности при свете луны. Лестницу, которая вела на самый верх Колизея, давно демонтировали; вместо нее установлен лифт, но он подымает туристов лишь до середины сооружения — правда, прекрасный вид открывается и оттуда. Массивный крест, стоявший посередине арены, убрали (теперь крест, по-видимому, другой — стоит на краю арены, где его установили в 1926 году при фашистском режиме); незавидная участь постигла и кафедру, ранее установленную у стен Колизея, с которой каждую пятницу монах читал проповедь. Теперь в Колизее только в Страстную пятницу происходит бо-

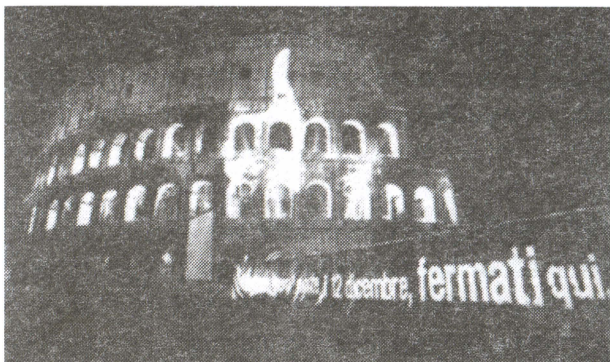
гослужение, которое отправляет сам папа, напоминая при этом, что христианское мученичество сделало Колизей точкой пересечения современного и древнего религиозных миров.

Значительно выросло, по сравнению с серединой XIX столетия, число посетителей Колизея; теперь этот памятник древности ежегодно осматривают около трех миллионов туристов. К их услугам туристическая индустрия, которая, правда, не может предложить гербарии (за которые ратовал путеводитель 1843 года), но зато полностью обеспечивает различными сувенирами в форме или с изображением Колизея.

Произошедшие изменения повлияли и на отношение к Колизею. Потеряв ореол романтичности, он стал представляться туристам просто одним из памятников древнего мира. Теперь посетителей Колизея прежде всего поражают его внушительные размеры. (Иронично, но Ридли Скотту, поставившему фильм «Гладиатор» и таким образом почерпнувшему славы у Колизея, его арена для съемок не подошла в связи с «недостаточными размерами», и он снимал фильм на Мальте в специально построенном павильоне.)

Очищенный от мусора и растений, Колизей сияет внутри обнаженным фундаментом, результатом упорного труда археологов, сумевших получить ценные сведения о методах возведения в древности монументальных сооружений. Эти археологические работы лишили Колизей былой романтичности, прелести запустения, к тому же затруднив посетителям ориентацию на арене, загроможденной деталями откопанного фундамента.

Турист, впервые увидевший Колизей, непременно подивится его огромным размерам, а, купив билет и пройдя на арену сооружения, окажется среди откопанных археологами элементов фундамента, среди которых можно и заблудиться. Увидит турист и непонятные на вид механизмы, с помощью которых в далеком прошлом подымали на арену зверей, будущих жертв кровавого представления. Той земли, что покрывала



*Рис. 3.* Иллюминация Колизея 12–13 декабря 1999 года  
в честь отмены смертной казни в Албании



арену в XIX веке и по которой при желании мог пройти турист викторианской эпохи, давно уже нет (на протяжении большей части XX века центр арены занимал вырытый котлован). Теперь посетителям Колизея демонстрируют небольшой деревянный настил, покрывающий участок арены, выдавая его за римский оригинал. По существу, посетителям Колизея видится лишь громадным каркасом здания, огромной рамой, в которой когда-то бурлила жизнь, ныне с трудом представляемая. Не удивительно, что недавно итальянским архитектором был предложен проект, предусматривающий постройку в стенах Колизея нового здания. «Проект могла бы субсидировать заинтересованная компания, подобная “Кока-коле”, — заявил архитектор. — Такая компания могла бы заявить всему миру, что она наполнила Колизей новой жизнью».

И все же вопрос — как воспринимать памятник с кровавой историей? — остается до сих пор нерешенным. В настоящее время (даже более, чем полтора века назад) Колизей представляется основным символом Рима, главным образом потому, что вопросы, которые он вызывает, равно относятся ко всем проявлениям римской культуры. Чем отличалось римское общество от нашего? Какие суждения о нем можно составить? Можно ли восхищаться техническими достижениями Древнего Рима и одновременно осуждать свойственные ему насилие и жестокость? В какой степени мы готовы поражаться непомерной роскоши и кровопролитиям (в которых римляне находили странное удовольствие), если в принципе порицаем эти явления? Действительно ли уровень жестокости в одних обществах настолько выше, чем в других?

Все современные суждения о прославленном Колизее являются смесью восхищения, вызванного великолепной архитектурой сооружения, и нашим неприятием кровавой бойни на его арене. Реакция современного человека обнаруживает явную тенденцию смягчить ужас перед чуждым и непонятным прош-

лым, переводом странных особенностей, присущих древнему миру, на язык реалий мира современного.

Такая реакция принимает разные формы. У Марка Твена в шестидесятых годах XIX столетия толкование событий прошлого, хотя и было преисполнено иронии и сарказма, но все же не доходило до сравнения гладиаторских игр с современными писателю бродвейскими театральными представлениями. Несомненно, Твен был бы доволен, доведись ему узнать, что в XXI столетии римские власти устроили в Колизее грандиозное шоу. В 2003 году Пол Маккартни вместе со своей группой выступил в Колизее с благотворительным представлением, на котором присутствовали четыреста человек, заплатив за билет по тысяче долларов. Маккартни этим не ограничился и после дал на площади у стен Колизея бесплатный концерт, на котором побывала трехсоттысячная восторженная толпа. «Наша группа первой в новейшей истории дала представление в Колизее», — возгласил Пол Маккартни. Он был не совсем прав: в 1951 году в связи с пятидесятилетием со дня смерти Джузеппе Верди в Колизее давала концерт Римская опера.

Сглаживание кровавой истории Колизея также нашло отражение в туристической отрасли: туристам, в частности, предлагают сфотографироваться в компании гладиаторов, молодых итальянцев, одетых в соответствующие костюмы. Эта услуга оказалась такой доходной, что среди «гладиаторов» развернулась нешуточная борьба за наиболее прибыльные места (в итоге «гладиаторов» обязали обзаводиться лицензией). Глядя на них, можно подумать, что и настоящие гладиаторы были безобидными малыми и, окажись они среди нас, то в свободное время звонили бы своим подругам по мобильному телефону или пили в ближайшем баре прохладительные напитки. Кстати, один из последних примеров: пепси-колу однажды рекламировали у стен Колизея Бритни Спирс, Бейонс Ноулз и другие поп-звезды, одетые гладиаторами, раздавая бесплатно бу-

тылки с этим напитком («из погребов римского императора») и сопровождая эту акцию пением «We will rock you».

Однако адаптация кровавого прошлого Колизея, кажется, не закончится никогда, и все попытки облагородить его оставляют неприятный осадок, который, конечно, не могут сдобрить улыбчивые лица нынешних «гладиаторов» с их мобильными телефонами и прохладительными напитками. Колизей все еще напоминает о жестокости и насилии древнего мира. До сих пор при посещениях Колизея возникает чувство неловкости от восхищения архитектурой сооружения, где происходили узаконенные массовые убийства, что наводит, в конце концов, на вопрос: где начинается и кончается сходство между римлянами и нами?

Неудивительно, что римские власти, не забывая о прибыли, которую приносит в городской бюджет Колизей, решили придать ему новое назначение, развернув программу «Колизей ночью», поддержанную Ватиканом, правозащитниками из «Международной амнистии» и некоторыми другими организациями. В соответствии с этой программой, осуществляя девиз «Колизей освещает жизнь», здание всякий раз освещают ночью, когда где-либо в мире отменяют смертный приговор осужденному или когда очередная страна отменяет смертную казнь. «Колизей во всем мире известен как место смерти, — заявил мэр Рима. — Мы хотим осуществить зримую связь между Колизеем и жизнью». Египетское информационное агентство «Аль-Ахрам» (свободное от романтического взгляда на Колизей, который все еще бытует на Западе) высказалось по этому поводу более прозаично: «Древняя земля, где совершались безнаказанные убийства, стала символом жизни и милосердия».



*Рис. 4.* Туристы фотографируются в компании гладиаторов у стен Колизея

## ГЛАВА II

---

### ...И В ПРЕЖНИЕ ВРЕМЕНА

#### «СООРУЖЕНИЯ ВСЕ ПЕРЕД ЦЕЗАРСКИМ АМФИТЕАТРОМ МЕРКНУТ»

Первоначальное название Колизея — Амфитеатр (свое нынешнее название здание получило в Средневековье). Однако в античном мире он был известен не меньше, чем в наши дни. Но все же не стоит думать, что отношение к нему римлян было аналогичным нашему, хотя, вероятно, и в те далекие времена находились благоразумные люди, недовольные кровавой резней на арене амфитеатра — ведь христианство стало в Риме главенствующей религией (но вряд ли в I и II веках нашей эры этот протест носил ярко выраженный характер).

Стоит также отметить, что в Древнем Риме имелось немало великолепных сооружений, которые могли бы поспорить между собой за право называться символом города. Для нас же Колизей — один из немногих памятников, которые олицетворяют былое могущество Древнего Рима (с ним, возможно, могут соперничать лишь Пантеон да колонны Траяна и Марка Аврелия). У римлян выбор был значительно больше. К примеру, храм Юпитера на Капитолийском холме и форум Траяна, пожалуй, превосходили великолепием Колизей, а Большой цирк, рассчитанный на 250 000 зрителей, намного превышал Колизей по вместимости.

Тем не менее не стоит соглашаться с суждением археологов, полагающих, что своей широкой известностью Колизей обязан современным воззрениям, а в Риме он был просто одним из помпезных сооружений. Выдающийся римский поэт Марциал придерживался иного суждения. В сборнике эпитаграмм «Книга зрелищ» он ставит Колизей выше общепризнанных чудес света — египетских пирамид, стен и садов Вавилона, храма Тривии (Дианы) в Эфесе, алтаря, сложенного Аполлоном на Делосе из рогов убитых Артемидой козлов, и огромного надгробного памятника на могиле царя Мавзола в Галикарнасе.

О чудесах пирамид пусть молчит Мемфис иноземный,  
Ты, ассириец, оставь свой воспевать Вавилон;  
Тривии храмом пускай иониец не хвалится нежный,  
Пусть и алтарь из рогов Делос забудет теперь;  
Пусть и карийцы свой Мавзолей, висящий в эфире,  
Меры не зная хвалам, не превозносят до звезд.  
Сооружения все перед цезарским амфитеатром  
Меркнут, и только его пусть величает молва<sup>1</sup>.

Правда, Марциал не являлся беспристрастным ценителем. Он был придворным поэтом, его карьера зависела от покровительства императора, и потому можно сказать, что задача Марциала заключалась не только в описании известного монумента, но и в его прославлении. Вероятно, воспевание Колизея пришлось по вкусу Констанцию II, римскому императору, приезд которого в 357 году в Рим описал позднеримский историк Аммиан Марцеллин. До этого Констанций II в столице практически не бывал, хотя и стал императором в 337 году. В течение прошедших двадцати лет он сначала воевал на Во-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее отрывки из произведения Марциала «Книга зрелищ» приведены в переводе Ф. А. Петровского.



стоке с персами, а затем вел борьбу со своими соперниками, претендентами на престол. По свидетельству Марцеллина, когда Констанций II, приехав в Рим, объезжал столицу, он был поражен видом огромного амфитеатра. Конечно, в Риме и другие величественные строения привлекли внимание императора и, в частности, форум Траяна, при виде которого Констанций II «застыл от непомерного удивления». Но неподалеку был Колизей, сооружение столь высокое, что «глаза не могли охватить его целиком».

Стоит отметить, что в Древнем Риме и до сооружения Колизея возводились амфитеатры, однако появление Колизея послужило мощным импульсом для продолжения такого строительства. К концу II столетия в Римской империи было построено более двухсот подобных сооружений (правда, меньших размеров), при этом строители нередко придерживались архитектурных решений, принятых при возведении Колизея. Так, при строительстве амфитеатра в Капуе были использованы тосканский, коринфский и ионический ордера — те же, что и при архитектурном оформлении Колизея. А амфитеатр, построенный в III веке в Эль-Джеме<sup>1</sup> (также частично до сих пор сохранившийся), хотя и уступал Колизею в размерах, но столь походил на него, что получил название «Сморщенный Колизей». Таким образом Колизей стал своего рода символом Рима.

Колизей был самым большим амфитеатром в Римской империи. На площади, которую он занимал, могли бы разместиться амфитеатры, построенные римлянами в английских Каэрлеоне и Честере. Многие элементы его дизайна были позаимствованы у греков, но в целом Колизей — римское детище. Такая характеристика относится не только к архитектуре строения, но и к предназначению Колизея (гладиаторские игры стали позднее популярны и в Греции).

---

<sup>1</sup> Эль-Джем — город на территории современного Туниса. — *Примеч. ред.*



*Рис. 5.* Классический вид Колизея, изображенный на многочисленных сувенирных открытках и на современной пятицентовой итальянской монете

Также стоит отметить, что Колизей несомненно играл важную роль в политической жизни Рима, ибо служил не только местом развлечений, но и являлся проводником определенного стиля взаимодействия между римскими императорами и населением города, а также местом, где проявлялось искусство управления государством.

### «РИМ ВОЗРОДИЛСЯ ОПЯТЬ»

История Колизея восходит к 68 году, когда измена преторианской гвардии и осуждение сената вынудили Нерона после четырнадцати лет деспотического управления государством покончить с собой на загородной вилле неподалеку от Рима. Перед тем как вонзить себе в горло нож, Нерон хвастливо провозгласил: «Какой артист во мне умирает» («Qualis artifex pereo»), правда, почерпнув эту вошедшую в историю фразу из «Илиады» Гомера.

Смерть Нерона привела к восемнадцатимесячной гражданской войне, закончившейся в 69 году, который историки назвали «годом четырех императоров», ибо императорский трон оспаривали четверо претендентов, каждого из которых поддерживала одна из региональных армий легионеров (испанская, сирийская, дунайская и рейнская). Во время этой междоусобицы сгорел храм Юпитера, расположенный на Капитолийском холме. Победу в гражданской войне одержал Тит Флавий Веспасиан, которого в наши дни называют просто Веспасианом.

До того как стать императором, Веспасиан принимал участие в подавлении восстания иудеев, начавшегося в 66 году. В 70 году римская армия, которой командовал будущий император Тит, сын Веспасиана, после длительной осады взяла Иерусалим, город был разрушен почти до основания. В одном из повествований Талмуда рассказывается, что Тит осквернил святая святых, совершив половой акт с проституткой на Священном писании. За это святотатство Тита наказал всемогу-

щий Бог, настав на него блоху, и та, проникнув в мозг Тита, так терзала его, что вызвала опухоль (выявленную при вскрытии), которая и свела святотатца в могилу. Римские истории тех времен были не менее фантастичны. Так, в одной из них рассказывалось о том, что Веспасиан, став императором, но все еще находясь в одной из восточных римских провинций, совершал разные чудеса: лечил прикосновением ноги хромых и парализованных и исцелял слюною слепых. На самом деле Веспасиан вместе с Титом в богатых восточных провинциях собирал налоги, чтобы привести в порядок государственные финансы, расстроенные Нероном и гражданской войной. Они возвратились в Рим — сначала Веспасиан, а потом и Тит — в 71 году, чтобы отпраздновать победу над иудеями.

После возвращения Веспасиана и Тита в Риме состоялся триумф, посвященный окончанию гражданской войны, победе над иудеями, укреплению государственной власти и надеждам на лучшее будущее. Эту церемонию (на которой он вполне мог присутствовать) описал историк Иосиф Флавий, поначалу принимавший участие в восстании иудеев в качестве одного из их предводителей, а затем переметнувшийся на сторону римлян. Согласно его описанию церемонии, Веспасиан вместе с Титом восседал в колеснице, запряженной белыми лошадьми. Сопровождавшие их солдаты наделяли восторженную толпу рабами (плененными во время боевых действий людьми), а также делили с толпой добычу: драгоценные камни, серебро, золото, слоновую кость. Повозки, сопровождавшие шествие, были украшены большими картинами, изображавшими сцены недавних боевых действий: ожесточенные сражения, гибель врагов, пожары в захваченных городах, вызывающие к милосердию пленные. В повозках везли и захваченные трофеи: шпалеры, предназначенные для украшения императорского дворца, скрижали с «иудейским законом», золотой стол, а также менору (семисвечник, символ иудаизма), чье изображение затем появилось на триумфальной арке, возведенной в честь

Тита. Церемония завершилась казнью Симона, сына Гиора, иудейского полководца, а также грандиозным народным пиршеством, устроенным за счет государства.

Став императором, Веспасиан решил реконструировать центр Рима и упрочить собственный культ, искоренив память о своем предшественнике Нероне. Он восстановил храм Юпитера и возвел новый — храм Мира, имевший целью напоминать о воинской славе Рима и содействовать мирной жизни (которому все же больше подошло бы название храм Усмирения). Оставалась нерешенной непростая проблема: что делать с дворцом Нерона, Золотым домом, как его называли, который вместе с прилегающим парком занимал в центре Рима площадь в 120 гектаров — по современной оценке, возможно, преувеличенной. (Заметим в скобках, что позже часть Золотого дома отошла построенным рядом знаменитым термам Траяна. Северное крыло Золотого дома сохранилось до наших дней, и теперь в нем музей. Правда, знаменитая стенная роспись дворца в своем первоизданном виде до нас не дошла, хотя еще в XVI веке ею любовались художники Возрождения, включая самого Рафаэля.)

Золотой дом — согласно трудам Светония, составившего жизнеописания двенадцати императоров, в том числе и Нерона — представлял собой огромное здание с бесчисленным количеством комнат, среди которых выделялась столовая с вращающимся потолком. В вестибюле дворца возвышалась тридцатиметровая статуя, выполненная из бронзы и весьма лестно изображавшая Нерона. Рядом с Золотым домом находилось частное озеро — «скорее море, чем озеро». Впрочем, со временем Светониево описание Золотого дома было в известной степени забраковано. Так, к примеру, при недавних раскопках выяснилось, что озеро, внушительные размеры которого восхитили Светония, было незначительным водоемом. Также не имеется достаточных оснований считать, что сильнейший пожар 64 года в Риме был организован Нероном, пожелавшим

## Колизей и его окрестности

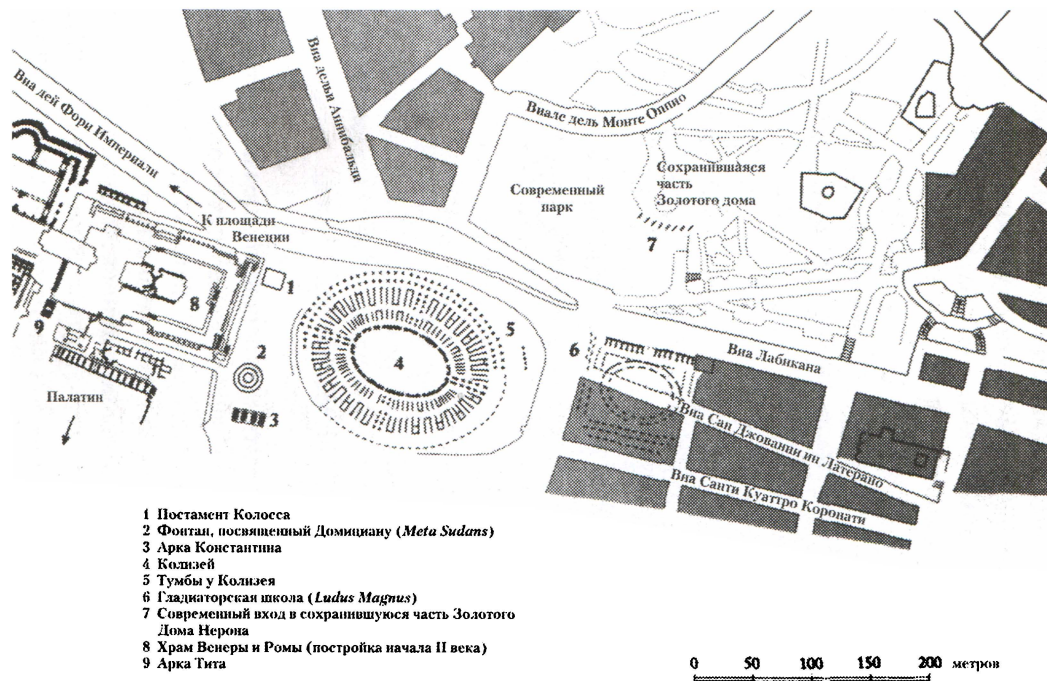


Схема 2



прибрать к рукам земли в центре столицы. Однако после того как на месте пожарища был построен Золотой дом, утвердилось стойкое мнение, что Нерон возвел великолепный дворец, предназначенный для собственных удовольствий на земле в центре города, принадлежащей народу. В те времена в Риме ходила едкая эпитаграмма: «Горожане переезжают в Вейи, ибо в Риме теперь всего один дом».

Прикинув, что делать с Золотым домом, Веспасиан решил разместить в нем имперские учреждения (предполагают, что Тит, став императором, превратил Золотой дом в свою резиденцию), а озеро засыпать и построить амфитеатр, предназначенный для развлечений народа. Это было хорошо взвешенное решение: постройкой амфитеатра земли, которыми пользовался Нерон, купаясь в безмерной роскоши, передавались народу.

Строительство амфитеатра, начатое Веспасианом, завершил император Тит в 80 году. Этому строительству Марциал в «Книге зрелищ», называя императора Цезарем, посвятил следующие строки:

Здесь, где у всех на глазах величавого амфитеатра  
Сооружение идет, были Нерона труды...  
Рим возродился опять; под твоим покровительством, Цезарь,  
То, чем владел господин, тешит отныне народ.

Следует также отметить: есть основания полагать, что амфитеатр строился за счет средств, вырученных от реализации военной добычи. Веспасиан справедливо считал, что эти трофеи принадлежат не только ему самому и знати, но и народу. А трофеи, добытые в результате победоносной Иудейской войны, были велики. Вероятно, за счет этой добычи и строился Колизей. Несколько лет назад этому нашли подтверждение археологи. Они исследовали одну из каменных плит (окружавших арену), на которой, возможно, не раз сидели туристы викторианской эпохи. На этой плите имелась хорошо известная надпись, высеченная в V столетии в ознаменование реставрации Коли-



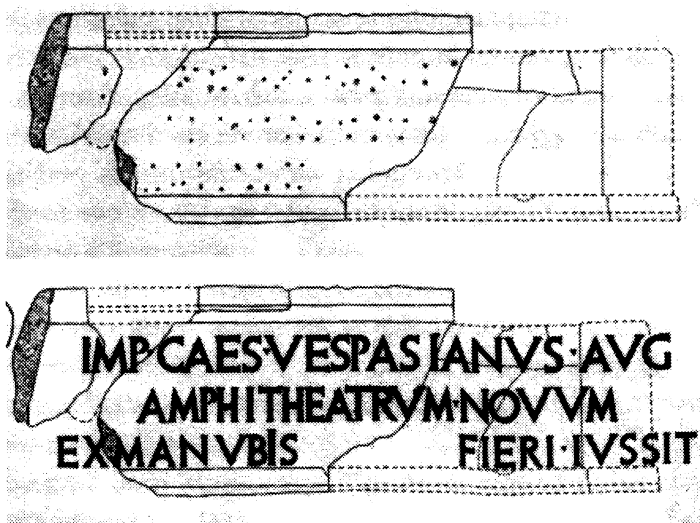
*Рис. 6. Панель, инкрустированная резьбой, изготовленная в XVII веке и заменившая на арке Тита прежний соответствующий декор, пострадавший от времени. На панели изображена церемония, состоявшаяся в Риме в 71 году, во время которой демонстрировались захваченные римлянами реликвии из Иерусалимского храма и среди них — семисвечник*

зая. Однако при исследовании плиты археологи обнаружили, что раньше на ней имелась другая надпись — текст из бронзовых букв, которые крепились к пазам, выдолбленным в плите. Вот по этим еле видимым отверстиям и реконструировали первоначальную надпись (см. рис. 7):

**ИМПЕРАТОР ВЕСПАСИАН ПОВЕЛЕЛ ВОЗВЕСТИ  
ЭТОТ АМФИТЕАТР ЗА СЧЕТ ВОЕННОЙ ДОБЫЧИ**

Конечно, к этой расшифровке можно относиться по-разному: ее можно счесть результатом трудоемкой работы специалистов, а можно и посчитать плодом большого воображения или стремлением выдать желаемое за действительное. Но как бы там ни было, строительство Колизея обязано победе римлян в Иудейской войне. Можно сказать, что Колизей — это Иерусалимский храм, приспособленный к римской культуре и построенный для массовых увеселительных представлений и показательного величия императорской власти.

Строя амфитеатр, Веспасиан преследовал еще одну цель: искоренить саму память о пользовавшемся дурной славой Нероне. Но вычеркнуть Нерона из людской памяти Веспасиану не удалось. В Средневековье амфитеатр, строительство которого начал Веспасиан, получил название Колизея. Обычно считается, что амфитеатр получил это название не по причине своих огромных размеров, а от стоявшего поблизости Колосса — бронзовой статуи Нерона. История этой статуи до сих пор вызывает споры. Была ли она сооружена при жизни Нерона? Могла ли стоять такая высокая статуя в вестибюле дворца, как о том пишет Светоний? Кого изображала она — Нерона или, может быть, Сына Бога или Нерона, считавшего себя Сыном Бога? Но каковы бы ни были ответы, достоверно известно, что статуя ненадолго пережила Золотой дом Нерона, хотя не раз меняла название в угоду установившемуся режиму, а при императоре Адриане с помощью двадцати четырех слонов была передвинута к Колизею. Существует свидетельство, что в IV сто-



*Рис. 7.* Вверху каменная плита со следами отверстий;  
 внизу та же плита с воспроизведенным текстом на ней

летию статуя все еще стояла на постаменте около Колизея; постамент этот был разрушен только в 1930-х годах, когда по распоряжению Муссолини прокладывалась новая улица — Виа Фори Имперiali. Вполне вероятно, что знаменитое изречение, приписываемое Беде Достопочтенному, ученому, жившему в VIII веке, «Пока стоит Колизей (Colosaeus), будет стоять и Рим, а когда Колизей рухнет, то рухнет и Рим» относится к статуе (Колоссу), а не к амфитеатру, как обычно считают по причине того, что такое пророчество ближе к истине.

Ирония заключается в том, что современное название амфитеатра, строительство которого начал Веспасиан, больше ассоциируется с Нероном, чем с императорами династии, пришедшей к власти после его кончины. Даже в наше время в кинофильмах «Знак креста» (режиссер Сесил де Милль) и «Камо грядеши» (режиссер Мервин Ле Рой) рассказывается о том, что резня христиан в Колизее поощрялась Нероном, хотя строительство Колизея было завершено через двенадцать лет после смерти этого императора.

Колизей учит тому, что историю нельзя забывать. Вычеркнуть из истории даже одиозную личность (в данном случае императора) труднее, чем кажется. Чем больше прилагаешь усилий к этому, тем более вероятно, что привлечешь к этой личности повышенное внимание. И даже если особо не считаться с тем обстоятельством, что Колизей получил свое имя в Средневековье от Колосса Нерона, стоявшего рядом с ним, нельзя пренебречь тем фактом, что амфитеатр Веспасиана всегда считали сооружением, построенным на том месте, где раньше плескалось озеро, по берегам которого прохаживался Нерон.

## ИМПЕРАТОР И НАРОД

Важность значения арены Колизея (и в буквальном, и в метафорическом смысле этого слова) заключается еще и в том, что именно здесь император и народ Рима встречались лицом к

лицу, и таким образом происходящее в Колизее символически отражало взаимодействие автократа и подвластного ему Рима. Чтобы лучше понять, о чем идет речь, ознакомимся вкратце с историей римской политической жизни, а также с историей амфитеатров.

В Римской империи амфитеатров было немало. Такие сооружения существовали в Помпеях (там находился самый старый из всех ныне известных амфитеатров, построенный около 70 года до н. э.), Вероне, Милане, Лионе, Мериде и Карфагене. Существовали амфитеатры также в Иерусалиме и Лондоне (сооружение примерно одного возраста с Колизеем было обнаружено в 1988 году при раскопках в районе Гилдхолла).

В Риме до появления Колизея гладиаторские бои, как правило, проводились во временных сборных сооружениях. Правда, при императоре Августе некий римский аристократ построил амфитеатр, но он был таким маленьким, что для больших представлений не подходил (по свидетельству историков, Каллигула, отличавшийся непомерным высокомерием, туда даже не заглянул). К тому же этот амфитеатр сгорел при пожаре 64 года. До появления Колизея гладиаторские бои временами проводились и в больших общественных зданиях, предназначенных для иных целей. Так, иногда гладиаторские игры устраивались в Большом цирке (построенном для проведения ристаний, торжественных шествий и триумфальных процессий). Устраивались гладиаторские игры и в Септе, огромном здании на Марсовом поле, предназначавшемся, главным образом, для проведения выборов. Однако и Большой цирк, и Септа были малоудобными для гладиаторских игр, и потому до появления Колизея последние чаще всего проводились на территории Форума, где для публики устанавливали скамейки, которые после представления убирались.

Надо сказать, что некоторые временные постройки или их отдельные конструктивные элементы были довольно оригинальны. Так, Плиний, римский историк и писатель (погибший



в 79 году, участвуя в спасательных работах во время извержения Везувия), писал, что во времена Юлия Цезаря навес, устанавливавшийся над Форумом, когда там происходили гладиаторские бои, и представлявший собой единое целое, производил своей уникальностью большее впечатление, чем происходившее на арене. Плиний также рассказывает об амфитеатре, построенном одним из приятелей Цицерона. Этот амфитеатр состоял из двух идентичных полукруглых деревянных частей, смонтированных на вращающихся платформах. При необходимости эти части соединялись, образуя цельный амфитеатр. Такое соединение иногда происходило при зрителях, занявших свои места, что, по мнению Плиния, было небезопасно. Он пишет: «Представьте себе, что люди, завоевавшие чуть ли не целый мир, подчинившие себе другие народы, а теперь собравшиеся на новоизобретенном хитроумном сооружении, хлопают той опасности, которой они подвергаются при вращении и стыковке конструкции». Один из поэтов времен Нерона написал о реакции двух приехавших в Рим сельчан, ошеломленных видом этой постройки. По его словам, они стояли как вкопанные, разинув от удивления рты и вытаращив глаза на диковинное строение, представлявшееся им почти столь же высоким, как Капитолийский холм. Конечно, тот деревянный амфитеатр не мог соперничать высотой с Капитолийским холмом, даже принимая во внимание то, что на его постройку, среди прочих деревьев, пошла сорокапятиметровая лиственница. Как бы ни были примечательны отдельные временные амфитеатры, их всех затмил Колизей, построенный в конце I века и рассчитанный на столетия. Но почему идея построить в Риме стационарный амфитеатр так долго не возникала?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, сделаем небольшой экскурс в историю. Начнем с того, что в эпоху Республики (примерно с 500 по 31 год до н. э.) Рим управлялся магистратами и Сенатом, состоявшим из богатых аристократов, опасавшихся возводить вместительные строения, в которых большая масса

людей смогла бы коллективно и громогласно высказывать свои взгляды. Правда, к настроениям жителей на местах, к примеру, в Помпеях или Болонье, Сенат относился более снисходительно (хотя беспорядки, вспыхнувшие в Помпейском амфитеатре в 69 году, привели к суровому наказанию: запрету проводить в Помпеях гладиаторские бои в течение десяти лет). К населению столицы, принимавшему большее участие в политической жизни, отношение аристократии было другим. Массовые собрания в Риме, включая зрелищные мероприятия, представлялись римской элите опасными, способными вызвать нежелательные последствия.

Положение изменилось с началом императорского периода. К середине I века до н. э. наметился глубокий кризис республиканского строя. Гражданские войны, триумvirаты, диктатура и убийство Юлия Цезаря в 44 году до н. э. привели к авторитарной форме государственного устройства — империи. Первым императором, или принцепсом, стал Октавиан Август.

В эпоху империи римская армия стояла главным образом вдоль границ огромного государства, набирая пополнение в основном на местах. В Италии единственным войском являлась дворцовая гвардия; народ был практически безоружен. Эти обстоятельства позволили императорам лишить жителей Рима избирательных прав. Если раньше магистраты избирались на народном собрании под руководством консулов, то в императорскую эпоху функция избрания магистратов перешла к Сенату; народное собрание лишь утверждало представленные на его рассмотрение решения и, по существу, не играло сколь либо серьезной роли. Римляне, когда-то воинственные «хозяева мира», как называл их Вергилий, теперь довольствовались подачками — раздававшейся ежемесячно бесплатной пшеницей и приводящими в восторг зрелищами. Лишение римлян избирательных прав вряд ли являлось частью специального плана, но когда таковое произошло, власть императора значительно укрепилась.

Впрочем, Август, первый император Римской империи, поначалу выступал за прежнюю избирательную систему и даже построил Септу, огромное здание, предназначенное для проведения выборов. Однако к концу I века Септа утратила свое первоначальное назначение. Здание превратилось в огромный рынок, который время от времени уступал место арене, где проводились гладиаторские бои. Демократия почти умерла.

Ко времени постройки Колизея в 80 году монархия настолько упрочилась, что императоры стали считать полезным показываться народу. Вместе с тем в народе считали, что каждый имеет право встретиться с императором, обратиться с просьбой к нему, подать петицию, просить его о защите. Считалось, что император всего лишь первый аристократ среди равных и вместе с тем народный трибун, защитник. Ни в одном другом развитом государстве с монархическим строем времен Древнего Рима — ни в Персии, ни в Египте, ни в Индии, ни в Китае — никогда не устраивались регулярные встречи властелина с народом. Некий китаец, приехав в Рим, был весьма удивлен доступностью императора. «Когда император выезжает из дворца, — рассказывал он, — то обычно один из людей, находящихся в его свите, держит в руке открытую сумку, куда всякий может опустить свое обращение к императору; по возвращении во дворец император знакомится со всеми посланиями».

Конечно, суждение китайца о том, что император знакомился со всеми обращениями к нему, представляется простодушным. Наивными кажутся и надежды римлян на то, что они могли влиять на действия императора — во всяком случае, коллективно, путем скандирования своих пожеланий в каком-нибудь общественном месте. До появления Колизея такими местами, к примеру, являлись Форум и Большой цирк, но Форум был сравнительно невелик и вмещал мало публики, а Большой цирк — слишком большим, чтобы слить воедино хор голосов.

Колизей же представлял из себя прекрасно сконструированный замкнутый мир, в котором зрители — император, пат-

риции, простолюдины — были «упакованы», как сардины в консервной банке. Колизей являлся удобным местом, где император мог показать свою власть народу, а народ — продемонстрировать императору свои коллективные мускулы (или, по крайней мере, вообразить подобную демонстрацию силы). Колизей был не просто местом гладиаторских игр, он был еще и политическим театром, в котором каждый слой римского общества играл свою роль. Император более всего чувствовал себя императором, когда слышал овации возбужденной толпы, предвкушавшей смерть на арене (человека или животного) или приветствовавшей дары, которыми правитель от случая к случаю осыпал подданных. Не только для развлечений приходила в Колизей и римская знать. Здесь обсуждали государственные и хозяйственные дела, занимались протекцией, говорили о возможных брачных союзах. Колизей был частью римской политической жизни, и туда приходили не только посмотреть на других, но и показать себя.

## ГЛАВА III

---

# АРЕНЫ УБИЙСТВА

### ОТКРЫТИЕ КОЛИЗЕЯ

Колизей был официально открыт в 80 году императором Титом. В честь этого события состоялись стодневные игры, сопровождавшиеся гибелью людей и животных. О количестве гладиаторов, погибших в ходе игр, данных не сохранилось, а вот о числе убитых животных можно судить по данным Светония, биографа Тита, который пишет о том, что во время игр за один день были убиты пять тысяч животных. Некоторые современные исследователи эти сведения истолковали по-своему, решив, что во время игр каждый день гибло по пять тысяч животных; но в этом случае получается, что за время стодневных игр погибло полмиллиона животных, что просто невероятно.

Более достоверными представляются сведения, которые в одном из своих трудов привел Дион Кассий, историк III века. Он сообщил, что за время стодневных игр 80 года погибло около девяти тысяч животных. Однако, рассказывая об играх, проводившихся при Юлии Цезаре в 46 году до н. э., Дион пишет о том, что учета погибших гладиаторов и животных не велось, а цифры, называвшиеся устроителями боев, склонными к похвальбе, были явно завышены.

Остаются невыясненными и другие вопросы. Один из них — наполнялась ли арена Колизея водой во время стодневных игр 80 года? — давно интересует археологов и историков. Дион, не

сомневаясь, пишет о том, что «Тит неожиданно наполнил арену водой и выпустил на нее лошадей, быков и других домашних животных, которым пришлось научиться плавать». Далее Дион рассказывает о том, что Тит устроил на арене амфитеатра потешное морское сражение, воспроизводившее, вероятно, вошедший в историю морской бой, состоявшийся в V веке до н. э. между флотилиями Керкиры и Коринфа.

Однако морской бой в Колизее был попросту невозможен, для этого требовалась водонепроницаемая арена, а она не могла быть таковой, ибо под ней при раскопках нашлись подъемные механизмы, доставлявшие на арену зверей. Другое дело, если эти устройства были установлены позже. Но, может быть, Дион просто-напросто ошибается. Светоний предполагает, что водные представления давались совсем в другом месте. Да и сам Дион, описывая стодневные игры 80 года, пишет о том, что некоторые водные представления (включая потешное морское сражение, в котором участвовали три тысячи человек) были устроены в помещении, сооруженном еще при императоре Августе. Сейчас трудно установить, превращалась ли арена Колизея в бассейн, тем самым замещая собой принадлежавшее когда-то Нерону озеро, на месте которого возвели общественное строение. Но как бы там ни было, на стодневные игры, посвященные открытию Колизея, ушли огромные деньги.

Дион в своем труде рассказывает и о других «номерах», входивших в программу представления на арене, — о номерах, в реальность которых не менее трудно поверить. Так, Дион уверяет, что в Колизее происходили схватки между слонами и журавлиные бои (сложно представить, как журавлей заставляли драться между собой). Дион также пишет о том, что в травле зверей принимали участие женщины — правда, они не принадлежали к какому-либо «уважаемому роду».

Наиболее ярко и красочно открытие Колизея описал римский поэт Марциал в своем сочинении «Книга зрелищ». Правда, Марциал, пользовавшийся расположением Тита, не ску-

пился на похвалы императору, иногда доходя до неприкрытой лести и заискивания. Тем не менее «Книга зрелищ» не только красочно описывает представление, посвященное открытию Колизея, но и дает ясно понять, какое удовольствие могла получить публика от ужасного кровавого зрелища, заключенного в рамки утонченной жестокости.

Марциал начинает свое сочинение восхвалением Колизея («Сооружения все перед цезарским амфитеатром меркнут»), а затем с удовольствием рассказывает о том, что на представление в Колизей явились не только римляне, но и представители самых разных народов, упоминая при этом, в частности, родопского земледельца, дикого сармата с Дуная, «вскормленного кровью коней», сикамбров «с волосами, завитыми в узел» и эфиопов «с иной, мелкой, завивкой волос».

Первый номер представления в Колизее, который описал Марциал, мог бы шокировать современного зрителя.

Известно, что программа таких представлений состояла главным образом из боев гладиаторов и травли зверей, но часто включала и сцены, поставленные на мифологические сюжеты. На этот раз, по свидетельству Марциала, на арене была поставлена сцена совокупления Пасифаи с диктейским быком. Пасифая в греческой мифологии — жена критского царя Миноса. Когда Минос, вопреки своему обещанию, отказался принести в жертву Посейдону быка, разгневанный бог морей в отместку внушил Пасифае любовь к быку. От этой любовной связи родился Минотавр, человекобык, которого Минос заключил в лабиринт.

Марциал так описывает сцену с участием Пасифаи:

Верьте тому, что с быком диктейским сошлась Пасифая:

Древняя ныне сбылась сказка у нас на глазах.

Пусть не дивится себе старина глубокая, Цезарь:

Все, что преданье поет, есть на арене твоей.



Поистине, необычный рассказ. Неужели на самом деле в день открытия Колизея на глазах собравшейся публики и самого императора на арене был представлен реальный половой акт между женщиной и быком? Вполне возможно. Вероятно, эта женщина совершила какое-то преступление, и ее по приговору суда отдали на потеху быку. Можно предположить, что эта женщина не выдержала тяжкого испытания и погибла. Уместно отметить, что в Риме осужденных на смерть преступников нередко выпускали на арену амфитеатра и отдавали на растерзание диким зверям. В «Книге зрелищ» Марциал повествует об одном из таких преступников, изображавшем на арене легендарного разбойника Лавреола, в свое время распятого. Однако самого этого преступника не только не распяли, но и отдали на растерзание каледонскому медведю. Марциал, рассказывая о кончине этого человека, напоминает читателям миф о Прометее, которого, по повелению Зевса, приковали к скале, при этом орел днем пожирал его печень, за ночь восстанавливавшуюся:

Как Прометей, ко скале прикованный некогда скифской,  
Грудью своей без конца алчную птицу кормил,  
Так и утробу свою каледонскому отдал медведю,  
Не на поддельном кресте голый Лавреол вися.  
Жить продолжали еще его члены, залитые кровью,  
Хоть и на теле нигде не было тела уже.  
Кару понес наконец он должную: то ли отцу он,  
Толь господину пронзил горло преступно мечом,  
То ли безумец украл потаенное золото храмов,  
То ли к тебе он, о Рим, факел жестокий поднес.  
Это злодей превзошел преступления древних сказаний,  
И театральный сюжет в казнь обратился его.

Наказание преступников на арене амфитеатра, когда их выдавали за мифологических персонажей, происходило и в

дальнейшем, о чем свидетельствует Тертуллиан, римский писатель и моралист. Выражая недовольство такими действиями властей, он приводит примеры, когда один из преступников был обречен играть на арене роль бога Аттиса (который оскотил себя и скончался), а другой — роль Геркулеса (сожженного заживо на костре).

Во II веке римский писатель Апулей написал знаменитый роман «Золотой осел», один из эпизодов которого напоминает историю Пасифаи из произведения Марциала. Апулей рассказывает о том, как женщину, совершившую тяжкое преступление, перед тем как отдать на растерзание льву, хотели заставить совокупиться на арене амфитеатра с ослом (с человеком, которого с помощью колдовства обратили в осла). Однако замысел не удался. Умный осел, решив, что лев может не знать сценария и растерзать его вместо женщины, воспользовался подходящим моментом и сбежал до начала представления.

Возвращаясь к истории женщины, сыгравшей роль Пасифаи на арене амфитеатра, можно задаться вопросом: насколько осуществимо было половое сношение между женщиной и быком в нужном месте и в нужное время? Современные исследователи, ссылаясь на извращения, имеющие место и в наши дни, такую возможность теоретически допускают. Однако могло случиться и так, что бык, с которым сошлась Пасифая, на самом деле был человеком, сыгравшим быка. Ни роман «Золотой осел», ни труд Тертуллиана не отвечают на этот вопрос, а Марциал, желая картинно воспеть открытие Колизея, мог сгустить краски.

Современные исследователи указывают на то, что Марциал не порицал насилия и жестокости, царивших на арене амфитеатра, но не говорят о том, что же он одобрял. В противоположность нынешней точке зрения о бесчеловечности представлений в римских амфитеатрах, Марциал в «Книге зрелищ» неоднократно подчеркивает утонченность сцен, разыгранных в Колизее во время открытия, и эта оценка автора отражает доставшееся Риму культурное и мифологическое наследие и

связывает мифы с реальностью («И театральный сюжет в казнь обратился»). Вероятно, наиболее затруднительно объяснить не жестокость и насилие на арене, а способы, которыми сами римляне описывали и объясняли эту жестокость.

Представление в день открытия Колизея, по описанию Марциала, сплошь состояло из драматических номеров. Даже Орфей, который, согласно мифу, своим пением и игрой на кифаре зачаровывал диких зверей, пал на арене, растерзанный «коварным медведем». Далее Марциал рассказывает о том, как супоросую свинью пронзили копьем, и она тут же опоросилась, но поросенок не сдох, а «бежал от матери павшей». Далее следует рассказ о тигрице (привыкшей «лизать укротителя смелую руку»), растерзавшей дикого льва, — «случай, какого никто в прежнее время не знал». Видимо, «одомашнивание» тигрицы увеличило ее природную ярость.

Повествуя о представлении на арене, Марциал не забывает воздать должное императору, его власти, которую признают даже животные. Так, слон, растерзавший быка, приближается к месту, где сидит император, и покорно склоняется перед ним. Лань, преследуемая сворой собак, спешит за защитой к Цезарю, — «и не осмелились псы тронуть добычу свою».

Конечно, представления, проводившиеся в амфитеатре в течение ста дней после его открытия, не обходились без боев гладиаторов, в которых принимали участие как закаленные воины, ветераны, так и молодые бойцы. Однако в «Книге зрелищ» Марциал описывает только один такой бой, состоявшийся между Приском и Варом. Они так мужественно сражались, ни в чем не уступая друг другу, что зрители требовали признать их поединок ничьей, а самих гладиаторов освободить от обязанности выступать в амфитеатре. Однако Марциал, дабы лишний раз возвеличить Тита, сначала упоминает о том, что император, соблюдая закон, повелел борьбу продолжить и, только когда оба бойца упали, послал обоим деревянные мечи и пальмовые ветви. Вот как описал Марциал этот бой:

Так как затягивал Приск, да и Вар затягивал битву,  
И не давал никому долго успеха в ней Марс,  
Требовать начал народ громогласно, чтоб их отпустили,  
Цезарь, однако же, свой твердо закон соблюдал:  
Ради награды борьбу продолжать до поднятия пальца;  
Всюду закон у него — в частых пирах и дарах.  
Все же нашелся исход наконец борьбе этой равной,  
Вровень сражались они, вровень упали они.  
Цезарь обоим послал деревянные шпаги и пальмы:  
Это награда была ловкому мужеству их.  
Только под властью твоей совершилось, Цезарь, такое:  
В схватке один на один тот и другой победил.

Удивительно, но в программе, посвященной открытию Колизея, насыщенной ужасными кровопролитными сценами, имел место всего один бой гладиаторов. Еще более удивительно, что «Книга зрелищ» — единственное дошедшее до нас литературное сочинение, в котором описывается гладиаторский бой. В литературе можно найти рассуждение о бесстрашии гладиаторов и о жестокости, присущей гладиаторским играм. Сохранились надгробные памятники погибшим на ристалище гладиаторам. Изображения гладиаторов украшают произведения прикладной живописи, имеются на мозаичных полотнах. А вот описание боя между двумя гладиаторами привел в своем сочинении (во многом посвященном мудрости и великодушию императора) лишь Марциал.

### ДАЛЬНЕЙШИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НА АРЕНЕ

Многодневные представления, подобные тем, которые проводились в честь открытия Колизея, в дальнейшем стали редким явлением и зависели от воли и желания императоров. Некоторые из них скаречничали и гладиаторские игры почти не проводили. Другие императоры устраивали бои, чтобы отметить

годовщину своего восшествия на престол, собственный день рождения или победу над неприятелем. Так, в начале II века император Траян устроил многодневные гладиаторские бои (предположительно, в Колизее), чтобы отметить победу над Дакией, ставшей римской провинцией. Дион Кассий, рассказывая об этих боях, характеризует их цифрами: игры длились 124 дня, в них принимали участие 10 000 гладиаторов, за время игр были убиты 11 000 животных. Эти цифры более или менее совпадают со сведениями о тех же гладиаторских играх, вошедшими в запись о событиях того времени, обнаруженную на каменной плите, найденной при раскопках в Остии. Согласно этой записи, гладиаторские игры, устроенные в честь победы над Дакией, не проходили безостановочно в течение длительного периода времени, а проводились, хотя и по нескольку дней подряд, но с интервалами. Сначала в 107 и в первой половине 108 года состоялись отборочные гладиаторские бои, проводившиеся в течение двенадцати-тринадцати дней, при этом в каждом участвовали по триста пар гладиаторов. Затем, согласно найденной записи, с июня 108 по ноябрь 109 года в общей сложности в течение ста семнадцати дней состоялись основные гладиаторские бои, в которых участвовала «4941 с половиной пара гладиаторов» («половина пары гладиаторов», видимо, свидетельствует о том, что гладиаторы, одержавшие победу в бою, могли и дальше участвовать в представлении).

Вероятно, и гладиаторские игры в честь открытия Колизея проводились с интервалами, по частям — ясно, что требовалось определенное время для подготовки к представлениям гладиаторов и животных. Да и зрители могли пресытиться зрелищем, повторявшимся изо дня в день. Пожалуй, ошибаются те исследователи, которые считают, что римляне проводили в Колизее недели, наблюдая за непрекращающейся резней. Скорее всего, Тит и Траян понимали, что представления, похожие друг на друга, если их слишком часто показывают, могут наскучить публике, и потому их лучше дозировать.

От римских императоров не отставали аристократы, которые еще до строительства Колизея устраивали гладиаторские бои и травлю зверей за свой счет, стремясь завоевать популярность, которая в эпоху Республики (до установления монархии Августом) была необходима для занятия высоких выборных должностей. Такие представления в I веке устраивались аристократами в Форуме или во временных амфитеатрах, а после 80 года предположительно также и в Колизее. Предположительно — потому что древние авторы (труды которых являются главным источником информации), рассказывая о гладиаторских играх, описывают в подробностях только те, которые проводились по распоряжению императоров, а остальным почти не уделяют внимания.

Представления, дававшиеся патрициями, по сравнению с теми, что устраивал император, были довольно скромными, а порой дилетантскими; в них участвовало меньше и гладиаторов, и животных. Тому была причина: римские законы ограничивали число гладиаторов, которых «обыкновенный» аристократ мог задействовать в своем представлении. И это было вполне объяснимо: законы издавались в интересах монарха, предотвращая завоевание популярности другими людьми путем постановки помпезных зрелищ. Но некоторые патриции обходили ограничение и тратили огромные деньги на представления, помогавшие им упрочить свою известность в народе.

Практика организации представлений аристократами настолько укоренилась, что даже после того как выборная система ушла в далекое прошлое, они не отказались от этой практики, считая, что их репутация все еще зависит от показного успеха. Такого же мнения, вероятно, придерживались и некоторые римские императоры, полагавшие, что лучше и безопаснее вкладывать деньги в грандиозные зрелища, приносящие поддержку народа, чем тратить их на борьбу с соперниками, которые и без того будут посрамлены.

В конце IV века Симмах (в те времена известный борец за возрождение римской веры и противник христианства), тратя огромные деньги, неоднократно устраивал представления с участием гладиаторов, чтобы отметить очередное продвижение по службе своего сына. В этих представлениях участвовали экзотические животные: антилопы, медведи, львы, леопарды (что известно из труда Симмаха «Послания»). Правда, Симмах признает, что, несмотря на большие траты, при организации представления случались непредвиденные накладки. Так, однажды ему подарили до того тощих и изможденных медведей, что те не смогли участвовать в представлении, а в другой раз за день до выхода на арену саксонские гладиаторы подрались между собой и вывели из строя двадцать девять бойцов. Но неурядицы и потери не останавливали Симмаха. Один из римских историков, чьи работы дошли до нас лишь в отрывках, отмечает, что Симмах потратил две тысячи фунтов золотом (в римском исчислении девять миллионов сестерциев), чтобы отпраздновать назначение сына претором. Эта сумма в девять раз превышает минимальное состояние, позволявшее его обладателю принадлежать к сенаторскому сословию, и ее вполне хватило бы для того, чтобы прокормить двадцать тысяч крестьянских семей в течение года. Можно предположить, что историк преувеличил, но даже если Симмах потратил на организацию представления всего 20% от названной суммы, то и в этом случае расходы были весьма значительными.

В настоящее время все же трудно представить себе, во что выливались представления на арене. Одна картина навеивается современными кинофильмами: амфитеатр, до отказа заполненный возбужденными зрителями; ожесточенные бои гладиаторов, сменяющиеся травлей зверей; арена в крови людей и животных. Другая картина более прозаична: на арене выступают заштатные гладиаторы и чесоточные животные, знававшие лучшие времена. Какую картину принять на веру?

Ту, что рисуют писатели, широкомасштабное полотно захватывающих, ярких и экспрессивных гладиаторских игр? А, может, склониться к мысли, что в основном, за исключением редких, особых случаев, представления на арене были менее впечатляющими и достаточно заурядными? Как решить этот вопрос?

Возникает и другой вопрос: как часто использовался Колизей для гладиаторских игр? Уже отмечалось, что основные гладиаторские бои в честь победы Траяна над Дакией проходили в общей сложности в течение ста семнадцати дней с июня 108 по ноябрь 109 года. Отсюда следует, что представление в Колизее, по крайней мере в этот период времени, давалось примерно один раз в пять дней. Но было ли это нормой?

Видимо, нет. Гладиаторские игры проводились чаще всего в период празднеств и торжеств, и им заранее отводилось определенное число дней. Так, например, в некоем календарном году IV века было 176 праздничных дней, из которых более ста были отданы под театральные представления, шестьдесят четыре — под скачки и состязания колесниц и только десять — под гладиаторские бои. Правда, можно предположить, что в Колизее, помимо этих запланированных боев, проводились бои и по особому случаю. А что происходило в амфитеатре в дни, свободные от боев? Может быть, Колизей просто закрывали? Или в это время в здании производился ремонт и шла подготовка к следующим представлениям? А, может, в дни, свободные от боев, горожане использовали здание Колизея для собственных нужд? Центр города, где оно находилось, есть весьма удобное место для различных видов деятельности — например, для торговли. На все эти вопросы ответов нет. Но когда мы говорим о значимости зрелищ, собиравших народ в Колизее, стоит помнить о том, что частота повторения не самый лучший показатель культурной важности события (как, например, в случае с Рождеством).



### «ИДУЩИЕ НА СМЕРТЬ ПРИВЕТСТВУЮТ ТЕБЯ, ЦЕЗАРЬ»

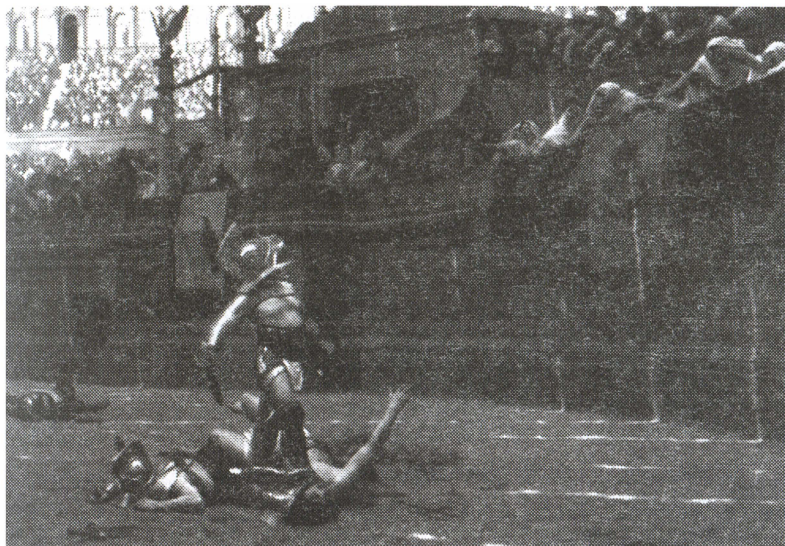
Когда читаешь работы современных исследователей о гладиаторских играх, проводившихся в Колизее (или о менее значительных представлениях, проводившихся в других амфитеатрах Римской империи), приходишь к мысли, что авторы этих работ пользовались трудами древних писателей или, по крайней мере, сохранившимися программами с содержанием представлений.

Из этих работ можно понять, что представления в Колизее проводились согласно установленным правилам или обычаям. Утром на арене устраивали травлю зверей, представлявшую собой бои между специально натасканными животными или схватку животного с человеком (конным или пешим), вооруженным копьем, мечом или луком. После травли зверей на арене происходила публичная экзекуция осужденных на смерть преступников. Подобные экзекуции нередко представляли собою сцены, поставленные на мифологические сюжеты, о чем писал Марциал. В других случаях преступника просто отдавали на растерзание дикому зверю (как правило, льву).

Собственно гладиаторские бои начинались на арене после полудня. Перед началом боев гладиаторы выходили на арену и приветствовали императора следующими словами: «Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь». Вооружение гладиаторов было различным. Одни — *ретиарии* — были вооружены трезубцем и сетью; другие — которых называли *фракийцами* или *самнитами* — мечом и щитом. Еще одни гладиаторы звались *мурмиллонами* («рыбоголовыми»), ибо их шлемы были украшены изображением рыбы. Гладиаторы обычно дрались один на один. За их боем следили не только зрители, но также судьи и тренеры. Поблизости находился кузнец (на случай дефектов в доспехах) и санитары с носилками, одетые богами загробного мира, готовые вынести убитого или раненого с арены.

Победители игр, помимо известности, нередко получали подарок от устроителя состязаний, а иногда (как в случае с Приском и Варом) и освобождение от обязанности выступать на арене. Жизнь побежденного гладиатора зависела от милосердия публики. В знак своего поражения он подымал вверх мизинец, так, чтобы его видели зрители, которые в зависимости от намерения прикончить или помиловать побежденного опускали или поднимали большой палец руки. Многие зрители, вероятно, имели свой интерес в исходе боев, заключая пари на победу того или иного бойца (известно, что накануне представления на арене гладиаторы ужинали на публике, что давало возможность увидеть, в какой форме они находятся).

Завершение боя между двумя бойцами запечатлено на картине Жана-Леона Жерома, написанной им в начале семидесятых годов XIX столетия. На картине изображен гладиатор, одержавший победу над ретиарием (сеть и трезубец которого валяются на арене). Невдалеке виден другой — ранее поверженный — гладиатор, то ли раненый, то ли убитый, но только не вынесенный с арены. На гладиаторе, одержавшем победу над ретиарием, шлем с изображением рыбы (на рисунке, приведенном в книге, этого не разобрать, но рыба отчетливо видна на картине Жерома, экспонирующейся в музее города Финикс, штат Аризона, или на репродукции соответствующего масштаба). Зато отчетливо видно, что грудь мурмиллона наполовину обнажена. В отличие от рыцарей Средних веков, которые выходили на поединок закованными в доспехи, римские гладиаторы обнажали торс, чтобы казаться неуязвимыми. Гладиатор, победивший в бою, смотрит на императора, сидящего в своей ложе, и ожидает его сигнала: добить или пощадить поверженного соперника. Интересно также отметить, что в первом ряду сидят несколько женщин, по всей видимости, весталок, жриц римской богини Весты, ибо, по свидетельству древних авторов, только этим женщинам разрешалось сидеть в амфитеатре на престижных местах рядом с сенаторами. Жен-



*Рис. 8. Картина Жана-Леона Жерома «Pollice Verso». Изображенные на ней зрители требуют смерти побежденного гладиатора. Воспроизведенные на картине часть зрительного зала амфитеатра и снаряжение гладиаторов послужили наглядным пособием мастерам искусств, обращавшимся в своем творчестве к истории Колизея и, в частности, Ридли Скотту, режиссеру фильма «Гладиатор»*

щины, изображенные на картине, беспощадны к побежденному гладиатору: все они, подавая знак обращенным вниз большим пальцем, требуют его смерти.

Эта картина Жерома называется «*Pollice Verso*» («Повернутые пальцы» или «Добей его!»). Это выражение использовали римские авторы, отражая желание зрителей прикончить побежденного гладиатора. На картине Жерома пальцы зрителей обращены вниз, что значит, как полагал живописец, «смерть побежденному». Однако некоторые современные исследователи считают, что все было наоборот: поднятый кверху палец требовал смерти побежденного гладиатора, а опущенный вниз — взывал к милосердию. Трудно сказать, как было в действительности, но, так или иначе, суть в том, что судьбу побежденного гладиатора во многом решали зрители, хотя последнее слово и оставалось за императором.

Картина Жерома «*Pollice Verso*» вдохновила режиссера Ридли Скотта на создание кинофильма «Гладиатор». «Эта картина, — признавался Скотт, — рассказала мне о Римской империи во всей ее славе и слабости и тотчас завладела моим умом».

К теме гладиаторских игр Жером обращался и ранее. Другая его картина на эту тему была написана в 1859 году; (в настоящее время она экспонируется в Художественной галерее Йельского университета). На этой картине изображена группа гладиаторов, только что вступившая на арену и обратившая взоры на императора. У этой картины также латинское название: «*Ave Caesar. Morituri te salutant*» («Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь»).

К сожалению, нет подтверждения ни тому, что эта фраза звучала когда-нибудь в Колизее, ни тому, что она являлась принятым обычным приветствием гладиаторов императору. Правда, античные авторы эту фразу в своих работах приводят, но относят ее не к гладиаторским играм, а только к одному конкретному представлению, да и то — к представлению на воде.

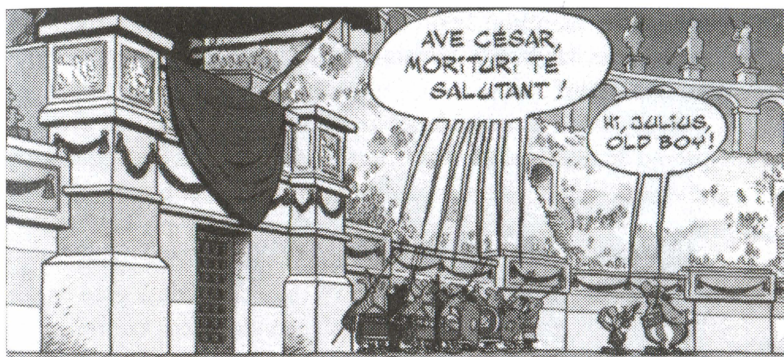


Рис. 9. Астерикс и Обеликс, герои комиксов, вступив на арену амфитеатра, вместо принятой фразы «Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь», которую произносит группа стоящих впереди них гладиаторов, ограничиваются словами «Привет, старина Юлий!» (что, возможно, более верно с исторической точки зрения). А вот Колизей местом этого действия оказаться не мог, ибо во время борьбы Юлия Цезаря с галлами он еще не был построен

Как пишет Светоний (которому вторит Дион), эту фразу произнесли *навмахарии*, участники потешного морского сражения (*навмахи*), которое было поставлено по распоряжению императора Клавдия неподалеку от Рима, на Фуцинском озере, в 52 году, незадолго до возведения шлюза для отвода воды из этого озера. Однако, как рассказывает Светоний, едва навмахарии произнесли «Идущие на смерть», Клавдий продолжил фразу по-своему: «А, может, и нет, как получится». Услышав реплику императора, навмахарии (согласно Тациту, приговоренные к смерти преступники) решили, что им даровано прощение и отказались сражаться. Тогда Клавдию пришлось подняться с установленного на берегу трона и приказать начать бой. Эта сомнительная история (маловероятная хотя бы по той причине, что навмахарии, находившиеся на озере, вряд ли могли услышать реплику Клавдия) является единственной, где фигурирует фраза «Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь» — фраза, которую в наши дни считают неизменным приветствием гладиаторов императору, звучавшем, в частности, в Колизее.

Гораздо больше мы знаем о различных категориях гладиаторов, прежде всего, благодаря надгробным памятникам. Так, надпись на памятнике гладиатору Марку Антонию Экзоку свидетельствует о том, что он был фракийцем из Александрии, приехавшим в Рим для участия в представлениях, дававшихся в 117 году в честь военных побед Траяна, и сложившим голову в этих играх. Надпись на другом памятнике рассказывает о гладиаторе из Флоренции, который, проведя тринадцать боев на арене амфитеатра, погиб в возрасте двадцати двух лет, оставив жену и двоих детей (а также совет сотоварищам — «убивай каждого, кого бы ни победил»). Тот гладиатор назывался *секутором* («преследователем»). При археологических раскопках в Геркулануме, городе, засыпанном при извержении Везувия в 79 году (незадолго до открытия Колизея), обнаружен настенный рисунок, изображавший гладиатора по имени Мансвет, посвящав-



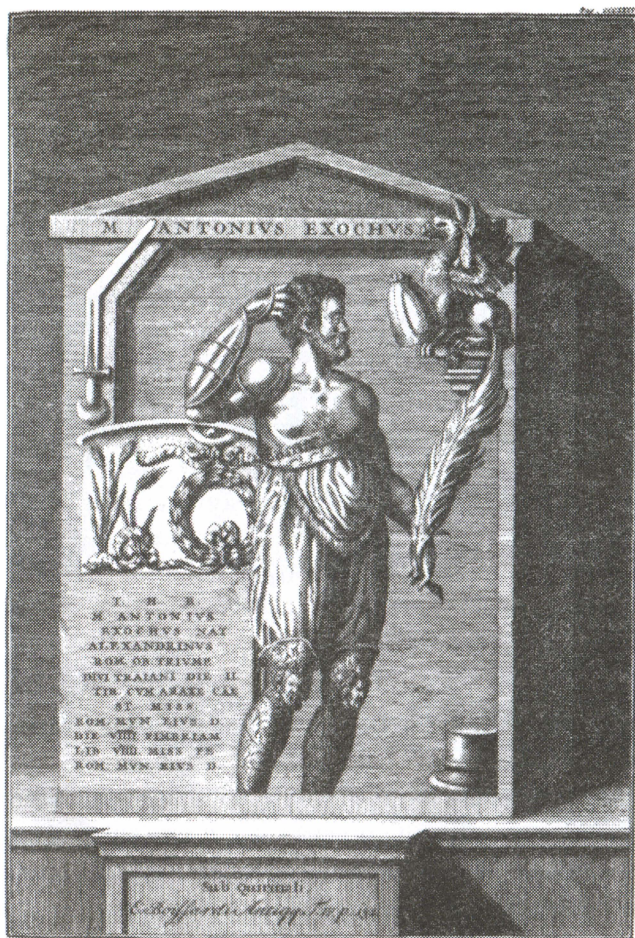


Рис. 10. Рисунок сделан в XVII веке и выдержан в стиле этого времени.

На рисунке — надгробный памятник Марку Антонию Экзоку, принимавшему участие в гладиаторских играх в честь военных побед императора Траяна в начале II века. Памятник этот не сохранился, но, надо думать, рисунок в основном передает его композицию

шего свои победы богине Венере. Тот гладиатор относился к категории *провокаторов* («посылающих вызов»).

Очевидно, что каждая категория гладиаторов имела своих болельщиков. Согласно Светонию, император Тит открыто «болел» за фракийцев и любил обсуждать их сильные стороны и заслуги, но при этом «никогда не терял чувства собственного достоинства и был справедлив». По-другому вел себя его младший брат Домициан, «болевший» за мурмиллонов. Однажды, услышав, что некий зритель возмущается тем, что фракийцам не победить мурмиллонов, ибо император делает все для того чтобы победили «рыбоголовые», Домициан приказал бросить этого зрителя на арену на растерзание псам, повесив на его шею табличку «щитоносец» (то есть сторонник фракийцев) — за дерзкий язык.

Однако дошедшая до нас информация о категориях сражавшихся на арене бойцов не позволяет точно соотнести эти названия с внешним обликом гладиаторов, изображения которых дошли до нас в рисунках, мозаике и скульптуре, и поэтому, в связи с отсутствием письменных данных, приходится строить догадки, рассматривая эти изображения.

Бросается в глаза, что определенные категории гладиаторов носили разные шлемы. Одни шлемы, с прорезями для глаз, полностью закрывали лицо. Такие шлемы предположительно носили секуторы. Другие шлемы — с широкими полями и гребнем — вероятно, служили экипировкой мурмиллонов (рыбоголовых). Более узнаваемы ретиарии (бойцы, вооруженные трезубцем и сетью). Правда, их чаще изображали только с трезубцем, без сети. Возможно, античным художникам рисовать сеть не удавалось, а, может, ретиарии сетью пользовались нечасто, предпочитая сражаться одним трезубцем.

Другие категории гладиаторов идентифицировать гораздо сложнее. Можно ли считать, что фракийцы — то же, что *гогломаки* («бойцы со щитом»)? Некоторые археологи утверждают, что в Древнем Риме типов щитов было великое множество — из





*Рис. 12.* Шлем, найденный при раскопках гладиаторских казарм в Помпеях. На шлеме рельефные изображения муз. Справа Евтерпа, покровительница лирической поэзии, с флейтой в правой руке; рядом с ней Урания, муза астрономии, с глобусом

чего можно сделать вывод, что часть гладиаторов разнилась друг от друга по форме щита. Являлись ли самниты «ранней формой» мурмиллонов? Кроме того, в литературе встречаются категории гладиаторов, изображения которых, если таковые и были, до нас не дошли. Трудно представить себе, как выглядели, например, *эсседарии* («бойцы в колесницах»), которые часто упоминаются в литературных источниках.

Представляется непонятной и найденная при раскопках в Геркулануме бронзовая фигурка (*tintinnabulum*) — набор колокольчиков, прикрепленных к нижним конечностям гладиатора, готового отсечь себе пенис, преувеличенно удлиненный и представляющий собой на конце часть туловища и голову не то волка, не то пантеры. Не станем рассматривать трудный вопрос, для чего предназначалась эта фигурка, отметим только, что нынешние историки считают, что она выражает своеобразие личности гладиатора и в особенности опасную двойственность его сексуальности. Один из современных историков, исследуя эту фигурку, назвал ее «наиболее подходящим изображением римской космологии вожделений и места в ней гладиатора». Но только изображает ли она гладиатора? На наш взгляд, по одежде фигурки такого не скажешь. Может быть, это изображение человека, тоже выступавшего на арене амфитеатров, но дравшегося не с людьми, а с животными? А, может, исходя из того что человек этот походит на карлика, он — обыкновенный артист, выступавший, к примеру, в мимических сценах? Вопросы остаются.

Конечно, в настоящее время существуют суждения о различных категориях гладиаторов, об их амуниции и оружии, а также о манере ведения боя («обычная тактика секуторов заключалась в таком маневре: как можно ближе подобраться к противнику, прикрываясь щитом» и т. п.), но все эти суждения являются лишь потугами привести в порядок те обрывочные сведения, которые сохранило время. Различные категории гладиаторов, каждая из которых имела свое название, существо-



*Рис. 11. Фрейдистский символ боя? Колокольчики символизируют страх человека, готового себя оскотить? И гладиатор ли он, как считают некоторые нынешние исследователи?*

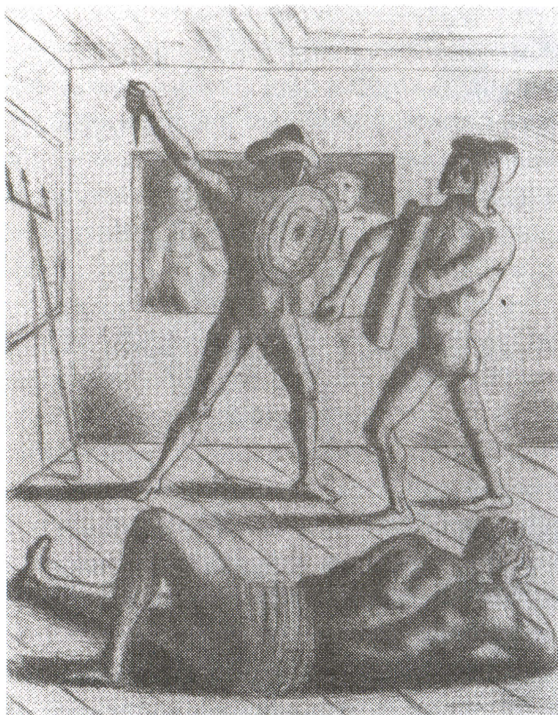
вали на самом деле, но как именно они были экипированы, какая роль отводилась каждой и как она менялась со временем, судить затруднительно.

Не помогают выяснению этого и сохранившиеся до нашего времени предметы амуниции гладиаторов: шлемы, щиты, защитные приспособления для плеч, рук и ног. Большинство дошедших до нас предметов было найдено в XVIII веке при раскопках в Помпеях, когда откопали гладиаторские казармы. Среди вещей, там обнаруженных, выделяются шлемы, богато украшенные выпуклыми рисунками, отдающими дань языческим пристрастиям римлян. На одном шлеме изображение Ромы (богини-персонификации Рима), на других — изображения муз (богинь поэзии, искусств и науки) или какого-либо мифологического героя, например Геркулеса.

Все это соответствует сочинению Марциала, который писал о том, что некоторые номера представлений, дававшиеся в Колизее, ставились на мифологические сюжеты. Однако загвоздка в том, что шлемы эти весьма тяжелы. Самые тяжелые весят почти семь килограммов, а большая часть — четыре килограмма (что в два раза превышает вес шлема римского воина). К тому же все эти шлемы дошли до нас совершенно неповрежденными, на них не найти и следа от удара оружием, и поэтому, глядя на них, можно предположить, что повседневно ими не пользовались.

Правда, некоторые исследователи объясняют целостность шлемов. Одни говорят, что найденная в Помпеях амуниция гладиаторов являлась только что изготовленной и не использовалась в бою. Другие полагают, что каждый отдельно взятый гладиаторский бой длился недолго, и в течение этого короткого времени тяжелый шлем натренированным выносливым гладиаторам особенно не мешал. Целостность обнаруженных шлемов также объясняют их прочностью, способностью выдержать даже самый сильный удар (что представляется маловероятным).





*Рис. 13.* Почти полностью обнаженные гладиаторы на картине де Кирико (1928) демонстрируют мужскую силу и привлекательность

На наш взгляд, более вероятно, что амуниция гладиаторов, обнаруженная в Помпеях, представляла собой снаряжение специального назначения, использовавшееся только в особых случаях — положим, на парадах или на других торжественных церемониях. Можно предположить, что снаряжение гладиаторов, изображенных на картинах Жерома (который, по всей вероятности, ознакомился с находками, сделанными в Помпеях), мало походит на то, которое в действительности ими использовалось в бою. Скорее, ближе к истине итальянский художник де Кирико, изображавший гладиаторов чуть ли не обнаженными. Подтверждением простоты их снаряжения служат также рисунки, найденные в Помпеях (хотя и любительские, но передающие в основном внешний вид гладиаторов). Причин представлять себе, что во время боя не на жизнь, а на смерть гладиаторы неуклюже двигались по арене в тяжелой парадной экипировке (которая, естественно, не располагала к свободе движений, продемонстрированной Расселом Кроу) все равно что полагать, будто студенты английских университетов и колледжей повседневно носят академические шапки и мантии, которые они, разумеется, надевают лишь в торжественных случаях, да еще, конечно, и для того чтобы запечатлеть свою ученую личность на фотографии, которая займет почетное место в семейном альбоме.

А какова в действительности была программа стандартного представления на арене: травля зверей в утренние часы, затем публичная экзекуция осужденных на смерть преступников и наконец — после полудня — бои гладиаторов (которые накануне ужинали на публике, давая возможность узнать желающим, в какой они находятся форме)? Действительно, все эти зрелища описаны античными авторами. Однако вопрос состоит в другом: правомерно ли все эти действия относить к стандартной программе, заключать их в ее рамки?

Некоторые современные исследователи римской культуры совершают одну и ту же ошибку: берут относящийся к теме

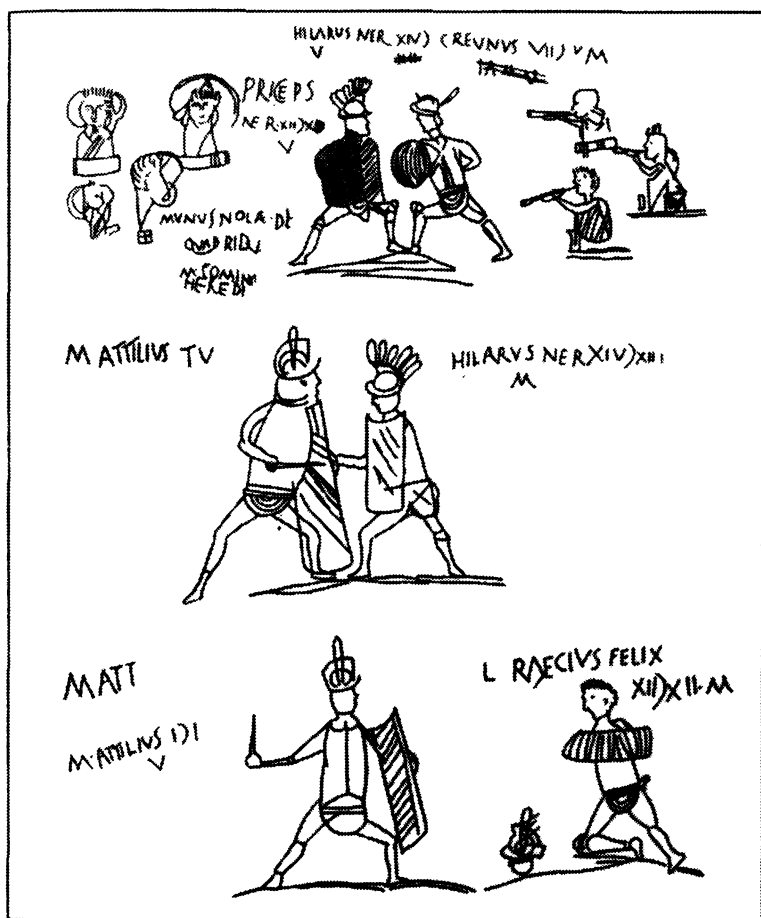


Рис. 14. Рисунки, найденные в Помпеях, изображают три боя, состоявшиеся в Ноле, городе на юге Кампании. На верхнем рисунке ветеран Хилар берет верх над своим противником, которому, однако, даруют жизнь — латинская буква «V» значит «vicit» (победил), а «M» — «missus» (пощажен). На среднем и нижнем рисунках новый боец Марк Аттила — буква «Т» означает «tiro» (начинающий, новичок) сначала побеждает Хилара, а затем — Луция Реция Феликса (оба побежденных пощажены — «missi»)

текст, написанный в I веке, соединяют его с подходящим текстом, написанным столетием позже (который может оказаться шуткой сатирика), прибавляют высказывание христианского богослова и таким образом получают нужную картину жизни римского общества, будь то описание религиозных обрядов, колесничных бегов в Большом цирке или времяпрепровождения в термах. Похоже, таким же образом собиралась и информация о типовой программе представлений в амфитеатрах. Почему обычно считается, что экзекуция осужденных на смерть преступников проводилась в дневное время? Да лишь потому, что философ Сенека в середине I века (еще до начала строительства Колизея) в одном из «Нравственных писем к Луцилию» писал о том, что происходящее на арене в дневное время еще хуже того, что случалось в утренние часы. «Утром люди травили львов и медведей, а днем их травили самих на потеху публике». Далее в своем сочинении Сенека порицает жестокость, хотя и поясняет, что жертвами диких зверей становились преступники — грабители и убийцы. Это единственное свидетельство о дневных экзекуциях (пожалуй, за исключением высказывания Тертуллиана, апологета христианской веры, который осудил «жестокость на арене амфитеатра средь бела дня»).

А почему считается, что гладиаторы накануне боев регулярно трапезничали на публике? Да потому что однажды в 203 году группе христиан, принужденных стать гладиаторами, накануне боев устроили в Колизее «открытую трапезу». Тому доказательством служит туманная фраза Тертуллиана, написавшего в одном из своих сочинений, что он не позволяет себе сидеть на людях развалившись, «как это делают гладиаторы во время последней трапезы перед боем». Используют в качестве аналогичного доказательства также слова Плутарха, заметившего, что, хотя гладиаторам накануне боев предлагают изысканную еду, они используют это время главным образом для того чтобы оставить последние распоряжения своим женам. Возмож-



но, приведенные ссылки на труды античных писателей действительно свидетельствуют о том, что гладиаторы накануне боев трапезничали на публике. Но, возможно, и нет. А вот свидетельств тому, что формой гладиаторов накануне боев интересовались профессиональные игроки, заключавшие пари на исход поединков, и вовсе не существует. Ситуация эта — выдумка современных историков, считающих, что раз в Древнем Риме заключались пари на исход скачек и колесничных бегов (что соответствует истине), то несомненно делались ставки и на гладиаторские бои.

В то же время, конечно, программа представлений существовала, и зрители, направляясь в амфитеатр, хорошо знали о том, что увидят. И действительно, в программу обычно включались травля зверей, казнь осужденных на смерть преступников, гладиаторские бои, а иногда, что представлялось, видимо, более интересным, и потешное морское сражение. Можно также согласиться и с тем, что травля зверей обычно проводилась в утренние часы (чему существует немало дошедших до нас свидетельств), — вероятно, так было удобнее организаторам представлений: возни с животными много, и лучше с ними поскорее разделаться, а гладиаторы могут и подождать.

Однако безусловно следует допустить, что программа представлений в амфитеатрах не была раз навсегда установленной, она, конечно, варьировалась и во многом зависела от возможностей организатора: от его личной изобретательности, от имевшихся у него денежных средств и от количества находившихся под рукой гладиаторов, зверей и преступников. Надо думать, что частые представления, включавшие казни, приводили время от времени к нехватке осужденных на смерть преступников, хотя римское общество и отличалось жестокими нравами. Поэтому представления в Колизее, хотя и были одинаковыми по сути, неизменно отличались друг от друга программой.

---

Колизей и дававшие в нем представления — наиболее известные нам элементы римской культуры. Кинофильмы и беллетристика, равно как и научные изыскания, рисуют относительно устойчивую картину представлений в амфитеатрах. В то же время мы искренне удивляемся жестокости и кровопролитию на аренах и сопереживаем, зная как все происходило, но лишь приблизительно догадываясь о том, какой это имело смысл. Многие читатели способны представить себе Колизей в период полного расцвета. Именно поэтому он и является в наше время главным памятником истории Древнего Рима. В этой главе было выдвинуто предположение, что это обстоятельство создает искаженную картину. Трудно точно воспроизвести и оживить в воображении сцену убийства на арене Колизея, еще труднее приблизиться к пониманию того, чем жестокие и кровавые представления были для римской публики.

Однако трудность заключается не только в том, что мы знаем о Колизее меньше, чем думаем. В следующей главе будет рассказано о гладиаторах и посетителях Колизея, а также о реакции публики на гладиаторские бои. Как уже отмечалось, информации о гладиаторах сохранилось немало, хотя, разумеется, и не в избытке. Имеются также кое-какие сведения о рабах, охранявших оружейную и гардеробную гладиаторов. Но ими список людей, работавших в Колизее, не ограничивается. Представления обслуживала масса других рабов: «рабочие сцены», «костюмеры», привратники, многочисленные уборщики и другие прислужники, сведений о которых мы не имеем. Тем не менее если немного изменить фокус наших исследований, воспользовавшись данными, которыми обладаем, мы обнаружим, что знаем о Колизее больше, чем полагали.

## ГЛАВА IV

---

### ЛЮДИ КОЛИЗЕЯ

#### ЛЮБИМЦЫ ЖЕНЩИН?

Гладиаторы принадлежали к низам римского общества. Они набирались из бедняков (считавших, что могут поправить свои дела лишь на гладиаторской службе), военнопленных, осужденных преступников, а также рабов, которых продавали в «тренировочные лагеря» гладиаторов (или школы, как их еще называли). Гладиаторами были одни мужчины, если не считать нескольких исключительных случаев: например, император Нерон дал представление, в котором участвовала труппа черных рабов, состоявшая, помимо мужчин, из женщин и даже детей. Гладиатор-женщина — не более чем фантазия современных исследователей. В 2000 году в Лондоне обнаружили захоронение римлянки, которую сочли гладиатором лишь на том основании, что рядом с ее останками оказались светильники с изображением гладиаторских сцен. Гораздо резоннее считать, что женщина та была вовсе не гладиатором, а, как сейчас говорят, фанаткой (любившей посещать гладиаторские бои), и потому вместе с нею в могилу были опущены ее любимые безделушки.

Жизнь гладиатора была трудной, опасной и, чаще всего, короткой; только наиболее искусные или удачливые бойцы получали значительные награды или даже освобождение от гладиаторской службы.

Интересно отметить, что Гален, медик при дворе императора Марка Аврелия, начинал свою карьеру как врач гладиаторов в Пергаме в Малой Азии. В его многочисленных сочинениях отражены все достижения медицины того времени, а также его собственные исследования в области анатомии, физиологии и фармакологии. В одном из своих трудов Гален рассказывает о том, как вправлять кишки в рану; видимо, этот опыт он получил, врачуя раненых гладиаторов. Отсюда следует примечательный вывод: гладиаторам полагался врачебный уход, и неспроста — они стоили дорого, и их владельцы были заинтересованы в том, чтобы, поправившись, гладиаторы могли вновь выступать на арене. Кроме того, больные, изможденные гладиаторы не привлекали внимания публики. Условия проживания гладиаторов разнились и зависели от того, в какую труппу они входили: в частную, небольшую (подобную той, которая принадлежала «антрепренеру» Проксимо из фильма «Гладиатор») или в государственную, имперскую, главный тренировочный лагерь которой находился близ Колизея. Но в какую бы труппу гладиаторы ни входили, можно с уверенностью сказать, что жили они не впроголодь.

Античные авторы (порой со снобистским пренебрежением) упоминают о том, что кормили гладиаторов до отвала сытной, но грубой пищей, словно животных, предназначенных на убой. Но какой бы пищей их ни кормили, такой еде вдоволь, несомненно, завидовали многочисленные римские бедняки.

А вот гражданскими и политическими правами гладиаторы были обделены, и не только рабы. Люди, родившиеся свободными жителями империи, став гладиаторами, лишались многих гражданских прав, ибо вызывали то же неуважение, что и актеры и проститутки. Начиная с I века до н. э., римские законы запрещали любому, хоть когда-нибудь служившему гладиатором, занимать управленческие и судебные должности и даже становиться солдатом. Человек, вступивший в ряды гладиаторов, больше не мог распоряжаться своей судьбой;



*Рис. 15.* Сцена из балета Хачатуряна «Спартак», поставленного в 2004 году на сцене Королевского оперного театра «Ковент-Гарден». Спартак — самый известный гладиатор и борец за свободу, вождь крупнейшего восстания рабов (74–71 гг. до н. э.), подавленного римскими легионами

он становился имуществом владельца гладиаторской труппы, дав перед этим клятву выполнять устав гладиатора. Текст этой клятвы, вероятно, варьировался, но суть ее, как указывал Сенека, сводилась к тому, что гладиатор смирялся с тем, что в случае нарушения им устава, его могли заковать в кандалы или даже убить.

Неудивительно, что в античной литературе гладиаторов изображали, как правило, ничтожными, незначительными людьми, низшими из низших по своему социальному статусу, олицетворявшими моральное разложение. Конечно, в античные времена не могло быть и речи о прославлении Спартака, вождя крупнейшего восстания рабов, имевшего место в I веке до н. э. Это лишь в наше время Спартак предстал героем античности. Ему посвящены многочисленные романы, кинофильмы, балеты, оперы и мюзиклы. Среди последних произведений о нем — вышедший в 2004 году французский блокбастер «Спартак-гладиатор».

В Риме гладиаторов не уважали. Сенека в одном из своих высокопарных эссе, написанном в виде сочувственного письма человеку, потерявшему сына, пытаясь его утешить, пишет о том, что сына его ожидало неопределенное и, вероятно, мрачное будущее: он мог стать гладиатором.

Гладиаторами законодательно запрещалось становиться сенаторам. Запрещение это, естественно, наводит на размышления. Ведь если гладиаторов презирали, считая незначительными людьми, зачем законодательно запрещать вступать в ряды гладиаторов таким уважаемым, высокопоставленным людям, какими были сенаторы? Суть в том, что запрещение это носит, скорее, символическое значение. Задачи любого закона — обозначить границы, которые не следует переступать, а не предотвратить нарушения. Поэтому, запретив сенаторам вступать в ряды гладиаторов, закон лишь провел разграничительную черту между бойцами, выступавшими на арене, и элитой римского общества.

Однако дошедшие до наших дней сведения позволяют предположить, что гладиаторов не только третировали, но и восхищались ими. Также стоит отметить, что отдельные люди из высших слоев римского общества позволяли себе выйти на арену амфитеатра, чтобы испытать свои силы (а не для того, чтобы покрасоваться). Да и среди императоров находились такие, кто иногда выскакивал на арену, не в силах усидеть в ложе. Даже философы, подобно Сенеке, поначалу ополчались на гладиаторов и сетовали на пагубное влияние, которое они оказывают на зрителей, а затем, словно забыв о своих нападках, восхищались мужеством гладиаторов и даже их «философским» отношением к смерти.

Что бы ни говорили о гладиаторах, их жизнь была на виду, и потому пользовались устойчивым спросом предметы быта с изображением гладиаторов, их снаряжения, сценами боев. Светильники, найденные в Лондоне рядом с останками римлянки, — всего лишь одни из многих предметов такого рода. Наряду с ними можно назвать подсвечники, кольца с печатькой, ножи, стеклянные чаши, фляги и даже бутылочки для кормления малышей — на всем находилось место для пользовавшейся спросом отделки. К этому можно добавить, что дома римской знати нередко украшали мозаичные полы, а также панно и картины, посвященные гладиаторской теме. В дошедших до нашего времени источниках рассказывается и о странном, где-то даже фантастическом обычае римских невест расчесывать себе волосы обломком копья, обогренного кровью убитого гладиатора. Возможно, это всего лишь выдумки, ибо обычаю этому удивлялись даже античные авторы. Правда, один из них все же попытался дать объяснение, предположив, что тело гладиатора и копье символизируют единение двух начал (мужского и женского), а также высказал мысль, что девушки, готовясь к замужеству, совершали этот обряд в надежде, выйдя замуж, родить храбрых и мужественных детей.

Гладиатор в античные времена считался секс-символом. Среди находок в Помпеях обнаружены два рисунка (возможно, творчество гладиаторов), на одном из которых изображен фракийец Целад с припиской «Любимец женщин», а на другом — ретиарий Крецес с припиской «Покоритель сердец». Недаром в Риме ходила шутка, что женщине перед героем арены не устоять. Римский поэт Ювенал в одной из своих сатир высмеивает Эппию, супругу сенатора, не устоявшую перед чарами гладиатора:

Впрочем, что за краса зажгла, что за юность пленила  
Эппию? Что увидав, «гладиаторши» прозвище терпит?  
Сергиол, милый ее, уж давно себе бороду бреет,  
Скоро уйдет на покой, потому что изранены руки,  
А на лице у него уж немало следов безобразных:  
Шлемом натертый желвак, огромный по самому носу,  
Вечно слезятся глаза, причиняя острые боли.  
Все ж гладиатор он был и, стало быть, схож с Гиацинтом.  
Стал для нее он дороже, чем родина, дети и сестры,  
Лучше, чем муж: ведь с оружием он!<sup>1</sup>

Ювенал высмеивает страстную женщину, для которой израненный гладиатор стал дороже «родины, детей и сестер». Чем же пленил он Эппию? Ответ в последней приведенной строке: «ведь с оружием он!» В оригинале это понятие выражает латинское слово «ferrum», буквально означающее «железо», а в данном случае — «меч». Другим латинским словом со значением «меч», является слово «gladius», от которого и происходит латинское «gladiator» (гладиатор, меченосец). Но слово «gladius» в просторечии имеет и другое значение — «пенис». Вот оружие гладиатора, которое пленило Эппию.

---

<sup>1</sup> Перевод Д. Недовича и Ф. Петровского.



Эппия — вымышленное лицо, но истории, подобные той, персонажем которой стала эта пылкая женщина, случались (правда, по слухам) и с историческими лицами. Так, Фаустина, супруга императора-философа Марка Аврелия и мать императора Коммода, по одной из легенд, родила сына, вступив в связь с гладиатором. Узнав об этом, Марк Аврелий обратился за советом к оракулам, которые предложили ему убить повинного гладиатора, искупать жену в его крови, а затем провести с нею ночь. Марк Аврелий последовал этим рекомендациям, после чего признал Коммода собственным сыном. Однако исследователи сомневаются в подлинности этой истории и считают, будто ее придумали, для того чтобы объяснить интерес Коммода к боям гладиаторов, в которых он охотно принимал участие сам.

Одна из находок при раскопках гладиаторской казармы в Помпеях послужила для некоторых исследователей подтверждением тому факту, что женщины из высшего общества того времени питали слабость к грубым гладиаторам. Эта находка представляла собою останки женщины (носившей при жизни богатые украшения), предположительно, закончившей свои дни при половом сношении с гладиатором, останки которого покоились рядом с ее скелетом. Если это предположение верно, то она, вероятно, принимала участие в групповом сексе, ибо в небольшом помещении были найдены останки еще восемнадцати человек. Однако более вероятна другая версия: в казарме откопали останки людей, бежавших из той части города, которая первой подверглась разрушительному удару стихии (тому подтверждением являются наполненные различным имуществом сундуки, найденные рядом с погибшими). Люди эти, видимо, полагали, что найдут в казарме убежище, но спастись от пепла и пемзы им было не суждено. Впрочем, даже если гладиаторские казармы и не являлись местом свиданий, не вызывает сомнений, что гладиаторы считались мастерами сексуальных утех.

Однако чем объяснить, что люди, принадлежавшие к низам римского общества, являлись предметом обожания и влечения? Вероятно, отчасти восхищение это можно объяснить тем, что знатные римлянки непостижимо тянулись к людям, занимавшим в обществе противоположное положение. Существуют и другие подобные исторические примеры, правда, из более позднего времени. Так, французская королева Мария-Антуанетта любила разыгрывать роль молочницы, а дамы британского королевского дома, переодевшись полицейскими, проводили время в лондонских клубах. Другими словами, гладиаторы привлекали внимание отчасти именно потому, что занимали в обществе низкое положение. Запретный плод сладок.

Восхищение гладиаторами также можно, наверное, приписать высокой военной культуре римлян, которые на протяжении долгого времени вели боевые действия, участвуя в различных походах. Умение сражаться, постоять за себя, отвага и доблесть были в чести, а гладиаторы зачастую демонстрировали высокое воинское искусство. К тому же они, по существу, давали спектакль и находились в центре внимания многочисленной публики, подобно современным футбольным звездам. Внимание зрителей, по крайней мере на время, стирало социальные границы. А зрители суть народ. Это хорошо понимали римские императоры. Недаром иные из них выходили на арену амфитеатра, чтобы увеличить свою популярность, хотя и рисковали в бою потерпеть неудачу.

Разумеется, гладиаторы привлекали больше внимания, чем современные футболисты. Гладиатор являлся культурным символом Рима, ибо вызывал споры и обсуждения римских культурных и общественных ценностей. Конечно, все культурные символы вызывают споры об их социальной значимости, именно поэтому они и являются таковыми. Но гладиаторы и гладиаторские бои выделялись в этом ряду, ибо фокусировали внимание на «острых углах» римской культуры: что из себя представляет настоящее мужество, что такое сила и сексуаль-

ность, как относиться к жестокости и как встретить смерть с достоинством?

Отношение к гладиаторам было двойственным. Их могли презирать, но охотно пользовались печаткой с изображением гладиатора или пили вино из кубков, украшенных подобным рисунком.

К сожалению, не существует никаких свидетельств о том, как сами гладиаторы относились к своему положению. Конечно, нехарактерны словоизлияния Целада и Крецеса (если только эти надписи составлены ими самими), наградивших себя хвалебными званиями за успехи на бранном поле любви. Не существует ни одного сообщения гладиатора о том, что он чувствовал на арене за ограждением, отделявшим его от зрителей. И все же можно предположить, что гладиаторы, выходя на арену, испытывали не только эмоциональный подъем, но зачаскую и страх. Возможно, страх вселялся в бойцов еще до участия в представлении, приводя к нервным срывам. Предположительно, у двадцати девяти саксов, о которых писал Симмах, настолько взвинтились нервы перед выходом на арену, что они, повздорив между собой, перебили друг друга. Уместно привести и другой пример. Сенека в одном из своих трудов рассказывает о германце, который должен был участвовать в травле зверей. Этот германец перед выходом на арену отправился в уборную («единственное место, куда он мог пойти без надсмотрщика»), там взял губку (римский эквивалент туалетной бумаги) и засунул ее себе в горло, вызвав удушье. Сенека характеризует этот поступок как проявление мужества («Что за храбрец! Покончить счеты с жизнью дано не каждому!»). Однако можно предположить, что германец этот убил себя из страха перед другим, более ужасным концом.

О переживаниях римлянина, оказавшегося волею судеб в рядах гладиаторов, рассказывается в работе начинающего оратора, которому в качестве упражнения задали подготовить содержательную речь, вложив ее в уста богатого юноши, который яко-

бы попал в плен к пиратам, затем был продан владельцу гладиаторской труппы и в результате всех этих перипетий еще и лишен наследства. Приводим отрывок из этой речи, в котором от лица юноши рассказывается о его первом появлении на арене.

И вот наступил этот день. Публика уже собралась на спектакль, чтобы взглянуть на наши страдания, и люди, обреченные на верную смерть, вышли на арену амфитеатра, образуя процессию в преддверии собственных похорон. Устроитель спектакля, который надеялся снискать себе популярность за счет нашей невинной крови, опустился на свое место... Наставник был невысокого мнения обо мне, и я, несомненно, считался уже покойником. В ожидании своего выхода на арену я с ужасом озирался. Один человек точил меч, другой нагревал полоски металла [которые использовали, чтобы удостовериться в том, что поверженный гладиатор не симулирует смерть], третий возился с кнутами, видно, приуготовленными для травли зверей... Трубы заливались от радости, предвкушая мою гибель; появились носилки, чтобы выносить с арены убитых, — меня ждал неотвратимый конец.

Однако юноше повезло: появился его приятель и за приличную цену выкупил обреченного на смерть. Но вся эта история — лишь вымысел, упражнение в риторике. Действительность была гораздо ужаснее.

### УЖАСАЮЩАЯ СТАТИСТИКА

Что же из себя представляла действительность? Как долго жили римские гладиаторы? Какому количеству человек удалось освободиться от гладиаторской службы? Судя по надписям на некоторых надгробиях, часть гладиаторов все-таки доживала, по крайней мере, до зрелого возраста. К тому же существуют свидетельства, что некоторые бойцы превосходно владели сво-

им искусством. Вместе с тем, рисунки, обнаруженные в Помпеях, свидетельствуют о том, что на арену нередко выходили начинающие, «зеленые» гладиаторы, которые сражались между собой (например, шестнадцатилетний с пятнадцатилетним), а иногда и с опытными бойцами. Удивительно, но иным гладиаторам удавалось провести на арене более пятидесяти боев. Однако большое количество надгробных памятников свидетельствует о том, что многие гладиаторы гибли в молодом возрасте. Так, гладиатор Главкон погиб в своем восьмом поединке, когда ему было двадцать три года. Его жена Аврелия и «те, кто любили его», поставили ему памятник, на котором привели слова гладиатора: «Мой совет: найди себе собственную звезду. Не доверяй Немезиде. Она обманула меня».

Источником упомянутых сведений являются находки, сделанные в Помпеях, и можно предположить, что информация эта не носит обобщающего характера. Но если добавить к ней сведения из римских источников и сообщения из других городов Италии, мы получим ясное представление о частоте выступлений гладиаторов на арене и об их шансах дожить до зрелого возраста. К сожалению, шансы эти были невелики. Средняя продолжительность жизни гладиатора — как о том говорят надгробные памятники — составляла двадцать два с половиной года. При этом, видимо, необходимо учесть, что гладиаторы, которым ставили памятники, выделялись из общей массы бойцов. У них были жены или приятели, которые раскошеливались на памятники, стоившие немалых денег. Поэтому, вполне вероятно, что и гладиаторы эти при жизни находились в привилегированном положении по сравнению с другими бойцами. Но и они жили мало. Предположительно, гладиаторы начинали свою карьеру примерно в семнадцать лет и после этого проживали в среднем еще пять с половиной лет. Обычный же римлянин, достигший семнадцатилетнего возраста (многие дети не доживали до этих лет), мог прожить в среднем еще тридцать один год. Заметная разница.

Конечно, многие гладиаторы жили больше, чем двадцать два с половиной года. Гладиатор Главкон окончил свой жизненный путь в двадцать три года, проведя восемь боев, другой гладиатор умер в двадцать семь лет, проведя одиннадцать поединков, еще один гладиатор погиб в тридцать четыре года — в двадцать первом бою. Эти данные свидетельствуют о том, что гладиаторы эти начали выступать на арене, когда им было больше семнадцати или, что более вероятно (хотя и несколько удивительно), что гладиаторы, по крайней мере из числа более именитых, сравнительно редко участвовали в боях. Если предположить, что упомянутые бойцы начали выступать на арене в семнадцать лет, то получается, что за время гладиаторской службы они проводили примерно по два поединка в год. Маловероятно, что они сами уклонялись от поединков. Скорее всего, хозяева трупп не хотели подвергать гладиаторов излишнему риску. Эпиктет, философ II века, рассказывает о том, что гладиаторы, принадлежавшие императору, жаловались на то, что слишком редко принимают участие в поединках, и «молили Бога и наставников, чтобы им чаще предоставляли возможность показать себя в деле». Но это не означает, что гладиаторы постоянно тренировались, а на арену выходили лишь изредка. Бывали случаи, когда во время большого представления, дававшегося императором, гладиаторов на все номера программы не доставало, и тогда некоторые бойцы принимали участие в нескольких поединках. Тому подтверждением, пожалуй, являются многодневные гладиаторские бои, устроенные Траяном в честь победы над Дакией, в которых участвовала «4941 с половиной пара гладиаторов» («половина пары гладиаторов», как уже отмечалось, вероятно, свидетельствует о том, что некоторые гладиаторы, одержавшие победу в бою, и дальше принимали участие в представлении). Подтверждением этому служит и надпись на надгробном памятнике Марку Антонию Экзоку, фракийцу из Александрии, приехавшему в Рим для участия в представлениях, дававшихся в 117 году в честь военных побед

Траяна. Согласно упомянутой надписи, Экзок во время проводившихся представлений три раза выходил на арену для участия в поединке.

Какова была вероятность погибнуть в бою? Конечно, опытные, искусные гладиаторы погибали гораздо реже *грегариев* (рядовых гладиаторов). Но, к сожалению, данных на этот счет сохранилось немного. Обратимся снова к источнику, обнаруженному в Помпеях. Согласно этой находке, однажды в двадцати трех поединках принимали участие сорок шесть гладиаторов, в результате двадцать один гладиатор взял верх над своим соперником, семнадцать бойцов, потерпев поражение, были пощажены, а восемь были убиты или скончались от ран (надо полагать, в двух поединках погибли оба бойца).

Разумеется, это свидетельство не претендует на обобщение, но можно предположить, что в среднем погибал один из шести бойцов, принимавших участие в представлении.

Если не брать в расчет единичных удачливых ветеранов, принимавших участие более чем в пятидесяти боях, и сосчитать гладиаторов, известных по раскопкам в Помпеях, то становится ясно, что только четверть из них дожила до своего десятого поединка. И все же бой на арене, усыпанной трупами гладиаторов, каким изобразил его на своей картине Жером, был, вероятно, редким явлением. Еще император Август запретил представления, в которых каждый бой продолжался до гибели одного из участников. Правда, это распоряжение не всегда выполнялось. Известно описание боев гладиатора из Кампании, который, выступая в своей провинции, провел за четыре дня двадцать два поединка с лучшими местными гладиаторами.

Наши заключения можно дополнить, если принять во внимание положение дел с гладиаторскими боями, сложившееся в Римской империи в конце II столетия. Возможно, дополнения эти покажутся умозрительными, но они не лишены интереса. Так вот, в те времена аристократы в римских провинциях были

крайне обеспокоены большими расходами на гладиаторские представления. Чтобы смягчить возникшее недовольство, император Марк Аврелий в 177 году законодательно отменил налог на продажу гладиаторов (видимо, неохотно, ибо налоги эти пополняли казну), а также установил (или попытался установить) предельную стоимость гладиатора. Текст упомянутого закона сохранился до наших дней; цены на гладиаторов представлены в нем в сестерциях. Чтобы ориентироваться в покупательной способности этих денег, приведем такие примеры: пятисот сестерциев хватало на прокормление крестьянской семьи в течение года, две тысячи сестерциев стоил раб, не обученный ремеслу, капитал в миллион сестерциев позволял его обладателю войти в сенаторское сословие. Цифры в законе 177 года, вкупе с приведенными нами данными о смертности гладиаторов, позволяют приблизительно оценить имперские расходы на гладиаторские бои (за исключением трат на большие представления в Риме), а также примерно определить, сколько гладиаторов погибало в течение года.

Закон делил гладиаторов на разряды, от чего зависела их цена. Кроме того, законом предусматривалось, чтобы в каждом гладиаторском представлении участвовало не менее половины рядовых гладиаторов стоимостью от 1000 до 2000 сестерциев. Опытные гладиаторы, делившиеся на десять разрядов, стоили гораздо дороже — от 3000 до 15 000 сестерциев. И все же разница в стоимости бойцов была не очень большой. Современные ведущие оперные певцы (не говоря уже о футбольных звездах) получают за свои выступления несоизмеримо больше рядовых исполнителей. Возможно, небольшая дифференциация между стоимостью гладиаторов различных разрядов объяснялась большой вероятностью их гибели на арене (платить огромные деньги даже за сверхискусного многоопытного бойца было рискованно) или небольшой разницей в мастерстве гладиаторов, или твердым намерением постановщиков представлений удерживать цены на гладиаторов в разумных пределах.



Тот же закон определял пять стоимостных категорий гладиаторских представлений, дававшихся в провинциальных амфитеатрах. Каждое представление в зависимости от своей категории должно было стоить от 30 000 до 200 000 сестерциев — суммы сравнительно небольшие по сравнению с затратами на представления в Колизее (к примеру, Адриан — даже еще не будучи императором — на представление в римском амфитеатре потратил два миллиона сестерциев; правда, в эту сумму входили траты на покупку животных и подношения зрителям).

Если взять сравнительно дешевое представление стоимостью, скажем, в 60 000 сестерциев и учесть, что половину гладиаторов должны составлять рядовые малоопытные бойцы, а также принять в расчет стоимость гладиаторов, то получается, что в таком представлении могли принять участие 24 бойца: 12 рядовых, малоопытных и 12 искусных, высокой квалификации. Но даже если устроитель боев в провинции тратил на представление 200 000 сестерциев и выводил на арену 40 бойцов (20 рядовых и столько же опытных), он мог устроить только две схватки между бойцами высшей квалификации, если каждый из имевшихся у него гладиаторов выходил на арену лишь раз (если предположить, что гладиаторы по воле устроителя представления вторично выходили на арену амфитеатра, то это ненамного увеличивало число поединков между опытными бойцами). Если все требования закона действительно выполнялись, то провинциальные представления были сравнительно небольшими.

В том же законе упоминалось, что налоги на продажу гладиаторов составляли (до их отмены) от двадцати до тридцати миллионов сестерциев ежегодно. Общая цена всех гладиаторов, продававшихся в течение года, колебалась между шестьюдесятью и ста двадцатью миллионами сестерциев. Если взять эти цифры за исходные данные и учесть, что половину продававшихся гладиаторов составляли неопытные бойцы, а также принять в расчет, что в каждом представлении погибал один из

шести бойцов, то можно определить, сколько гладиаторов ежегодно принимали участие в представлениях по всей Римской империи и как часто эти представления проводились на провинциальных аренах.

Возьмем нижнюю общую стоимость гладиаторов, продававшихся в течение года, равную шестидесяти миллионам сестерциев, учтем, что половину продававшихся гладиаторов составляли неопытные бойцы и примем в расчет градацию стоимости опытных гладиаторов. Опираясь этими данными, путем несложных расчетов можно определить, что шестидесяти миллионов сестерциев хватало на покупку шестнадцати тысяч бойцов.

Но не ошиблись ли мы в расчетах? Хватало ли такого количества гладиаторов для представлений на провинциальных аренах, в каждом из которых участвовало от двадцати до сорока гладиаторов? Чтобы получить ответ на этот вопрос, необходимо учесть число проводившихся в году представлений, количество провинциальных арен, а также число боев, в которых за год участвовал один гладиатор и, наконец, снова принять в расчет, что в каждом представлении погибал один из шести бойцов.

Известно, что в Римской империи насчитывалось более двухсот различных амфитеатров; кроме них, существовали и другие арены, пригодные для боев гладиаторов. Можно предположить, что общее количество подобных сооружений достигало четырехсот. Пусть на каждой арене давалось в год в среднем два представления, в каждом из которых участвовало тридцать бойцов. Тогда общее количество гладиаторов, принимавших участие в представлениях, равнялось двенадцати тысячам человек ( $400 \text{ арен} \times 30 \text{ гладиаторов}$ ). Но из этих двенадцати тысяч две тысячи гладиаторов погибали в первом же представлении и еще столько же во втором. Таким образом, в Римской империи ежегодно насчитывалось шестнадцать тысяч бойцов. Другими словами, цифры сошлись, и наш первоначальный расчет подтвердился.

Проводя наше небольшое исследование, мы не брали в расчет отдельные факторы, которые могли повлиять, правда, в незначительной степени, на результаты анализа. Под этими факторами понимаются, прежде всего, уклонение от налогов, затраты на приобретение гладиаторов вместо уволенных и повышение со временем смертности на аренах (некоторые исследователи считают, что во II и III столетиях гладиаторские бои стали более жестокими). Конечно, наши выводы не претендуют на полную достоверность, но интерес они представляют.

Исходя из наших соображений, логично допустить, что гладиаторские бои на каждой отдельно взятой арене были редким явлением. По нашим расчетам, большинство амфитеатров Римской империи пустовали по крайней мере триста шестьдесят дней из трехсот шестидесяти пяти (возможно, время от времени они использовались для тренировочных боев гладиаторов или для дрессировки зверей).

Интересно и другое следствие из сделанных нами выводов. 16 000 гладиаторов, выступавших в провинциях, могли составить три легиона римской армии. А если к этому числу прибавить число гладиаторов, выступавших в столице (по словам Плиния, во времена правления Калигулы в императорских тренировочных лагерях находилось 20 000 бойцов), то их общая численность равнялась, пожалуй, четверти римской армии.

Еще одним следствием из сделанных нами выводов является возможность определить количество ежегодно погибавших людей на аренах амфитеатров. Если на арене во время одного представления погибал каждый шестой, то общая численность павших бойцов, выступавших на провинциальных аренах, ежегодно составляла 4000 человек. К этим людским потерям следует добавить бойцов, время от времени погибавших при травле зверей, а также осужденных на смерть преступников, заканчивавших свой жизненный путь на арене амфитеатра. Вместе тех и других ежегодно набиралось, по нашим предположениям, еще 2000 человек. Труднее определить количество человек,

гибнувших в Колизее. В этом амфитеатре, помимо рядовых представлений, временами проводились многодневные игры с участием большого количества гладиаторов. И все-таки можно счесть, что число ежегодных людских потерь, приходившихся на римский амфитеатр, составляло треть аналогичных потерь, приходившихся на провинции — то есть 2000 человек. Таким образом, в Римской империи на арене ежегодно погибали 8000 человек. Как ни кощунственно это звучит, можно сказать, что для Римской империи с ее населением в 50—60 миллионов человек эти потери были невелики. Однако необходимо учесть, что на аренах амфитеатров погибали молодые сильные люди, и восемь тысяч гибнувших ежегодно составляли 1,5% от общей численности двадцатилетних мужчин. Несомненно, гибель такого числа людей истощала человеческие ресурсы империи. Гладиаторы платили налоги смертью.

### ЛЬВЫ И ХРИСТИАНЕ

Какова бы ни была смертность гладиаторов в Колизее, животные гибли в этом амфитеатре еще в большем количестве, да и как участники представлений они числом превосходили людей. Для длительных гладиаторских игр, в которых травля зверей, как правило, включалась в программу, требовалось много животных, которых следовало поймать, доставить в нужное место, а затем содержать, на что уходило время и что подразумевало усилия, намного превосходившие временные и трудовые затраты, необходимые для покупки и обучения гладиаторов.

Привозившиеся в Рим дикие звери отнюдь не служили диковинным зрелищем, которым привлекают детей и взрослых современные зоопарки (хотя как знать — быть может, иные римляне и приходили поглазеть на зверей, размещавшихся перед представлением в Колизее в находившемся поблизости Доме животных). Звери предназначались для схватки с людьми, которая оборачивалась или убийством животного или ги-

белью человека. Вероятно, такие сцены иногда ставились на мифологические сюжеты (как о том писал Марциал) и обставлялись живописными декорациями.

По свидетельству Диона, в гладиаторских играх, проводившихся по случаю открытия Колизея, погибло девять тысяч животных, а в гладиаторских играх 108—109 годов, проводившихся в честь военных побед Траяна, — одиннадцать тысяч. Даже если мы посчитаем, что эти цифры раздуты историками в угоду римским правителям, и даже если учтем, что длительные масштабные представления были исключением, а не нормой, то и в этом случае очевидно, что гибель животных была поставлена на поток.

Похоже, что травля зверей проводилась, главным образом, по утрам при участии *бестиариев* и *венаторов* (специально натренированных звероловов и укротителей), набравшихся из бедноты и рабов. Кроме того, в их обязанности входило проводить бои животных между собой, к примеру бои журавлей (которые, как отмечает Дион, стали одной из наиболее примечательных сцен представления, дававшегося в честь открытия Колизея) или схватку буйвола со слоном (эта сцена запечатлена на римской монете III века). Но чаще бестиарии и венаторы — пешие или конные, вооруженные копьями, луками или мечами — выходили сами на бой с животными.

Античные авторы полагали, что в таких боях обычно побеждал человек, подтверждая свои суждения данными о числе погибших животных. Однако современные исследователи считают, что в отдельных случаях дрессированные животные по воле человека при-

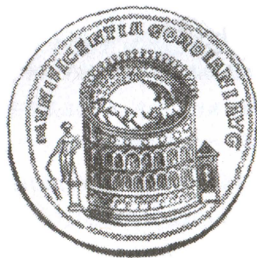


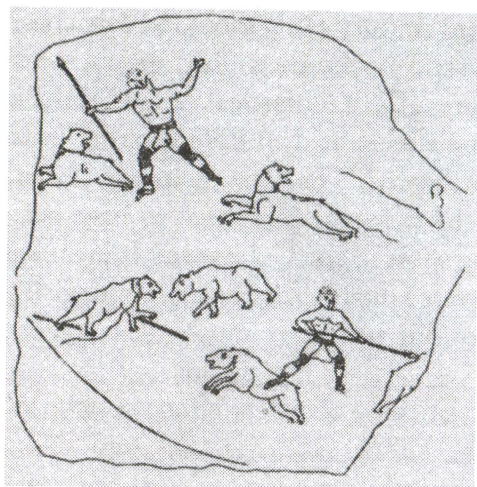
Рис. 16. Медальон, изготовленный в III веке при императоре Гордиане III. В центре — изображение Колизея; слева Колосс и фонтан Домициана; справа — портик, примыкающий к зданию; на арене — схватка зверей

кидывались убитыми, и объясняют это надувательство зрителей бережливостью — животные стоили дорого.

Впрочем, и среди животных были непобедимые бойцы. Полагают, что носорог, описанный Марциалом в «Книге зрелищ», который на представлении в честь открытия Колизея взял верх над медведем, буйволом и бизоном, — то же животное, которое Марциал описал в более позднем произведении, тот же самый прославленный носорог, изображение которого появилось на некоторых монетах, чеканившихся при императоре Домициане. Этот носорог был своего рода «звездой» и не уступал в популярности гладиаторам.

Животные в Рим для массовых зрелищ поставлялись в большом количестве и до открытия Колизея. Так, в середине I века до нашей эры римский полководец Помпей поставил в Рим 20 слонов, 410 леопардов и 600 львов. Император Август в своем жизнеописании хвастливо упоминает о том, что провел в Риме много массовых зрелищ, в которых было убито 3500 животных. Дион пишет, что на одном из таких представлений убили 36 крокодилов. Не отставали от Августа и другие римские императоры. Так, по словам одного из римских историков, император Проб в конце III века поставил для представлений в Большом цирке тысячу страусов, такое же количество оленей, кабанов и диких козлов, а также великое множество других травоядных. Проб, по словам того же историка, однажды совершил и «промашку», когда давал представление в Колизее. В представлении участвовали сто львов, но все они были убиты, как только лениво покинули свои логова, что «не дало зрителям как следует насладиться драматичностью сцены».

Представления, в которых участвовали экзотические животные, даже если рассказы о них сильно преувеличены, несли, помимо развлекательной, и другую смысловую нагрузку. Хотя и косвенно, они говорили о военных успехах Рима. Если, к примеру, на арене амфитеатра появлялись нильские крокодилы, это означало, что Египет попал под господство римлян.



*Рис. 17. Граффити из Колизея: копьеносцы в бою с животными*

А вот как в Колизее справлялись с большим количеством крупных диких животных, остается неясным. Правда, известно, что, если не со дня своего открытия, то уж точно некоторое время спустя, Колизей был оснащен системой подъемников, доставлявших животных из подвального помещения на арену. Но трудно себе представить, как управлялись с животными с помощью обычных кнутов и веревок, которые видны на дошедших до наших дней соответствующих рисунках.

Вероятно, такие средства годились лишь для того, чтобы справляться со сравнительно покладистыми животными (козлами, оленями, лошадьми), которые, на наш взгляд, и составляли большинство в представлениях, но которым античные и современные авторы уделяют гораздо меньше внимания, предпочитая писать с деланным восхищением о хищниках.

Однако представления с животными не всегда проходили гладко. Плиний пишет о том, как в 55 году до н. э. в Большом цирке слоны, поначалу забавлявшие зрителей своим потешным номером, затем попытались прорваться через ограду, что привело публику «в замешательство».

Также трудно понять, как доставляли в Рим крупных животных. Со слонами (а некоторые римские императоры держали стада этих животных), видимо, было проще — их пригоняли в Рим опытные погонщики. А как обстояло дело с менее покладистыми животными? Чтобы лучше оценить масштабы проблемы, приведем пример из сравнительно недавнего прошлого. В 1850 году из Египта в Лондонский зоопарк привезли молодого гиппопотама (получившего имя Обейш). Пойманное в Белом Ниле животное сначала везли по реке в Каир, а оттуда — в Александрию. Для его транспортировки по морю специальное судно оборудовали бассейном емкостью 2000 литров. Гиппопотама сопровождали служители-египтяне, а чтобы малыш не остался без молока, в путешествие вместе с ним отправились две коровы и десять коз.



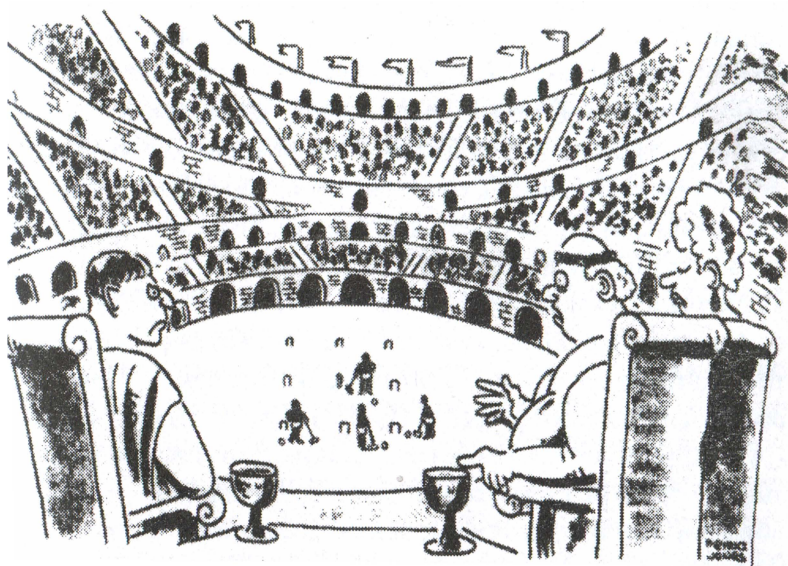


*Рис. 18.* Мозаика из Северной Африки изображает приговоренного к смерти преступника (которого удерживает за волосы одетый в тунику страж) и готового растерзать его льва. Эта сцена не походит на случай с беглым рабом Андроклом, историю которого пересказал Джордж Бернард Шоу. Этот раб, сбежав от хозяина, столкнулся со львом, который занозил лапу. Андрокл вытащил занозу из лапы и тем снискал дружбу животного. Через какое-то время Андрокла поймали и отдали на арене на растерзание льву. Но лев, оказавшись тем самым, которому Андрокл помог, не стал нападать на него

В Рим, как свидетельствуют античные авторы, привозили не одно такое животное. Как пишет один из римских историков, только император Коммод в конце II столетия, выступая на арене амфитеатра, в течение всего двух дней собственноручно убил пять гиппопотамов, носорога, двух слонов и жирафа.

Но как римлянам удавалось ловить крупных животных, не имея современных транквилизаторов? Вероятно, для их поимки они пользовались капканами, ямами и подсадными животными. А как удавалось доставлять зверей в Рим в удовлетворительном физическом состоянии? Скептики ответят, что такое удавалось далеко не всегда. Тому есть и пример: как мы уже отмечали, Симмах, дававший в конце IV века представления с участием диких животных, однажды был весьма недоволен тем, что ему привезли тощих, изможденных медведей. Естественно, бывали и случаи, когда устроителям представлений не удавалось достать нужных животных. Так, Марку Целию, дававшему во второй половине I века до н. э. представление в Киликии, не удалось найти пантер, несмотря на то, что он принимал просьбы о помощи своего друга Цицерона, бывшего в то время наместником этой римской провинции. Цицерон отказал, сославшись на трудности, связанные с приобретением и доставкой этих животных. И все же можно понять, что большого недостатка в животных в амфитеатрах не ощущалось. Зверей помогали добывать даже legionеры, когда не участвовали в военных кампаниях. Известно, что один солдат Рейнского легиона за шесть месяцев поймал пятьдесят медведей.

Животных поставляли в амфитеатры не только для травли. Их также использовали для расправы над приговоренными к смерти преступниками, и такие жуткие экзекуции становились частью программы чуть ли не каждого представления на арене. Подобная страшная участь, вероятно, постигла многих христиан, а сцена столкновения на арене человека со львом стала едва ли не кульминацией современных романов и ки-



*'You're right. I was a fool to have given in to those damned animal-rights activists.'*

Рис. 19. Современная версия шутки «христиане против львов».  
Под рисунком подпись: «Ты прав. Я сваял дурака, вступив в ряды борцов за права животных»

нофильмов (действие которых происходит в Римской империи), не говоря о серии дурацких жестоких шуток типа «львы — христиане 3:0».

Однако не существует сведений о количестве христиан, принявших смерть на аренах амфитеатров и, в частности, в Колизее. Лишь в V веке, когда христианство в Римской империи укрепилось и превратилось в государственную религию, богословы стали писать о том, что Колизей являлся одним из мест, где христиане, страдая за веру, принимали мученический конец. До этого времени расправа с христианами толковалась как наказание за обычные преступления. И все же существует предположение, что христиане, страдая за веру, на самом деле принимали смерть на аренах амфитеатров и, в частности, в Колизее.

Одним из подобных мучеников мог оказаться святой Игнатий, епископ Антиохии, приговоренный в начале II века «к растерзанию диким зверем». Письма святого Игнатия (как и труды других богословов, рассказывающие о казнях на аренах амфитеатров) не только описывают переживания жертвы, но и повествуют о том, что во времена становления христианства утвердилась идеология жертвенности ради торжества веры. Об этом говорят и письма Игнатия, вероятно, адресованные христианской общине Рима и написанные в пути, когда епископ направлялся в город для принятия смерти, на которую шел добровольно. Вот выдержки из одного такого письма:

Да стану я пищей диких зверей и таким образом вознесусь к Богу. Я есмь пшеница Господня, и зубы зверей превратят ее в хлеб для Иисуса Христа... В какой трепет приведут меня звери, когда я увижу их... Надеюсь, они быстро покончат со мною. Я стану умолять их об этом без колебаний. Простите меня, но я знаю, как поступить... Пусть затрещат мои кости. Пусть все члены мои превратятся в кровавое месиво, пусть испытаю адовы муки, но зато я вознесусь к Иисусу Христу.

Интересно, что Игнатию удалось приспособить «языческие» средства расправы с неугодными или провинившимися людьми к познанию веры через страдания и даже к спасению путем перехода в иное, высшее состояние.

Со становлением христианства появились и другие труды, повествующие о страданиях и смерти христиан на аренах амфитеатров. В этих повествованиях обычно рассказывается о том, как истинно верующие, оказавшись перед судом — который вершили пристрастные, несправедливые язычники — и несмотря на ожидавшие их мучения и верную смерть, не отрекались от своих убеждений. Правда, создается стойкое впечатление, что все эти повествования, как могли, раздували жесткость язычников и непомерно возвеличивали стойкость христиан и их преданность вере.

В одном из подобных повествований, относящемся к началу III века, рассказывается о мучениях и кончине двух молодых христианок из Карфагена — Перпетуи и Фелициты. После описания судебного процесса над ними действие переносится на арену амфитеатра. Обеих женщин привели на арену полностью обнаженными и отдали на растерзание «бешеной телке, пособнице Дьявола» (их единомышленников-мужчин растерзали медведи, вепри и леопарды). Однако зрители протестующе зашумели, увидав, что у Фелициты сочится из груди молоко (она незадолго до этого родила). Женщин увели, надели на них туники и снова привели на арену. Но телка, хотя и была «пособницей Дьявола», лишь покалечила женщин. Возбужденные зрители потребовали их смерти, и на арену вышел молодой человек, вооруженный мечом. Но он оказался нерасторопным, и тогда Перпетуя, несмотря на ранения, вырвала у него меч и вонзила оружие себе в горло. Повествование заканчивается такими словами: «О доблестные и блаженные мученики, воистину вы избраны для того, чтобы прославить Иисуса Христа, нашего Господа».

В повествовании (истинность которого — вопрос спорный) почти каждая душераздирающая сцена связана с христианской символикой (так, кровь жертв выдается за мученичество) и христианским нравоучением (Перпетуя как добропорядочная христианка одернула на себе тунику, как только телка оголила ей бедра). В повествованиях такого рода резко осуждается садизм, и в то же время его проявления используются в собственных целях. Мучения молодых беззащитных женщин и бесчеловечность, жестокосердие на арене являлись оружием для укрепления христианства. Наше современное представление о крайней жестокости на аренах амфитеатров, по крайней мере частично, складывается из восхваления этих зрелищ римскими императорами и их обличений христианами.

### ЗРИТЕЛИ КОЛИЗЕЯ

Непременной, неотъемлемой частью каждого представления является публика. Мы ходим, к примеру, в театр не только лицезреть спектакль, но и посмотреть на собравшихся зрителей, да и себя показать. Что касается Колизея, крупнейшего амфитеатра Римской империи, то публика в нем играла еще большую роль. Люди, сидевшие в амфитеатре сомкнутыми рядами, занимали места согласно социальному статусу и являли собой «срез» римского общества. Такая сегрегация по социальному положению была гораздо более выраженной, чем та, которую наблюдаешь на представлениях в наши дни, когда в первых рядах сидят люди, способные платить за дорогие места (в конце концов, в наше время на этих местах могут сидеть и бедные люди, скопившие нужную сумму).

Положение римлян на иерархической лестнице, по крайней мере до конца I века, определялось и тем, какие места они занимали на представлениях в Колизее. В первых рядах располагались сенаторы, за ними сидели всадники, выше — люди с меньшим достатком, и наконец на самом верху (что у нас зовет-

ся «галеркой») сидели неграждане, рабы и женщины, за исключением жриц-весталок, занимавших места вместе с сенаторами в передних рядах. Сенаторы, а возможно, и всадники, располагались на подвижных удобных сиденьях, остальные — на прикрепленных к полу скамьях (мраморных, а на галерке — деревянных).

Как и когда возникла сегрегация зрителей по социальному признаку, с абсолютной точностью сказать затруднительно (хотя это явление, конечно, распространялось и на другие сценические площадки, такие, как театр). Но можно допустить, что в I веке до нашей эры сегрегации зрителей еще не было. Согласно Плутарху, Луций Корнелий Сулла, римский полководец и государственный деятель той поры, познакомился со своей будущей супругой Валерией в римском амфитеатре (конечно, не в Колизее, который не был построен), когда «места в театре еще не были разделены и женщины сидели вперемешку с мужчинами». (История эта напоминает современную ситуацию в кинотеатрах, когда, чтобы занять свое место, задеваешь волей-неволей уже усевшихся зрителей.) Валерия, пробираясь на место за спиной Суллы, задела его плечо, после чего, словно бы извиняясь, одарила взглянувшего на нее Суллу обворожительной манящей улыбкой. (Правда, Плутарх дает ясно понять, что действия Валерии были намеренными.) Последовал обмен взглядами, завязалось знакомство, и в конце концов Сулла сделал Валерии предложение. Однако в более поздние времена — когда ввели сегрегацию зрителей по социальному положению — знакомство при обстоятельствах, способствовавших знакомству Суллы с Валерией, навряд ли могло случиться.

Идея распределения мест в Колизее по социальному положению зрителей исходила от римских жрецов, принадлежавших к коллегии Арвальских братьев. У членов этой коллегии имелась запись, высеченная на камне, с описанием ритуалов, деятельности жрецов, их решений и прав, которыми они не-

укоснительно пользовались. В 80 году, сразу же после открытия Колизея, в эту запись внесли дополнение, закрепившее за жрецами и их помощниками определенные места в этом амфитеатре. Но и жрецы отличались друг от друга по положению, не говоря о подручных. Наиболее высокопоставленные жрецы занимали места в нижнем ярусе, жрецы более низкого ранга сидели выше, а подручные — еще выше, ближе к галерке.

Входных билетов в амфитеатр не сохранилось, но до нас дошли сведения, что таковые были в ходу и представляли собой небольшие жетоны, сделанные из дерева, кости или свинца, на которых проставлялись номера входа, яруса, ряда. Насколько известно, зрители не тратились на билеты, посещение Колизея являлось правом каждого гражданина. Но как люди попадали на конкретное представление? Если допустить, что в Римской империи все услуги — в том числе бесплатные — все же имели цену, можно предположить, что люди платили «членские взносы» в различные общества или клубы, в которых билеты на представления раздавались бесплатно. Возможен и другой вариант: наиболее влиятельные богатые римляне распределяли билеты в своем окружении.

Когда зрители приходили на представление в Колизей, они пользовались входом, обозначенном на билете, и таким образом римские снобы не толкались в проходе с людьми низшего ранга, хотя, вероятно, им и приходилось толкаться между собой. А вот сидеть в первых рядах было гораздо удобнее, чем на скамьях, прикрепленных к полу, на которых каждому зрителю отводилось довольно узкое пространство. Чему в точности оно равнялось, неизвестно, но до нас дошли сведения, что в других римских амфитеатрах ширина мест на скамьях равнялась приблизительно 40 см. Это меньше того, что отводится пассажиру в салоне эконом-класса дешевых авиалиний. Также известно, что расстояние между рядами в римских амфитеатрах составляло примерно 70 см. Вероятно, римляне, по сравнению с нынешними людьми, обладали субтильной комплекцией, а рос-



том были определенно ниже (средний рост взрослого римлянина составлял 165 см). Если расположение и величина мест в Колизее были такими же, как и в других римских амфитеатрах, то при полном сборе большинство зрителей сидели, тесно прижавшись друг к другу, что при возможных беспорядках могло привести к давке и другим печальным последствиям. Тому был пример. Однажды во время представления в помпейском амфитеатре между местными и приезжими из Никерии (близлежащего городка) началась потасовка, приведшая к человеческим жертвам, в результате чего римские власти запретили в ближайшие десять лет проводить в Помпеях гладиаторские бои.

Как уже отмечалось, современные исследователи считают, что люди, приходившие на представление в Колизей, являли собой «срез» римского общества с сегрегацией по социальному признаку. (Правда, внешне — по одежде — большинство зрителей друг от друга не отличались: император Август, блюститель и инициатор традиций, в свое время распорядился, чтобы все римские граждане приходили на представления в тогах.) Также мы отмечали, что зрители занимали места в Колизее согласно социальному статусу: наиболее высокопоставленные сидели в первых рядах, выше сидели люди менее значимые, а женщины и рабы — на самом верху, чем и поддерживался в «политическом театре» социальный порядок.

Но так ли уж выгадывали, к примеру, сенаторы, занимая места в первых рядах? Были ли их места лучшими? Однозначно ответить на этот вопрос затруднительно. Ведь места в Колизее (как и во всяком амфитеатре) были расположены вокруг арены уступами, и потому каждое место предоставляло хорошую видимость (за исключением случаев, когда действие на арене происходило у ближнего к зрителям ограждения). А места наверху имели свои преимущества. Сверху была хорошо видна публика, тоже представлявшая собой зрелище. Кроме того, имевшийся в амфитеатре навес (тент площадью 10 000 м<sup>2</sup>)

прикрывал от палящего солнца, когда светило было в зените, только верхнюю половину Колизея. Зрителям, сидевшим в нижней половине амфитеатра, приходилось надевать широкополые шляпы или раскрывать зонты.

И все же, надо думать, на практике размещение зрителей на представлении в Колизее не полностью соответствовало их социальному положению. Только ли сенаторы сидели в первых рядах? Быть может, они приводили с собой приятелей и знакомых? Кроме того, рядом с ними могли сидеть их рабы, без услуг которых было не обойтись. Надо полагать, что свободные места находились. Не все сенаторы (а их насчитывалось около шестисот) приходили на каждое представление. Время от времени они уезжали в провинции, чтобы вершить на местах государственные дела, и потому также резонно предположить, что во время их отсутствия в Колизее свободные места занимали родственники или друзья, не относившиеся к сенаторскому сословию.

Существовали и другие факторы, влиявшие на четкость распределения мест по социальному признаку. До наших дней дошли сведения, что в Колизее имелись специальные места для подростков (мужского пола) и, можно понять, для их воспитателей, которыми обычно являлись образованные рабы. Вероятно, представления в Колизее посещали также приезжие, например члены посещавших Рим делегаций, которым, должно быть, не приходилось тратить на билеты, а также мастеровые и купцы. Для таких посетителей Колизея, видимо, резервировались места. Следует также отметить, что высокопоставленные богатые римляне, имевшие персональные места в Колизее, ставили таблички с указанием своего имени. В Колизее аристократы имели возможность заявить лишний раз о своей силе, могуществе и влиянии в обществе.

Как уже отмечалось, согласно одному из поздних римских источников, Колизей вмещал 87 000 зрителей. Однако современные исследователи считают, что максимальная вместим-

мость амфитеатра составляла приблизительно 50 000 зрителей. В I веке, когда построили Колизей, население Рима составляло примерно миллион человек, из чего вытекает, что взрослых мужчин было приблизительно 250 000. Исходя из этого, на представлении в Колизее при полном сборе присутствовала одна пятидесятая часть взрослых римлян или даже меньше того, если учесть присутствовавших на представлении женщин, подростков и приезжих. Допустимо также предположить, что, хотя римляне посещали амфитеатр бесплатно, бедняков среди них было явное меньшинство (неимущие люди ущемлялись в возможностях и правах, как и по сей день). Если это предположение правильно, то аудитория Колизея в основном представляла собой элиту римского общества, а сам Колизей строился отнюдь не для развлечений римской черни, как полагают некоторые современные историки.

#### РИМСКИЕ ИМПЕРАТОРЫ В ЛОЖЕ И НА АРЕНЕ

Расходы на наиболее значимые представления в Колизее нес император. Такие представления, разумеется, давались в его присутствии — он наблюдал за действием на арене из императорской ложи, находившейся в центре амфитеатра. Античные авторы, описывая гладиаторские бои, неизменно уделяли немалое внимание императору, его роли в организации и проведения представления, и потому сейчас трудно себе представить гладиаторские бои в Колизее без присутствия венценосной особы. В Колизее собравшиеся на представление зрители оценивали характер, темперамент, достоинства императора.

«Хорошие» императоры распределяли между зрителями подарки; по их распоряжению во время представления по рядам разносили еду и напитки (равнозначные нынешним кока-коле и бургерам). Такие императоры вели себя ровно, бурных эмоций не проявляли, придерживаясь линии поведения, находившейся между пренебрежением к представлению и нескры-

ваемым фанагизмом. Иные из таких императоров иногда позволяли себе остроумные шутки. Так, Галлиен в середине III века разыграл человека, продавшего стразы, выдав их за драгоценные камни. Этому человеку сказали, что он примет смерть на арене амфитеатра, где его растерзает лев. Но когда на арене открыли клетку, там оказался безобидный каплун. По распоряжению императора, изумленной публике объявили: «Этот человек занимается мошенничеством, а теперь сам стал жертвой обмана».

«Плохие» императоры являли собой противоположность «хорошим». Считается, что они нарушали обычный ход представления на арене, то неожиданно выступая в качестве гладиатора, то — что гораздо хуже — обрекая на смерть того или иного ни в чем не повинного зрителя, попавшегося под горячую руку. Калигула, отличавшийся деспотическим нравом, когда ему не хватало осужденных на смерть преступников для казни на арене, находил «преступников» среди зрителей и незамедлительно отдавал их на растерзание львам. Домициан поощрял выступления на арене представителей римской знати. А вот император Коммод сам выступал в Колизее в качестве гладиатора (правда, на арене в присутствии зрителей бои с участием императора вались безопасным деревянным оружием, но поговаривали, что бесшабашный Коммод в приватном порядке дрался со своими противниками на настоящих мечах, проведя около сотни боев). Коммод, управляя Римской империей, стремился к установлению неограниченной самодержавной монархии и требовал своего обожествления. Согласно одному из поздних римских историков, который, возможно, пользовался слухами, при Коммоде был возведен колосс, чертами лица похожий на императора. На постаменте колосса было начертано «Гладиатор» и «Неженка»<sup>1</sup>. В то же время жестокость Коммо-

---

<sup>1</sup> Коммод мылся по восемь раз на дню, что считалось у римлян признаком вопиющей изнеженности.

да, которой он напоминал Калигулу, привела к образованию враждебной оппозиции в Сенате. В 192 году любовница Коммода Марция, вольноотпущенник Элект и преторианский префект Лет, узнав случайно, что Коммод решил их казнить, убили его. (Коммод, заснув после обильного возлияния, по неосторожности оставил на видном месте записку с планом расправы с названными людьми.) Сенат одобрил их поступок и объявил Коммода врагом отечества. По свидетельству того же историка, который описал колосс Коммода, на постаменте этого колосса после гибели императора появилась приписка: «Гладиатор сошел в могилу».

Наиболее подробные сведения о выступлениях Коммода на арене амфитеатра дошли до нас благодаря Диону, посещавшему представления в Колизее. «Я видел своими глазами выступления императора в Колизее, — пишет Дион, — и потому ничего не придумывая и нисколько не приукрашивая, описываю их правдиво и беспристрастно». Однажды, по словам этого историка, Коммод убил в Колизее сотню медведей, поражая их копьями, которые он метал из укрытия, сооруженного на арене. Дион отмечает, что представление это больше свидетельствовало об умении императора обращаться с копьем, чем о его бесстрашии и отваге, но Эдуард Гиббон в своей работе «История упадка и разрушения Римской империи» (описывая представления в Колизее, он резко их критикует за насилие и жестокость) повествует о том же случае и отмечает, что Коммода «по заслугам наградили аплодисментами, оценив его искусство владеть оружием». В другой раз Коммод, помимо нескольких домашних животных, убил в Колизее гиппопотама, слона и тигра, а в тот же день после полудня, вооруженный щитом и деревянным мечом, провел бой с гладиатором, вооруженным обычным колом. Неудивительно, что Коммод победил, после чего стал наблюдать за настоящими поединками, одевшись богом Меркурием и расположившись на возвышении, специально сооруженном для него на арене.

Дион подчеркивает, что в те дни, когда император выходил на арену амфитеатра, чтобы принять участие в представлении, сенаторы и всадники, пребывавшие в Риме, все как один спешили занять свои места в Колизее. Только принципиальный, высоконравственный человек мог предпочесть смерть за непочтение к императору необходимости наблюдать за его выступлением на арене, а после этого, приняв участие в хоре льстецов, петь ему дифирамбы: «Ты воистину первый и самый доблестный среди нас, свыше благословенный. Ты — победитель и пребудешь им во веки веков».

Простолюдинам было проще: они могли безнаказанно манкировать представлениями с участием императора и порой пользовались этой возможностью, когда посещение Колизея грозило явной опасностью. Так, однажды разнесся слух, что Коммод собирается сыграть на арене амфитеатра роль Геркулеса, сражающегося со стимфалийскими птицами-людоедами, а за неимением этих птиц собирается подстрелить нескольких зрителей. Должно быть, в тот раз в Колизее аншлага не было.

Присутствуя на представлениях в Колизее, когда в них принимал участие император, опасались за свою жизнь даже сенаторы. Так, однажды, как свидетельствует Дион, во время выступления на арене Коммод убил страуса, отрубив ему голову. После этого император, держа в одной руке голову этой птицы, а в другой — окровавленный меч, подошел к сидевшим в первом ряду сенаторам и, ослабившись, обвел их взглядом, показывая всем своим видом, что может расправиться с ними так же легко, как и со страусом. По словам Диона, поначалу сенаторы пришли в ужас, но затем едва подавили смех, ибо Коммод, державший в руке голову страуса, выглядел довольно комично. Дион первым нашел выход из положения и, чтобы не рассмеяться, стал жевать лавровые листья, поспешно выдернутые из венка. Последовав примеру Диона, сенаторы отвели от себя угрозу.

Этот случай, произошедший на представлении в Колизее, предоставляет нам возможность постичь сопутствующее эмоциональное состояние римлян, испытывавших веселость, смешанную со страхом. Вероятно, подобные случаи происходили со многими людьми, когда, чтобы не рассмеяться, во избежание печальных последствий, приходилось подавлять смех, к примеру закусив губы.

А что еще сопутствовало выступлению императора на арене? Прежде всего, его соперничество с другими бойцами, которые своим мастерством могли затмить императора. Император финансировал представления в Колизее, но, выходя на арену, всегда рисковал не выиграть, а проиграть. Другими словами, Колизей был тем местом, где формировался образ правителя, благодетеля своих граждан, а при формировании этого имиджа можно было как преуспеть, так и потерпеть неудачу.

С другой стороны, как показывает случай с Коммодом, когда он потрясал отрубленной головой страуса перед ошеломленными сенаторами, Колизей был не только ареной, где проявлялся коллективизм (в определенной степени принудительный), но и местом, где выявлялись конфликты и разногласия. Противостояние императора и сенаторов — лейтмотив истории Рима. Это противостояние приобретало разные формы, и эскапада Коммода не являлась случайностью. Отличившись на арене амфитеатра, император использовал свой успех для борьбы с иного рода противниками.

### ГЛАДИАТОРСКИЕ БОИ — «ЗА» И «ПРОТИВ»

А как воспринимали зрители представления на арене амфитеатров? Большинство римлян (отличавшихся жестокими нравами) относились к ним с явным энтузиазмом. Но находились и люди (такие, как, к примеру, Сенека), питавшие к таким представлениям отвращение. Христиане по понятным причинам

видели в действе на арене проявление очевидной жестокости, присущей римским язычникам, к которым относились крайне враждебно. Даже Марциал, посвятивший немало хвалебных строк гладиаторским играм, намекает на то, что восхваление это не совсем соответствует его собственным взглядам на происходившее в Колизее. Однако несмотря на резкую критику христианами жестокости, присущей гладиаторским играм, становление христианства было парадоксальным образом связано с проявлением этой жестокости. Даже Сенека, хотя и возмущался насилием на арене, тем не менее регулярно посещал гладиаторские бои, а в своих философских работах, посвященных вопросам морали, приводил в пример гладиаторов, когда, например, иллюстрировал преодоление страха смерти.

Римские историки полагали, что по крайней мере часть номеров программы представлений — такие, как бои гладиаторов и травля зверей — брали начало в языческих ритуалах. Они утверждали, что первые гладиаторские бои были проведены еще задолго до организации регулярных представлений в амфитеатрах, в 264 году до новой эры, как часть похоронного обряда усопшего высокопоставленного лица. Тертуллиан и другие ранние христианские богословы писали, что поначалу гладиаторские бои со смертельным исходом рассматривались как жертвоприношение духам почившего человека, и полагали, что в основе этих боев лежит религиозное преступление, характерное для язычников. Несмотря на очевидную идеологическую направленность этой позиции, современные исследователи считают, что гладиаторские бои и в самом деле обязаны своему появлению языческим ритуалам.

Некоторые современные историки полагают, что гладиаторские бои зародились в Этрурии, как о том писал Николай Дамасский, греческий историк сирийского происхождения, о чем свидетельствуют найденные при раскопках рисунки. Другие исследователи считают, что гладиаторские бои зародились



в Кампании, основываясь на том, что первые амфитеатры, построенные из камня, возведены в этой части Италии.

Как уже отмечалось, римские императоры относились к гладиаторским играм неодинаково и, можно добавить, неоднозначно. Так, например, Марк Аврелий, отец Коммода (если только отцом Коммода не был возлюбленный Фаустины), в своем трактате «Наедине с собой» назвал гладиаторские бои утомительными и скучными, а в преамбуле закона 177 года (который мы уже комментировали), изданного при Марке Аврелии, содержалась наиболее резкая критика гладиаторских игр за всю историю Римской империи. В преамбуле закона, отменившего налог на продажу гладиаторов, в частности, говорилось, что государственная казна «не должна быть запачкана замаранными кровью деньгами», а также, что «аморально ее пополнять за счет мероприятий и акций, осужденных всеми божьими и человеческими законами». Но Марк Аврелий не был последователен. В 175 году (еще до выхода упомянутого закона) он устроил в римском амфитеатре грандиозное представление с программой, насчитывавшей 2757 боев гладиаторов. Трудно сказать, почему всего лишь через два года после этого Марк Аврелий стал осуждать гладиаторские бои: то ли у него изменились воззрения, то ли он руководствовался политической конъюнктурой.

Пожалуй, все же можно сказать, что в античные времена энтузиазм, порождавшийся гладиаторскими боями, шел рука об руку с различного рода сомнениями в целесообразности представлений, способствовавших падению нравов. Философы и теологи тех времен задавались вопросом: как влияют кровавые представления на развитие личности, на характер и мировоззрение человека. Святой Августин в «Исповеди», высказывая свой взгляд на гладиаторские бои, пишет о том, как однажды епископ Алипий вместе с друзьями по случаю попал на арену и «испил полную чашу первобытных страстей».

Античные авторы, рассматривая моральную сторону проведения гладиаторских игр, писали о том, что убийство убийству рознь: одно дело предать смерти преступника и совсем другое — невозмутимо и хладнокровно допускать гибель ни в чем не повинных людей. Однако подобные рассуждения умозрительного характера не приводили к отмене безнравственных представлений.

Итак, в этой главе мы рассмотрели следующие вопросы: были ли гладиаторские бои действительно необычным, из ряда вон выходящим зрелищем, каким его обычно описывают историки, заполняли ли зрители Колизей на каждом проводившемся в нем представлении, и были ли они едины в восприятии кровавого зрелища. А теперь сделаем вывод: моральные устои римского общества значительно отличались от нынешних этических представлений, но это не значит, что римляне были совершенно безнравственны и что по крайней мере хотя бы у некоторых из них не возникало сомнений относительно целесообразности гладиаторских игр.

## ГЛАВА V

---

### СТРОИТЕЛЬСТВО КОЛИЗЕЯ

#### ТОТ САМЫЙ КОЛИЗЕЙ?

Археологи говорят, что чем более известна, с архитектурной и исторической точки зрения, та или иная постройка, тем меньше вероятность того, что со временем ее первоначальный вид не претерпел изменений; обычно она подвергается перестройке и реставрации. Другими словами, чем больше слава и известность строения, тем меньше со временем его схожесть с оригиналом. Колизей — классический пример этого правила. В наши дни большая его часть относится к более позднему времени, чем постройка семидесятых годов I века. Однако когда в точности перестраивались отдельные части здания — по сей день загадка для археологов. Обычно считается, что оригинальный остов амфитеатра сохранился до наших дней, но только не уточняется, какая часть ныне существующего строения (вернее, его останков) считается этим остовом.

Колизей за время существования не раз подвергался как разрушительным ударам стихии (пожарам, землетрясениям), так и пагубному воздействию человека. Сохранились сведения о том, что в начале VI столетия в Колизее проводились восстановительные работы после разрушительного землетрясения, во время которого пострадала даже арена амфитеатра. А Дион пишет о том, что в 217 году после удара молнии в Колизее произошел грандиозный пожар, после чего здание не использова-

лось по своему назначению в течение многих лет. Несмотря на это свидетельство, оказалось трудно определить, в чем заключались восстановительные работы после случившегося пожара и как долго они продолжались. Не так давно исследователи пришли к заключению, что пожар 217 года был не таким обширным, каким его описал Дион, но в то же время сочли, что часть наружной стены Колизея была возведена вместо утраченной в первой половине III века.

Казалось бы, можно определить время постройки или восстановления той или иной части амфитеатра по кирпичной кладке, дошедшей до наших дней, ибо на кирпичах сохранились клейма с указанием даты изготовления. Однако на самом деле это не так. Кирпичи, изготовленные в I столетии, могли использоваться и позже (даже спустя века) для ремонта или восстановления здания. За время существования Колизея его не раз ремонтировали, а то и восстанавливали утраченное в результате стихийных бедствий. При проведении этих работ в ход шли материалы, аналогичные тем, которыми пользовались строители Колизея, а в ряде случаев в работу повторно пускали материалы, использованные при строительстве здания. Говорят, что в настоящее время не всегда легко, а иногда нереально отличить работы по восстановлению Колизея, произведенные в XVIII веке, от подобных работ IV века. Разумеется, эти работы по ремонту и реставрации Колизея представляют значительный интерес, однако их подлинную историю проследить затруднительно.

Но Колизей и в настоящее время представляет собой величественную постройку. Особенно сильное впечатление от строения получаешь с борта авиалайнера (сидя в правом ряду), когда самолет подлетает с севера к аэропорту Кампино. Вид Колизея поистине поражает, хотя знаешь доподлинно, что большая часть амфитеатра разрушена. И в самом деле, от внешних стен осталась лишь половина, покрытие арены утрачено, сиденья давно исчезли (правда, в настоящее время, придя с



*Рис. 20.* Секция в Колизее с реконструированными местами для зрителей, сооруженная в 1930-х годах. В левом нижнем углу — участок арены с современным деревянным покрытием. То, что представляется оградой арены, на самом деле — задняя стена служебного коридора, окружающего арену

экскурсией в Колизей, можно увидеть целую секцию с местами для зрителей, но это — постройка тридцатых годов XX века, претендующая на реконструкцию первоначальных сидений; однако, как считают некоторые исследователи, от оригинала она весьма далека).

Не сохранился и декор Колизея: почти не осталось следа от мраморной облицовки, утрачены роспись внутренних помещений и статуи, стоявшие в арках второго и третьего ярусов. Некоторое представление о декоре амфитеатра можно получить, полюбовавшись гробницей, возведенной в Риме в конце I века и представляющей собой миниатюрное изображение Колизея.

Тем не менее и развалины Колизея наводят на размышления, пробуждают интерес к гладиаторским играм, к нравам и обычаям Римской империи и тем самым помогают понять историю.

### НАЗЕМНЫЕ СООРУЖЕНИЯ КОЛИЗЕЯ

Колизей представляет собою эллипс с окружностью 524 м. При высоте 48 м амфитеатр был разделен при строительстве на четыре огромные яруса, а наружная часть — на три аркады; каждая имела 80 арок. Арки украшали полуколонны римского типа (без каннелюр), но с греческими капителями (в первом ярусе — тосканскими, во втором — ионическими, в третьем — коринфскими). Над тремя нижними ярусами возвышался четвертый этаж с коринфскими пилястрами. На постройку Колизея ушло 100 000 м<sup>3</sup> травертина, доставлявшегося из Тиволи, небольшого города близ Рима.

В верхнем ярусе Колизея были укреплены мачты для натягивания тента, защищавшего зрителей от палящего солнца (в ясный день эти мачты хорошо видны и сейчас). В восемнадцати метрах от восточной стороны Колизея и поныне стоят пять каменных тумб, которые, как полагают некоторые исследователи, остались от целой системы подобных тумб,





*Рис. 21. Миниатюрное изображение Колизея на римской гробнице  
I века. Слева портик, увенчанный колесницей;  
в арочных нишах — статуи*

окружавших все здание и служивших для дополнительного крепления тента с помощью тросов. Однако такое суждение, вероятно, ошибочно, ибо тумбы не имеют фундамента и просто вкопаны в землю. Гораздо более вероятно, что эти сооружения играли определенную роль в обеспечении порядка прохода зрителей в Колизей.

На первом этаже здания располагались четыре круговых коридора, которые вели к лестницам и к местам общего пользования: комнатам отдыха, в которых били фонтаны и, возможно, к уборным (то, что в Колизее были фонтаны, — установленный факт, а вот наличие в нем уборных — только предположение). Естественно, коридоры были и в верхних ярусах (см. схему 3).

В Колизее насчитывалось восемьдесят входов. Четыре входа, располагавшихся по центральным осям постройки эллипсоидной формы, имели особое назначение. Два входа, находившихся по торцам длинной оси, простиравшейся с востока на запад, обычно считаются входами, предназначавшимися для участников представлений (обоснованием этому служат располагавшиеся за этими входами лестницы, которые вели в подземные помещения Колизея). Современные исследователи называют два этих входа латинскими именами. Восточный вход имеет название *Porta Libitinensis* или просто *Libitinaria* («Врата Либитины») по имени римской богини похорон. Полагают, что через этот проход выносили тела погибших на арене бойцов. Западный вход имеет название *Porta Triumphalis* («Врата триумфа»). Считается, что этот вход предназначался для гладиаторов, принимавших участие в представлении. Другое название этого входа — *Porta Sanivivaria* («Врата жизни»). Имеется в виду, что им пользовались бойцы, оставшиеся в живых. Однако не существует доказательств тому, что эти названия были устойчивыми. Название *Porta Libitinensis* встречается в античной литературе только единожды: в биографии Коммода, в том



### Поперечный разрез Колизея (реконструкция)

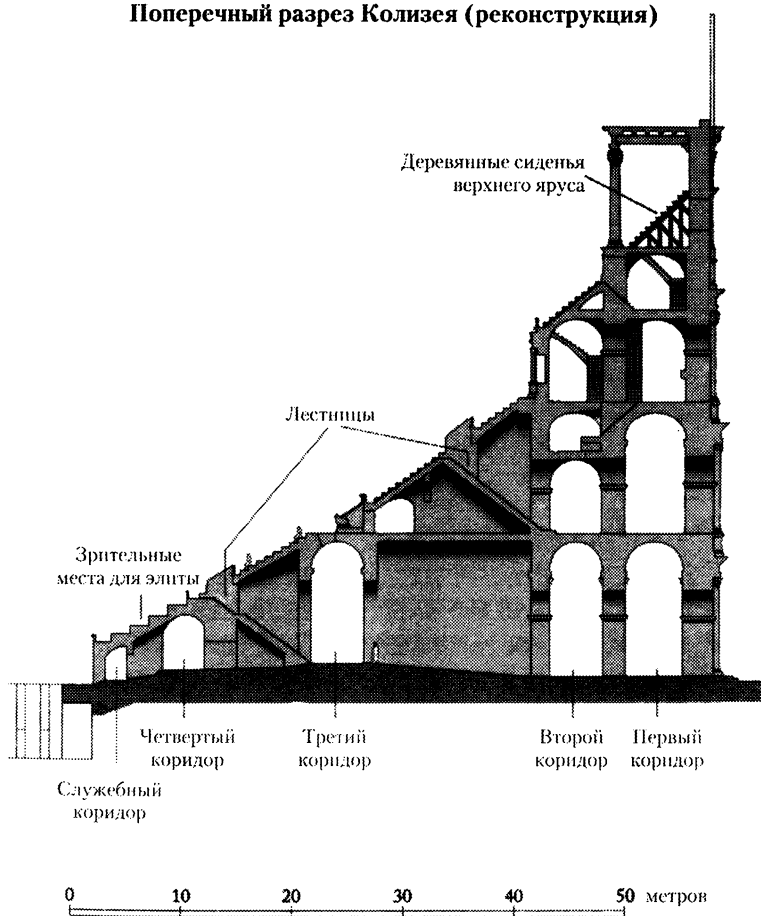


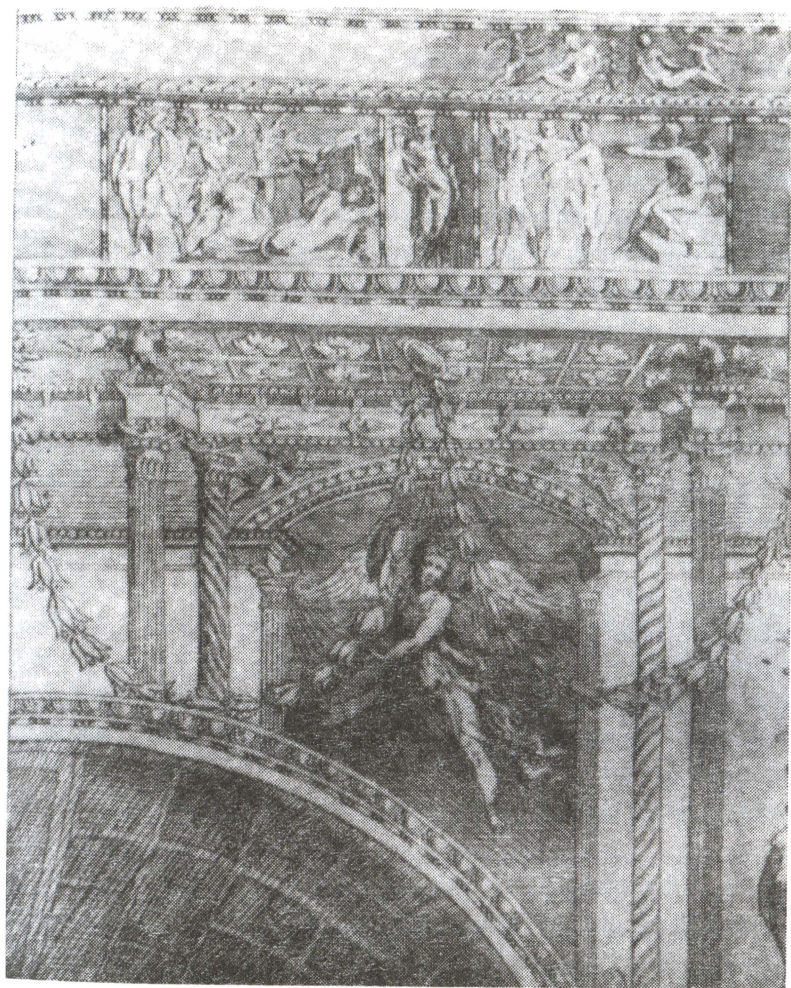
Схема 3

месте, где повествуется о посещении этим императором Колизея. А название *Porta Sanivivaria* и вовсе упоминается лишь в истории Перпетуи, погибшей в амфитеатре Карфагена.

Два входа, находившиеся по торцам короткой оси, простиравшейся с юга на север, предназначались для привилегированных зрителей. До наших дней сохранился лишь один из них — северный, но можно предположить, что южный был аналогичен ему, ибо при строительстве Колизея соблюдалась симметрия. Северный вход представляет собою заметный выступ в фасаде; в свое время этот вход вел в вестибюль, останки которого сохранились до наших дней.

Определенное представление об архитектурном оформлении северного и южного входов в амфитеатр можно получить, изучив дошедший до нас рисунок, изображающий внешнее скульптурное оформление Колизея (рис. 22), а также римские монеты, вошедшие в обращение после его постройки. Можно предположить, что оба этих центральных входа были увенчаны колесницами со скульптурным изображением императора. Это предположение выглядит обоснованным, ибо Колизей был одним из тех мест, где император завоевывал популярность, и потому, несомненно, было полезным являть его венценосный лик народу, валом валившему на представления в Колизее.

Хотя лепные украшения Колизея до наших дней почти не сохранились, о них можно судить по соответствующим работам художников Возрождения, воспроизводивших в этих работах декор величественной постройки (в частности, Джованни да Удине, ученик Рафаэля, оформляя вестибюль виллы Мадама в Риме, брал за основу лепные украшения и декоративные росписи Колизея). Разумеется, при оценке схожести подобных работ с подлинным декором амфитеатра следует делать скидку на манеру и стиль того или иного художника, на его воображение и видение материала, что делает расхождение с подлинником почти неизбежным. К тому же не представляется яс-



*Рис. 22.* Лепные украшения северного входа в Колизей, существовавшие, по крайней мере, до XVI столетия

ным, какой Колизей рисовали художники Возрождения: Колизей I века или Колизей более позднего времени, претерпевший немалые изменения, вызванные ремонтом и реставрацией. Как бы там ни было, работы художников Возрождения являются ценным свидетельством декоративного украшения величественной постройки, которое к настоящему времени почти целиком утрачено.

Как уже отмечалось, зрители занимали места в Колизее согласно социальному положению. Взглянув на план Колизея (схема 1), можно легко понять, каким путем зрители добирались до своих мест: к примеру, сенаторы, войдя в Колизей, направлялись к местам в первых рядах по круговому маршруту А, а зрители, чьи места находились выше, шли по круговому маршруту В и, поднимаясь по лестницам с балюстрадами (обломки которых сохранились до нашего времени), встретиться с аристократами не могли.

Но все же необходимо отметить, что выполненный современными исследователями поперечный разрез Колизея (схема 3), хотя и выдается ими за истину, базируется на домыслах. И это понятно: ни одного зрительского места не уцелело, и поэтому произведенная реконструкция основана на грубых расчетах: что и как можно расположить в сохранившемся остове Колизея.

Такие расчеты, естественно, не устраняют неясностей. К примеру, непонятно, сколько мест в Колизее отводилось сенаторам. Пожалуй, можно согласиться лишь с тем, что эти места подходили к самой арене, по крайней мере частично располагаясь на крыше служебного коридора, окружавшего в свое время ристалище и соединявшегося с ним несколькими проходами (рис. 20 и схема 3). Однако неясна протяженность этих мест в глубину, равно как и форма площадки, на которой располагались эти места. Одни исследователи считают, что эта площадка была покатой, другие — ступенчатой. Все эти не-

определенности затрудняют подсчет количества мест, предназначенных для сенаторов.

Наиболее престижными местами считались ложи. Их было две: одна в центре южной части амфитеатра, другая — в центре его северной части. Люди творческого труда, обращавшиеся в своих произведениях к Колизею (от Жерома до Ридли Скотта), неизменно представляли эти колоритные ложи. По сохранившимся источникам ложа, располагавшаяся в южной части амфитеатра, предназначалась для императора. К этой ложе, как удалось установить археологам, был проложен подземный ход, начинавшийся где-то к востоку от Колизея — в каком именно месте пока неизвестно, ибо открыто лишь 40 м этого хода (см. схему 1). Однако удалось выяснить, что этот подземный ход был прорыт уже после открытия Колизея (возможно, при императоре Домициане). Удалось узнать и то, что он имел богатую внутреннюю отделку: стены хода были покрыты мрамором, его своды и ниши украшала лепнина, а пол был выстлан мозаикой.

Таким образом, император мог пройти в ложу как через парадный вход, так и воспользоваться личным подземным ходом. Этот ход стал именоваться «проходом Коммода», после того как Дион в одной из своих работ рассказал о совершенном там покушении на этого императора. Если это не выдумка, то на Коммода напали в подземном проходе на пути в персональную ложу.

Что касается ложи в северной части амфитеатра, то суждения исследователей о том, для кого она предназначалась, кардинально расходятся. Одни исследователи считают, что эту ложу занимали люди, приближенные к императору, в том числе его родственники, другие предполагают, что ложа предназначалась для спонсоров представлений, а третьи считают, с той же долей правдоподобности, что в ней сидели весталки. Установить истину затруднительно.

Раз уж мы уделили внимание зрительским местам Колизея, то уместно сказать и несколько слов об арене амфитеатра. На рисунке 20 виден участок арены с современным деревянным покрытием, изготовленным по заказу Итальянской службы древностей. Однако представляется очевидным, что арена Колизея была покрыта песком (да и само слово «арена» происходит от латинского «*harene*» — песок), не позволявшим гладиаторам поскользнуться и впитывавшим кровь и мочу. Словом, песок в определенной мере защищал гладиаторов от нечаянного падения. А теперь порассуждаем о том, как обеспечивалась безопасность посетителей Колизея. Зрительские места от арены отделяли 4 м, но, разумеется, расстояние это само по себе не могло спасти зрителей от внезапного нападения диких животных (к примеру, слонов), которые зачастую приходили в неистовство. В Колизее, несомненно, были преграды, исключавшие подобные нападения. Во время археологических раскопок XIX столетия в Колизее обнаружили граффити с изображением окружающей арену решетки. Но, вероятно, одной решетки для безопасности зрителей было мало. Мы уже писали (в главе второй) о том, что Плиний в одном из своих сочинений, рассказывая об амфитеатре, построенном приятелем Цицерона, отмечает реакцию двух приехавших в Рим сельчан, ошеломленных величиим этой постройки. Далее Плиний пишет о конструкции, предотвращавшей нападение разъяренных животных на зрителей амфитеатра, вид которого потряс приезжих сельчан. Конструкция эта представляла собою инкрустированные слоновой костью покатые склоны, окружавшие арену амфитеатра, по которым не могли взобраться ни звери, ни гладиаторы, с установленной поверх склонов сетчатой оградой (у Плиния — золотой). Можно предположить, что нечто подобное имелось и в Колизее, так что аристократы, сидевшие во время представления в первых рядах, могли не опасаться за свою жизнь.

## ПОДЗЕМНЫЕ СООРУЖЕНИЯ КОЛИЗЕЯ

Когда туристы приходят осматривать Колизей, они видят прежде всего большое количество стен подземных сооружений, отрытых археологами в начале XIX столетия (эти древние кладки стали демонстрировать публике лишь спустя более полувека). С тех пор не утихают споры о том, когда эти сооружения были построены, строились ли они сразу или разновременно, для чего назначались и могло ли с их помощью состояться потешное морское сражение на арене амфитеатра при открытии Колизея в 80 году. Однако прежде чем вникнуть в суть этих споров, стоит рассмотреть характеристики и назначение подземных сооружений, которые разногласий не вызывают.

Прежде всего отметим, что площадь подземелий амфитеатра превышала площадь арены: по краям этого подземелья (за длинной осью арены) размещались вместительные кладовые. Кроме того, по подземелью проходил коридор, ведущий к зданию *Ludus Magnus* («Большому лагерю»), в котором находился тренировочный зал гладиаторов. Разумеется, в подземелье амфитеатра размещались и подъемные механизмы, поднимавшие на поверхность, через специальные люки, клетки с животными. С помощью этих подъемников доставлялись на арену и декорации для дававшихся представлений (к примеру, на мифологические сюжеты). Отдельные шахты, в которых размещались подъемники, сохранились до наших дней, и их можно увидеть, побывав в Колизее. Археологам удалось откопать несколько бронзовых фитингов, деталей подъемников. Несомненно, подъемные механизмы амфитеатра отвечали своему назначению, и все же трудно себе представить, как на поверхность из подземелья поднимали гиппопотамов.

В подземелье было великое множество коридоров, освещавшихся дневным светом у выхода на поверхность; на остальном

протяжении они освещались коптящими масляными светильниками, впрочем, как и все подземелье, утопавшее в тусклом и чадном свете. Подземелье во время представлений в амфитеатре походило на людской муравейник: там находились рабочие сцены, укротители, гладиаторы, а также закованные в цепи и ожидавшие казни преступники; в специальных помещениях стояли многочисленные клетки с животными, оглашавшими воздух злобным рычанием. Душераздирающие звуки доносились и сверху, с арены, где гибли люди и звери. Подземные помещения Колизея поистине походили на ад. В наше время для посетителей доступ в подземелье амфитеатра обычно закрыт, но, когда его открывают, спускаться в подземелье отваживаются немногие.

Современные исследователи считают, что основная система подъемников в Колизее появилась не раньше конца III — начала IV века, а при Тите, открывшем амфитеатр, животных выводили на арену из коридора под сенаторскими местами. По мнению некоторых исследователей, первые подъемники в подземелье амфитеатра появились в конце I века при императоре Домициане, брате Тита, но это суждение постоянно оспаривается.

Подземные сооружения Колизея начали исследовать в годы оккупации Рима наполеоновскими войсками с 1811 по 1814 год. Эти работы проводились французскими археологами совместно с учеными Ватикана, но завершить работы не удалось из-за внезапного наводнения. Тем не менее проводившиеся исследования вызвали горячие споры между учеными, которые обменивались памфлетами (публиковавшимися зачастую под псевдонимами) и высмеивали друг друга в карикатурах.

По поводу подземных помещений амфитеатра высказывались три различных суждения. Одно отстаивал Карло Феа, археолог из Ватикана, известный, главным образом, тем, что перевел на итальянский язык произведение И. Винкельмана «История античного искусства». Феа считал, что подземные



сооружения Колизея появились только в Средневековье, а во времена Римской империи их не было и в помине; наоборот, арена сама находилась в специально вырытом углублении, превращавшемся в резервуар для воды при проведении в Колизее потешных морских боев, о которых писал Дион. При наличии подземелья, куда бы непременно уходила вода с арены, проведение подобных боев, по мнению Феа, было практически невозможно.

Суждения Феа оспаривали архитектор Пьетро Бьянки и профессор археологии Римского университета Лоренцо Ре, утверждавшие, что подземные сооружения Колизея были построены в то же время, что и наземное здание. Они категорически отрицали, что арена амфитеатра была возведена в углублении. По их мнению, это противоречило здравому смыслу, ибо размещение арены в углублении (необходимом для проведения потешных морских боев) мешало бы большому количеству зрителей наблюдать за происходившим у ближнего к ним края арены. Бьянки и Ре подтверждали свое суждение сохранившейся информацией о произошедшем в Риме в начале VI века землетрясении, во время которого пострадало не только здание Колизея, но и арена амфитеатра. По мнению этих исследователей, арена амфитеатра могла подвергнуться разрушению только в том случае, если ее подпирали опоры подземных сооружений. Что касается описания Дионом потешного морского, поставленного якобы в Колизее, то Бьянки и Ре считали, что историк ошибся, а в действительности подобные представления давались в другом помещении, сооруженном еще при императоре Августе, как о том пишет Светоний.

«Примирителем» в споре между Феа с одной стороны Ре и Бьянки с другой выступил испанский священник и исследователь античности Хуан Масдеу. Он считал, что подземные сооружения Колизея были построены в конце III века, и потому в 80 году в Колизее вполне могло быть поставлено потешное морское сражение.

Установить истину трудно. Участвуя мы сами в тех давних археологических спорах, и мы бы, вероятно, пришли к суждениям, которые, с точки зрения современной жизни, считаются не соответствующими действительности. В начале XIX столетия было разумнее посчитать, что подземные сооружения Колизея возводились в Средневековье, и остановиться на том, что дававшиеся в нем представления (включая и потешные морские бои) проводились на арене, покоившейся на грунте, который не мог осесть, то есть ниже той кладки, которая была обнаружена археологами (в конце концов, Феа не выяснил глубину этой кладки, ибо археологические работы были прерваны наводнением). Расположение же арены на подземных опорах могло казаться в те времена поистине нереальным. Живи мы в 1814 году, мы, вероятно, взяли бы сторону Феа, а в конце XIX столетия, возможно, согласились бы с Ричардом Джеббом, профессором Кембриджа, который археологические находки в Микенах, сделанные Генрихом Шлиманом, характеризовал как предметы более поздней — византийской — культуры.

Впрочем, споры о подземных сооружениях Колизея и о месте расположения арены амфитеатра не утихают и по сей день, а суждения по этим вопросам складываются до сих пор из того, каким образом автор суждений увязывает между собой дошедшие до нашего времени соответствующие письменные источники, археологические находки и, разумеется, здравый смысл, каким он его понимает. В настоящее время в результате проведенных исследований и современных археологических изысканий наибольшее признание получило суждение, близкое к компромиссу, предложенному Хуаном Масдеу: подземные сооружения Колизея построены в древности, но позже его открытия, и потому арена амфитеатра покоилась поначалу на грунте, который не мог осесть, и, значит, потешные морские сражения, о которых писал Дион, вполне могли проводиться на арене амфитеатра.



**Рис. 23.** Карикатура, изображающая «сражение в Колизее» в начале XIX столетия. Стоящий в воде археолог Карло Феа держит в руках ворох бумаг, подтверждающих, что в этом амфитеатре ставились потешные морские бои. Противники Феа эти бумаги уничтожают

Но в чем правота Диона? Несмотря на новые археологические находки (включая предметы, похожие на водонепроницаемые приспособления, на вид пригодные для того чтобы предотвратить утечку воды с арены) и на тщательное исследование этих находок, все-таки непонятно, что представляли собой потешные морские сражения, о которых писал Дион. Возможно, в этих боях участвовали большие ладьи, которым требовалась немалая глубина, а может, в них участвовали суда, похожие на игрушечные кораблики, которые плавали в водоеме, сравнимом с современными «лягушатниками». Однако вне зависимости от глубины водоема, в котором происходили потешные морские бои, неясно, как арена заполнялась водой. Предполагают, что вода подавалась из Тибра через шлюзовые ворота, но в Тибр в то время сливали сточные воды, поэтому, если предположение верно, навмахия, которой восторгался в своем сочинении Марциал, не была столь привлекательной.

### ДРЕНАЖНАЯ СИСТЕМА И ФУНДАМЕНТ

Разумеется, существовали немалые трудности не только с заполнением арены Колизея водой, но и с отводом этой воды после окончания представления. Строителям Колизея приходилось решать и другие задачи, касавшиеся отвода воды, ведь этот амфитеатр был построен в речной долине на месте озера. Кроме того, здание Колизея само представляло собой огромный резервуар, и во время сильных дождей, по крайней мере, его арена могла затопляться.

Одним из наиболее замечательных достижений строителей Колизея являлся дренаж, совокупность сооружений, позволявших отводить воду с территории амфитеатра. Недавние археологические раскопки позволили обнаружить целую систему подземных водоотводов (дренажных канав), расположенных в центре и по периметру Колизея. Кольцевая дренажная канава уложена на глубине 8 м, воды из нее отводятся в Тибр.

Строительство дренажной системы, как, естественно, и самого Колизея, требовало огромных усилий, знаний и мастерства. Ясно, что проект и строительство Колизея осуществляли искусные архитекторы и строители, обладавшие высокими теоретическими познаниями и большим опытом проведения подобных работ, а непосредственно строительные работы вели не только необученные рабы, но и рабы высокой квалификации.

Знания и опыт проектировщиков Колизея прежде всего сказались в планировке арены. Соотношение ее длины и ширины является идеальным и равняется 5:3 (золотое сечение). Как удалось выяснить современным исследователям, согласно первоначальному плану длина арены Колизея должна была равняться тремстам, а ширина — ста восьмидесяти римским футам<sup>1</sup>. Обычно в других амфитеатрах Древнего Рима длина совокупности зрительских мест в глубину равнялась ширине арены амфитеатра, и таким образом общая протяженность арены и зрительских мест по горизонтальной оси составляла 660 римских футов ( $300 + 180 + 180$ ), при этом окружность амфитеатра равнялась 1885 римским футам.

Длина периметра здания имела существенное значение, ибо была связана напрямую с количеством арочных входов в амфитеатр, а ширина каждого входа равнялась 20 римским футам (величине, удобной при производстве работ даже неквалифицированными рабочими). В Колизее решили строить 20 арочных входов, и потому периметр здания был немного уменьшен по сравнению с первоначальным проектом и в итоге стал равен 1835 римским футам. Эта поправка привела не к сокращению запланированного количества мест, а лишь к незначительному уменьшению размеров арены, длина которой стала равняться 280, а ширина — 168 римским футам, при этом отношение длины к ширине осталось все тем же — 5:3.

---

<sup>1</sup> Римский фут равен 29,62 см.

Проект Колизея был конкретен и ясен, и потому строительные бригады не нуждались в постоянном контроле со стороны проектировщиков. Можно допустить, что эти бригады при выполнении второстепенных работ имели свободу действий и там, где было возможно, не соблюдали в точности конструкцию типовых элементов сооружения. Так, вертикальные стыки различаются от пилястра к пилястру (что, правда, предположительно объясняется различными по размеру блоками травертина, доставлявшимися на стройку из каменоломни), а сами арочные проходы, хотя и всего на несколько сантиметров, отличаются друг от друга по ширине. Там же, где требовалась точность в работе, она неукоснительно соблюдалась. Так, например, клинчатые камни арок амфитеатра практически идентичны, а шестиметровый по ширине кольцевой коридор на первом этаже здания отклоняется местами от заданного размера не более чем на 5 см.

Рассуждая о строительстве Колизея, мы с сожалением должны констатировать, что не знаем, кто был его архитектором (то, что им был Гауденций, христианин и святой мученик — всего лишь легенда, созданная в угоду церковникам). Мы можем лишь догадываться и о том (несмотря на сохранившиеся труды Витрувия, известного римского архитектора), как решались при проектировании и строительстве Колизея конструктивные и архитектурные задачи. Рабочие чертежи и расчеты до нашего времени не дошли. Сохранились лишь план первого этажа Колизея и несколько макетов амфитеатра, предназначенные, видимо, для того чтобы демонстрировать их строителям и заказчику.

Зато нам известны некоторые истории о взаимоотношениях римских архитекторов с императорами. Одна из них рассказывает о том, как однажды Аполлодор, архитектор Траяна, докладывал этому императору о своем новом проекте. При этом присутствовал Адриан, будущий император. Так вот, Адриан (тогда еще молодой человек, на досуге занимавшийся живопи-

сью), неожиданно прервал архитектора, сделав нелепое замечание, касавшееся проекта. Прямодушный Аполлодор, возмущившись тем, что его перебили, да еще несуразной репликой, попросил Адриана выйти из комнаты и заняться рисованием. Спустя несколько лет, когда Адриан стал императором, он послал Аполлодору проект нового храма, который выполнил сам. Аполлодор подверг проект резкой критике, за что поплатился головой. А вот как происходили встречи архитектора Колизея с императором Веспасианом и Титом, об этом можно только догадываться.

Проложить дренажную систему, о которой мы вкратце упомянули, стоило, естественно, немалых трудов. Но еще бóльшие усилия были потрачены на строительство фундамента Колизея. Под стенами и зрительным залом амфитеатра фундамент уходит на глубину от 12 до 13 метров; кроме того, он усилен дополнительной кладкой, уложенной под мостовой, окружающей Колизей, и примыкающей к основному фундаменту. Под ареной амфитеатра глубина фундамента меньше, примерно 4 метра.

Но прежде чем приступать непосредственно к постройке фундамента, требовалось вырыть котлован в форме овала, размером  $200 \times 168$  м и глубиной примерно 6 м. Работа эта была весьма трудоемкой, ибо рабочими инструментами являлись лишь лопаты и кирки. Частично вырытая земля пошла на возвышение территории вокруг площадки, на которой строился Колизей, в результате чего территория эта поднялась на 6,5 м, так что амфитеатр, когда его возвели, оказался во впадине. Оставшийся грунт — объемом 100 000 м<sup>3</sup> и весом около 220 000 т — увозили на берег Тибра с помощью запряженных волами повозок грузоподъемностью 500 кг, которые двигались со скоростью 3 км в час. Землеройных машин и тридцатитонных грузовиков в те времена не было и в помине; работы производились за счет мускульной силы людей и животных.

Когда земляные работы были завершены, в вырытом котловане соорудили две овальные кирпичные опалубки; длина одной (внешней) составила 539 м, другой — 199 м; ширина обеих опалубок равнялась 3 м, а высота — 12,5 м; их наполнителями послужили цемент и бут. Оставшуюся часть котловины объемом 25 000 м<sup>3</sup> заполнили строительным раствором, наполнителем которого стала вулканическая порода.

Эти данные получены лишь в недавнее время, когда археологам удалось извлечь из фундамента Колизея несколько кернов. Впереди новые исследовательские работы, но ясно уже сейчас, что Колизей стоит до сих пор (спустя почти две тысячи лет после постройки) благодаря весьма прочному и надежному фундаменту. Разумеется, его сооружение было крайне трудоемкой работой, на которую ушло немало денежных средств. Чтобы иметь об этом более или менее ясное представление, мы обратились в Консультационную компанию по земельным подрядам с просьбой определить стоимость сооружения фундамента Колизея, если бы он строился в настоящее время в Англии с использованием современных материалов и технологий. Для проведения оценочной стоимости такого строительства мы представили в эту компанию перечень необходимых работ, предварив данные краткой характеристикой условий строительства.

*Условия строительства:*

Площадка ровная, грунт — глина, подъездные дороги в удовлетворительном состоянии.

*Перечень необходимых работ:*

Выкопать котлован глубиной 6 метров в форме овала (А) размером 198 × 178 м.

Площадь внутреннего котлована в форме овала (В), располагаемого по тем же осям, равна 80 × 47 м, а его глубина — 4 м.

По периметру котлована (А) построить кирпичную опалубку длиной 539 м, шириной 3 м и высотой 12,5 м; наполнители опалубки — цемент и бут.



По периметру котлована (В) построить кирпичную опалубку длиной 199 м, шириной 3 м и высотой 12,5 м; наполнители опалубки — цемент и бут.

Заполнить овал А между внешней и внутренней опалубками цементным раствором, содержащим камень или битый кирпич; высота заполнения — 12,5 м, объем — 262 467 м<sup>3</sup>.

Заполнить внутренний овал В цементным раствором, содержащим камень или битый кирпич; высота заполнения — 4 м, объем — 11 772 м<sup>3</sup>.

С помощью вынутого грунта (152 000 м<sup>3</sup>) поднять территорию вокруг стройки в радиусе 40 м с высоты 16 м над уровнем моря до высоты 22,5 м над уровнем моря. На это уйдет примерно 50 000 м<sup>3</sup> грунта.

Перевезти оставшийся грунт (около 100 000 м<sup>3</sup>) на расстояние часа езды от места строительства.

Включить в стоимость работ расходы на приобретение строительных материалов, а также транспортные расходы.

Оценочная стоимость работ по сооружению фундамента Колизея, определенная Консультационной компанией по земельным подрядам, составила 28,5 миллионов фунтов стерлингов. Конечно, эта стоимость приближительна, ибо в нее не вошли затраты на прокладку дренажной системы, накладные расходы и, вероятно, затраты на производство работ, которые мы не учли. С другой стороны, стоимость работ по сооружению фундамента Колизея может быть в определенной мере уменьшена, ибо трудоемкие строительные работы, главным образом, выполняли рабы.

Мы привели ориентировочную стоимость фундамента Колизея, которая составила огромную сумму. Какими же были тогда затраты на сооружение всего здания! Безусловно, строительство Колизея явилось поистине грандиозным и дорогим предприятием.

## ГЛАВА VI

---

### ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ

#### КОНЕЦ ГЛАДИАТОРСКИХ ИГР

В наши дни, к разочарованию посетителей Колизея, им сообщают, что архитектор этого величественного памятника античности неизвестен. А вот в Средневековье бытовало другое мнение. Считалось, что архитектором Колизея является выдающийся римский поэт Вергилий, сочетавший, как полагали, свою литературную деятельность с занятиями архитектурой, магией и некромантией. Сторонников этой версии не смущало, что Вергилий умер почти за сто лет до возведения Колизея. Они также считали, что спроектированный Вергилием Колизей предназначался не для гладиаторских поединков и травли зверей, а являлся языческим храмом солнца (увенчанным золотым куполом), в котором находили прибежище всякого рода демоны. По мнению сторонников этой версии, название «Колизей» происходит от латинских слов *colo*, *colere* (поклонение, культ).

В начале XI века был издан путеводитель для пилигримов, называвшийся «Чудеса Рима», в котором, в частности, говорилось (цитата взята из более позднего адаптированного издания):

Колизей являлся в древности храмом солнца, величественным, прекрасным сооружением, покрытым позолоченной

бронзой, с множеством разнообразных сводчатых помещений. Храм этот был источником грома и ярких молний, местом, где струи дождя лились сквозь серебряные трубы.

Предполагалось, что в храме размещалась громадная статуя то ли Аполлона, то ли Юпитера, символизировавшая величие Рима. Далее в путеводителе рассказывалось о том, что в IV веке папа Сильвестр приказал эту статую, воздвигнутую язычниками, разрушить, а голову и руки ее установить перед входом в Латеранский собор Святого Иоанна.

В Средневековье бытовали и другие суждения о назначении Колизея. Живший в XII веке английский путешественник «мастер Грегори» заявлял, что Колизей был дворцом римских императоров Веспасиана и Тита, и только в XV веке итальянские гуманисты, изучив сохранившиеся классические источники, пришли к твердому заключению, что Колизей являлся амфитеатром, в котором проводились гладиаторские бои. Однако и в те времена Колизей полагали таинственным, мрачным местом, где обитает нечистая сила и царствует магия.

В XVI веке флорентинец Бенвенуто Челлини, известный скульптор и ювелир, вместе с сицилийским священником (втайне занимавшимся некромантией) и несколькими своими друзьями дважды в ночное время посещал Колизей, чтобы с помощью черной магии вызвать дух своей почившей возлюбленной. Челлини в «Автобиографии», повествуя о посещении Колизея, рассказывает о том, что первая ночь прошла тихо, без происшествий, дух возлюбленной вызвать не удалось. А вот во вторую ночь вместо духа почившей женщины невесть откуда появились страшные, богомерзкие дьяволы, едва не лишившие всех рассудка. Положение спас один из приятелей Бенвенуто, который (как деликатно описал происшествие Джон Эддингтон Саймондс, переводчик труда Челлини) «издал со страху такой оглушительно громкий звук, сопроводившийся непомерным зловонием, что все дьяволы бросились врассыпную и

стремглав умчались прочь». До смерти перепуганная компания тут же покинула Колизей, рассуждая о том, что за дерзкий поступок их, по всей вероятности, ждет страшное наказание, тем более, что затесавшийся в компанию мальчик подливал масла в огонь, уверяя, что видит, как несколько дьяволов неотступно за ними следуют, прыгая с крыши на крышу.

Сейчас трудно себе представить, что было время, когда считали, что Колизей предназначался не для гладиаторских поединков и травли зверей, а был построен с иными целями. Однако это ощущение можно понять: к XI веку связь полуразрушенного античного монумента с его первоначальным истинным назначением перестала существовать. К тому времени представления в Колизее не ставились в течение нескольких веков. Последние гладиаторские бои, согласно сохранившейся информации, проводились в амфитеатре в середине тридцатых годов V века, а последняя травля зверей — в 526 году.

В 523 году римский сенатор Кассиодор направил послание консулу (отвечавшему за проведение в Колизее травли зверей) для передачи Теодориху, королю остготов, правителю Рима. В своем послании Кассиодор порицал жестокость и насилие на аренах амфитеатров, приводящие не только к смерти животных, но порой и людей. Рассказывая о своих впечатлениях от травли зверей, Кассиодор, в частности, пишет: «Один из бойцов, полагаясь лишь на свое копье, которое, как мне представлялось, того и гляди сломается, с таким безрассудством атаковал разъяренных животных, что казалось, он ищет смерти, которой, разумеется, хотел избежать». Однако в своем послании Кассиодор дает ясно понять, что травля зверей все еще популярна среди простого народа (правда, в этом месте послания рукой Кассиодора, вероятно, водило презрение к римской черни, которой, по мнению знати, нравилось то, что аристократия осуждала). Как бы там ни было, Кассиодор настоятельно просил Теодориха запретить травлю зверей и покончить с насаждением жестокости и насилия.



*Рис. 24.* Картина голландского живописца XVI столетия  
Мартина Ван Хемскерка совмещает различные представления,  
бытовавшие разное время о Колизее. В центре возвышается статуя  
Юпитера, вокруг нее идет бой быков, в нижней части картины  
справа знахарь торгует своими товарами, левее — группа  
священников

Было бы отрадно считать, что конец кровавым представлениям в римских амфитеатрах связан с успехами христианства, которое Константин, ставший римским императором в начале IV века, превратил в государственную религию. Однако изданные Константином законы, касавшиеся запрещения гладиаторских игр, были столь же неэффективны, как, к примеру, инициативы нашего времени, касающиеся ограничения скорости на автомобильных дорогах. Кроме того, Константин был непоследователен. В тридцатые годы IV века он разрешил проводить гладиаторские бои в Гиспелле, с тем чтобы жителям этого города не приходилось совершать долгого путешествия в Вольсинии, город, где подобные представления продолжали даваться, несмотря на запреты.

В IV и V веках были также приняты законы, касавшиеся ограничений, связанных с гладиаторскими боями, — законы, прямо скажем, второстепенные (например, сенаторам запрещалось использовать гладиаторов в качестве телохранителей). Реакция на эти нововведения была примерно такой же, как на законы, направленные против язычества: смесь послушания, различных уверток и полного неприятия. Поэтому вовсе не законы (принимавшиеся отчасти под давлением церкви) положили конец кровавым представлениям в Колизее и других амфитеатрах Римской империи. К прекращению представлений привели исторические реалии: экономическое положение государства ухудшилось, что негативно сказалось на финансовых возможностях устроителей представлений, утративших возможность покупать диких зверей и поддерживать в надлежащем порядке амфитеатры (и, в частности, Колизей, здание огромных размеров).

Кроме того, необходимо отметить, что Константин в 326 году перенес столицу империи в Византию, переименовав в 330 году этот город в Константинополь (ныне Стамбул). В результате этой акции Константина Рим потерял свое политическое и культурное значение, что негативно сказалось и на

участи Колизея. В V веке старая столица империи была неоднократно разрушена и разграблена, на римской земле возникали германские королевства. Византийский историк Прокопий пишет, что, когда в 545 году король остготов Тотила взял Рим, в городе оставалось пятьсот жителей. Вероятно, Прокопий значительно сгустил краски, хотя естественно, что многие римляне покинули город в преддверии его захвата Тотилой. Но какова бы ни была численность римского населения в середине VI века, можно предположить с большой достоверностью, что уже в те времена людских и материальных ресурсов не хватало не только для организации в Колизее гладиаторских представлений, но и для содержания здания в удовлетворительном состоянии.

Поэтому, когда в сентябре 1332 года предположительно в Колизее был дан бой быков в честь приезда в Рим Людовика IV Баварского, то вполне вероятно, что большинство собравшихся зрителей не имели никакого понятия об античном прошлом амфитеатра, в который они пришли, чтобы посмотреть необычное представление. Кстати, по дошедшим до нашего времени сведениям, это представление стоило жизни восемнадцати людям и одиннадцати быкам. Если тот бой быков действительно происходил в Колизее, то это и было последнее представление на арене амфитеатра, величественные руины которого сохранились до наших дней.

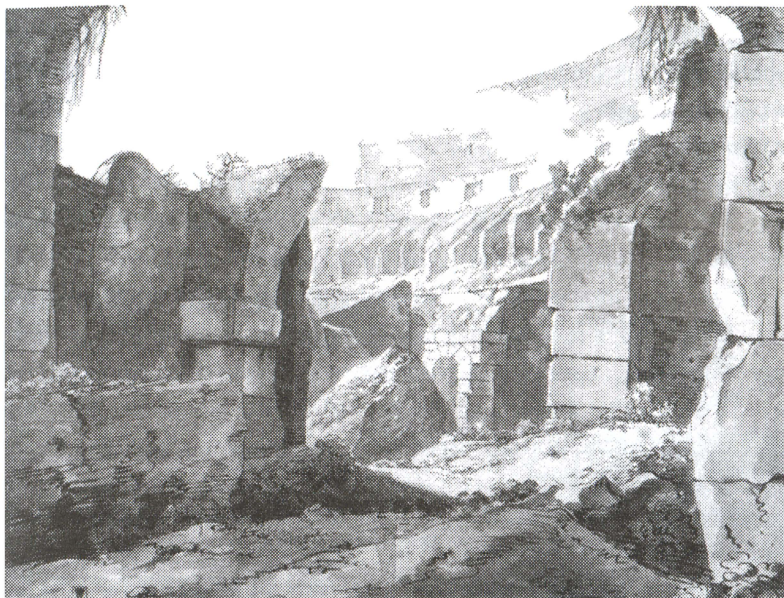
## НАСЛЕДИЕ КОЛИЗЕЯ

История усугублявшегося коллективного забвения Колизея тянулась много веков, отмеченных гражданскими войнами, нашествиями варваров и вандалов, соперничеством кардиналов и пап, пока, после того как Рим в конце XIX столетия стал столицей объединенной Италии, не обернулась новым «открытием» величественного памятника античности, амфитеатра, в котором проходили гладиаторские бои. К тому времени, по

словам Байрона, императорские дворцы «уж давно поверглись в прах и стали грудой камня», Римский форум превратился в пастбище, а Колизей еще хранил «в руинах величавых былую мощь». С Колизеем, хотя и наполовину разрушенным, могли соперничать только колонны Марка Аврелия и Траяна.

После того как Колизей перестал использоваться по своему первоначальному назначению, время от времени стали появляться проекты по реконструкции здания с целью его использования в прагматичных — производственных целях. Так, например, как отмечает Мюррей в своем «Путеводителе» 1843 года издания, в XVI веке римский папа Сикст V планировал превратить Колизей в суконную фабрику. Проект составил архитектор Доминик Фонтана. По его замыслу, на первом этаже Колизея должны были разместиться цеха, а на других этажах — жилые помещения для рабочих. Однако после кончины Сикста начавшиеся строительные работы были прекращены в связи с дороговизной проекта, и вместо суконного производства в Колизее была устроена небольшая фабрика по изготовлению клея. Можно предположить, что реализуй папа свое начинание, оно пошло бы на пользу сохранности здания. Недаром французский историк Жан Мабильон несколькими годами позже отметил, что «если бы Сикст V успел осуществить свой проект, то Колизей был бы капитально отремонтирован и не подвергся бы дальнейшему разрушению». Однако необходимо также сказать, что первоначально Сикст V планировал снести Колизей, а на его месте построить новое здание, и мы должны быть благодарны тому, что этот первоначальный проект не был осуществлен. Что касается фабрики по изготовлению клея, то она просуществовала недолго; Колизей продолжал разрушаться, а руины его использовались как каменоломня. По камешку захватывали с собой и туристы, в частности англичане. В XVIII веке ходила такая шутка: «Если бы Колизей помещался в карман, то несомненно нашелся бы англичанин, который увез бы его домой в качестве сувенира».





*Рис. 25. Романтические руины или разрушенный город?*  
Развалины, изображенные на рисунке конца XVIII столетия,  
можно принять за нижние строения Колизея

Имелся и другой способ «растаскивать» Колизей, который, правда, прямого ущерба не наносил. Мы имеем в виду, что со времен Возрождения Колизей стал моделью для архитекторов, которые использовали в работе его художественные особенности, прибегая наиболее часто к последовательности архитектурных ордеров, характерной для фасада этого амфитеатра античности. Мотивы композиции Колизея, логичная ясность в организации пространства и плана здания характерны для многих итальянских палаццо. Назовем некоторые из них: палаццо Ручелли во Флоренции, построенное в 1450 году (архитектор Леон Батиста Альберти), палаццо Алтемпс в Риме, в котором в настоящее время располагается Музей римской скульптуры (архитектор Антонио да Сангалло-старший), палаццо Фарнезе в Риме (архитектор Антонио да Сангалло-младший).

К началу XIX столетия, после того как Колизей был «открыт» заново, в том числе и многочисленными туристами, известность его возросла настолько, что его именем повсеместно — от Южной Дакоты до Токио — стали называться спортивные сооружения, концертные залы, театры. Большинство этих построек не имеет ничего общего с конструкцией и декором римского Колизея. Пожалуй, особняком стоит лишь лондонский «Колизей», здание, построенное в 1904 году и отведенное поначалу под варьете, которое с годами сменила Английская национальная опера. Как и в римском амфитеатре, в лондонском «Колизее» пол выстлан мозаикой, а потолок в зрительном зале изображает собою тент, напоминающий о навесе, защищавшем посетителей римского Колизея от палящего солнца. Напоминанием о величественном памятнике античности служат также скульптуры львов и ковры с изображенным на них логотипом SPQR (сокращение знаменитой формулы «*Senatus populus que romanus*» — «Сенат и римский народ»). Освальд Столл, принимавший административное участие в строительстве «Колизея», выражал надежду, что лондонский «Колизей» достоин находиться в столице Англии, так же, как амфитеатр

Веспасиана был достоин стоять в столице Римской империи. Резюмируя изложенное, не будет преувеличением сказать, что не только сооружения, носящие название «Колизей», пользуются славой этого амфитеатра активности, но и сам Колизей (что характерно для монументов мирового значения) частично обязан своей известностью одноименным сооружениям, хотя они и находятся далеко от его месторасположения.

В наши дни невозможно установить хронологическую последовательность изменения бытовавших представлений о Колизее, который виделся одно время пристанищем демонов и местом для занятия некромантией, а в итоге стал считаться романтическими руинами, памятником тех далеких времен, когда проводились гладиаторские бои, сопровождавшиеся мученичеством христиан. История Колизея — это торжество блестящих идей, послуживших его созданию, череда смертей на его арене, серия неосуществленных проектов и целый ряд толкований его настоящего назначения. За последнюю тысячу лет на историю Колизея в значительной мере влияли четыре группы людей, каждая из которых имела свой интерес к амфитеатру античности. Одну группу составляли расхитители Колизея и его новые пользователи, другую — христиане, третью — археологи, а четвертую — как это ни покажется странным — ботаники.

Рассмотрим деятельность перечисленных групп.

## РАСХИТИТЕЛИ И НОВЫЕ ПОЛЬЗОВАТЕЛИ

В начале VI столетия, даже если время от времени в Колизее все еще происходила травля зверей, само здание, не знавшее веками ремонта, уже находилось в полуразрушенном состоянии. Такое положение содействовало тому, что Колизей постепенно превратили в каменоломню, в которой обзаводились строительным материалом как для мелких житейских нужд, так и для городского строительства и, в частности, для построек, возводимых по заказу церкви.

Однако в таком расхищении Колизея в большинстве случаев не было ничего незаконного. Городские власти и различные организации католической церкви регулярно выдавали, а то и продавали разрешения на добычу строительных материалов. В официальных документах папской курии вплоть до XVII столетия встречается формула «*a sacrae matris a coliseo*» («добыть строительный материал в Колизее»).

Масштаб расхищения Колизея в настоящее время трудно определить, но ясно, что дело велось с размахом. Тому свидетельством официальная запись, рассказывающая о том, что за девять месяцев 1452 года, по указанию папы Николая V, очевидно, для строительства базилики Святого Петра, из Колизея вывезли 2522 повозки с камнем. Незадолго до этого, в 1448 году, итальянский гуманист Поджо Браччолини с сожалением констатировал, что большая часть Колизея превращается в строительный материал. Во времена расхищения Колизея бытовала саркастическая колкость, касавшаяся аристократической семьи Барберини, которая расхищала монументы античности, посягнув даже на Пантеон. Говорили: «*Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*» — «То, что не успели совершить варвары, сделали Барберини». Несмотря на это едкое замечание, римский папа Урбан VIII в XVII веке разрешил Барберини (видимо, потому что и сам происходил из этого рода) использовать травертин Колизея для постройки палаццо.

Расхищению Колизея, несомненно, помогали землетрясения и другие стихийные бедствия, ибо после каждого подобного случая добывать строительный материал на его территории становилось гораздо легче. Менее всего от землетрясения страдала северная часть Колизея; кроме того, в ее сохранении, видимо, была заинтересована церковь, ибо Колизей своим северным фасадом выходил на путь религиозных процессий — от Латеранского собора Святого Иоанна к центру города — и потому мог казаться церковникам великолепной «декорацией». Южный фасад Колизея, видно, для церковников интереса не

представлял, и, с дозволения церкви, его регулярно разбирали на камни.

При мысли о том, что камни из амфитеатра Веспасиана и Тита обрели новую жизнь в соборе Святого Петра или в палаццо Венеция (с балкона которого Муссолини обращался к народу на площади), ощущаешь смешанное чувство удовлетворения и легкой печали. С одной стороны, эти и им подобные здания принесли Риму особую привлекательность, а с другой стороны, они своей жизнью во многом обязаны Колизею, питавшему их «плотью». Зайди процесс дальше, мы бы не смогли любоваться «романтическими руинами».

В те времена, когда Колизей использовался в качестве удобной и богатой каменоломни, римляне нашли применение и его уцелевшим неразрушенным помещениям, которые стали использоваться для хозяйственных и производственных нужд. В Колизее и вокруг устраивали конюшни, хлева, склады, кузницы, швейные и сапожные мастерские и прочие кустарные производства. Видимо, строения, воздвигнутые вокруг Колизея, внешне походили на деревушку, застроенную лачугами и хозяйственными постройками, ибо, по сохранившемуся свидетельству, в начале XVI столетия некий художник черпал там вдохновение, собираясь писать картину, посвященную рождению Иисуса, появившемуся на свет, как известно, в хлеву. Использование Колизея для производственных нужд продолжалось даже в XVIII веке. В 1700 году, по распоряжению папы Сикста V, в северной части амфитеатра устроили склад навоза, употреблявшегося при производстве калийной селитры. Однако к настоящему времени от былых хозяйственных и производственных помещений, чередой появлявшихся в Колизее после прекращения развлекательных представлений, по существу ничего не осталось, кроме не представляющих особого интереса кормушек для скота, битой посуды и искореженного железа. Объясняется это тем, что целью раскопок, проводившихся в Колизее в XIX веке, являлись элементы конструкции амфите-

атра античности, а все остальное считалось мусором, более поздними наслоениями, не представляющими исторической ценности (тем не менее, однажды археологи приняли средневековую кладку за одну из внутренних стен Колизея и, расчистив, представили ее на всеобщее обозрение).

Пустующие помещения Колизея отводились не только для хозяйственных и производственных учреждений, вроде конюшен, складов и мастерских. Добротные помещения стали занимать аристократы. Например, в XII веке восточная часть Колизея называлась «дворцом Франджипане», являясь собственностью этого аристократического семейства, занимавшего в Риме высокое положение. Величественные постройки античности привлекали и других римских аристократов. Так, влиятельное семейство Колонна имело апартаменты в мавзолее императора Августа, а семейство Савелли — в театре Марцелла. Подобные случаи продолжались. Даже в настоящее время в верхних этажах театра Марцелла немало частных апартаментов. Что касается «дворца Франджипане», то в середине XIII столетия семье Франджипане пришлось уступить «дворец» своей сопернице на политическом поприще — семье Аннибальди, которая в 1360 году продала апартаменты ордену святого Сальватора, одной из христианских организаций. Существует свидетельство, что до того как продать эти палаты, Аннибальди в 1337 году принимали в Колизее Петрарку, итальянского поэта и гуманиста. Принимая во внимание эту дату, можно предположить, что Аннибальди присутствовали на бое быков, проводившемся в Колизее в 1332 году.

Теперь скажем о том, что постепенно стали раздаваться голоса негодования и протеста против использования Колизея, величественного памятника античности, в качестве каменоломни и места размещения конюшен, складов и мастерских. Начиная с XV столетия против разграбления и вульгаризации Колизея стали выступать археологи и другие просвещенные

люди, понимавшие историческое значение этого монумента. Не один Браччолини возмущался расхищением Колизея.

Особенно активно за сохранение Колизея выступали христиане — точнее, та их часть, которая считала, что Колизей связан со становлением христианства (ведь христианами в Риме в те времена были практически все: и папы, дававшие разрешения на расхищение Колизея, и люди, подобные Браччолини, протестовавшие против этого). Так вот, немало людей считали, что раз на арене этого амфитеатра античности большое число христиан приняло мученическую смерть за веру, Колизей следует превратить в место поминовения мучеников и святых, а не занимать его мастерскими, конюшнями и навозными кучами.

### ХРИСТИАНЕ

В 1750 году по распоряжению римского папы Бенедикта XIV на восточной части наружной стены Колизея была установлена памятная каменная плита, заменившая надпись, сделанную в 1675 году, которая со временем стерлась. На плите, до сих пор сохранившейся, начертано следующее:

Амфитеатр императоров Флавиев, известный своими грандиозными представлениями, посвященными языческим богам и их нечестивому культу и сопровождавшимися кровью невинных жертв. Чтобы сохранить память о мужестве этих мучеников, папа Бенедикт XIV в 1750 году, десятом году своего понтификата, восстановил надпись, начертанную на стене Колизея папой Климентом X в 1675 году, но затем стертую временем.

Эта акция Бенедикта XIV была явно ориентирована на то, чтобы лишний раз подчеркнуть победу христианства над нечестивым язычеством. Немногим ранее, в 1749 году, Бенедикт

назвал Колизей христианской святыней, напоминающей о крестных муках Христа, и пригрозил наказанием за любое осквернение Колизея.

Однако нет никаких свидетельств того, что христиане, павшие в Колизее, гибли за веру, за свои религиозные убеждения. Правда, начиная с V века в трудах христианских авторов, посвященных житиям и смерти святых, нередко указывается, что они погибли на арене амфитеатра. Однако это не значит, что амфитеатром обязательно был Колизей. Сам Колизей в этих трудах упоминается изредка, а, когда называется, то вполне можно предположить, что автор сослался на Колизей всего-навсего потому, что этот амфитеатр был самым известным в Римской империи; к тому же такая ссылка придавала правдоподобность сочинению.

Однако в Средневековье положение, по всей вероятности, изменилось, и Колизей, должно быть, более не считали местом мученичества и гибели христиан за свои религиозные убеждения. По крайней мере имена мучеников, чьи усыпальницы почитались святынями, не связывались со злодействами в Колизее. Даже в изданном еще в начале XI столетия путеводителе для паломников «Чудеса Рима» местом мученичества христиан назывался цирк Фламиния, а вовсе не Колизей, поименованный в этом справочнике «храмом солнца». Не фигурирует Колизей как место мученичества христиан и на полотнах художников Возрождения, авторов большого числа картин на религиозные темы. Лишь на одной работе, выполненной в XV веке, Колизей служит фоном картине, изображающей распятие святого Петра, что скорее свидетельствует о неосведомленности автора: ведь Петр погиб до возведения Колизея.

Однако к началу XVII столетия Колизей по инициативе церковников стал настойчиво выдаваться за место мученичества и смерти христиан. Публиковались длинные списки мучеников за веру, поплатившиеся жизнью на арене амфитеатра за свои убеждения, с указанием даты их гибели. Эта инициатива цер-





*Рис. 26.* Колизей в конце XVIII столетия. На макете видна часовня, построенная в восточной части арены

ковников имела и положительные последствия: расхищение Колизея пошло на убыль. Церковь и раньше подумывала об этом, когда вспоминала о христианах, сложивших свою голову в Колизее (что не мешало ей наживаться на расхищении Колизея). В конце XVI столетия римский папа Сикст V, намереваясь снести амфитеатр язычников или устроить в нем су-конную фабрику, рассматривал и другое решение: освятить Колизей. В конце концов церковники пришли к мысли не только прекратить использование Колизея в качестве каменоломни, но и провести в нем восстановительные работы. Правда, работы эти начались лишь в XVIII веке, тогда были разобраны некоторые конструкции, представлявшие опасность для посетителей Колизея. В начале XIX столетия на деньги, выделенные римскими папами, были воздвигнуты две опоры, укрепившие неустойчивые участки внешней стены.

После того как Колизей прочно отождествили с местом мученичества христиан, в нем чаще, чем ранее, стали проводиться христианские обряды и церемонии. Еще с 1490 года до середины XVI столетия на арене амфитеатра по великим пятницам происходили торжественные богослужения. В 1519 году в восточной части арены была построена (естественно, из местного материала) часовня Санта-Мария делла Пьета. В семидесятих годах XVII столетия Джанлоренцо Бернини (автор колоннады на площади Святого Петра в Риме) собирался построить в центре арены церковь, но этот проект не был осуществлен. Папа Климент X ограничился установкой на арене амфитеатра большого креста. Но уже в XVIII веке религиозные атрибуты в амфитеатре преумножаются. Помимо часовни, на арене Колизея появляется крест, установленный посередине, а вокруг арены устанавливают кальварии — изображения крестного пути Иисуса Христа (рис. 2). В Колизее можно было послушать проповедь, причаститься, получить индульгенцию. Церемониями заведовали монахи. Сохранилось свидетельство, что во второй половине XVIII столетия в Колизее в течение нескольких



*Рис. 27.* На современной фотографии Колизея видна восточная часть с опорой, установленной в начале XIX столетия и предназначенной для предотвращения разрушения его внешней стены.

На переднем плане — несколько сохранившихся тумб; во времена античности такие тумбы окружали весь амфитеатр. На заднем плане — палатки компании Эм-ти-ви, которая 4 ноября 2004 года дала в Колизее концерт. Как полагает руководитель Римской археологической службы, раскопки должны сопровождаться получением прибыли

лет обитал Бенедикт Жозеф Лабр (причисленный после кончины к лику святых), видимо, помогавший монахам следить за порядком. Разумеется, Колизей использовался католическими священниками в собственных целях, но, как мы уже отмечали, установленные порядки могли вызвать раздражение протестантов, посещавших Колизей с целью ознакомления. Так, вероятно, возможность получить индульгенцию, поцеловав установленный посередине арены крест, вызвала у протестантов стойкое неприятие. А вот автору «Ватека» Уильяму Бекфорду (известному тем, что он построил в Фонтхилле экстравагантную башню в неоготическом стиле) не понравился в Колизее даже сам вид монахов, «ленивых и чрезмерно упитанных», которые, как он рассудил, «могли прийти львам гораздо больше по вкусу, чем истощенные христианские мученики».

Однако, несмотря на христианизацию Колизея, не прекращались попытки использовать этот амфитеатр по его первоначальному назначению. В семидесятых годах XVII столетия (как раз перед тем как на вершине амфитеатра установили массивный крест) только активное вмешательство церкви предотвратило организацию в Колизее боя быков. Даже в XVIII веке в помещениях Колизея все еще находились мастерские ремесленников, а кучи навоза, предназначавшегося для производства селитры, продолжали «благоухать» даже после того, как на арене амфитеатра появились кальварии.

С годами на проведение работ в Колизее стали претендовать археологи. Время от времени им помогала деньгами церковь, которая — надо отдать ей должное — не только совмещала религиозные интересы с извлечением доходов от расхищения Колизея, но и содействовала науке, финансируя археологические исследования. Начиная с XIX столетия, объем археологических работ значительно возрос, чему способствует государство. Идея о мученичестве христиан на арене амфитеатра античности уступила научному подходу. Ученых интересовали подземные сооружения Колизея, а религиозные постройки на арене амфитеатра им только мешали.

## АРХЕОЛОГИ

Поворотный пункт в истории археологических исследований, проводившихся в Колизее, произошел в семидесятых годах XIX столетия, когда в амфитеатре начались плановые раскопки, финансирувавшиеся итальянским правительством. В гораздо меньших масштабах раскопки в Колизее проводились и ранее. Так, еще в XV веке была открыта часть дренажной системы, отводившей воду с территории амфитеатра. В начале XVIII столетия вырыли несколько глубоких канав, чтобы выяснить, что из себя представлял пол арены. Тогда же разработали план более масштабных археологических изысканий, но он так и не был осуществлен. В 1790-х годах были очищены коридоры, а в начале XIX столетия стали исследовать подземные сооружения Колизея, но завершить эти работы не удалось из-за внезапного наводнения. В середине XIX столетия археологические работы возобновились, при этом они сочетались с некоторыми восстановительными работами. Так, на деньги, отпущенные римским папой Григорием XIV, в южной части амфитеатра были восстановлены восемь арок. При раскопках на территории арены амфитеатра крест на время их проведения убирали, а кальварии не трогали вовсе.

Положение изменилось в семидесятых годах XIX столетия, когда археологические исследования в Колизее стали финансироваться итальянским правительством. Церковные атрибуты раскопкам явно мешали, а потому крест и кальварии с арены амфитеатра убрали. Эту акцию пытались предотвратить, но все усилия оказались напрасными. Не помогли ни протесты верующих, специально собравшихся на богослужение в Колизее, ни вмешательство папы. Не помешали началу раскопок и предприимчивые дельцы, предлагавшие использовать Колизей «для гуляний и маскарадов при лунном свете». Раскопки начались в 1874 году под руководством археолога Пьетро Росы, который рассудительно посчитал, что археологические иссле-

дования святилища лучше его осквернения фривольным времяпрепровождением. Однако начавшиеся работы вскоре были прекращены в связи с затоплением места раскопок грунтовыми водами (эти воды удалось отвести лишь через несколько лет).

Археолог Родольфо Ланчиани, регулярно передававший из Рима сообщения английскому журналу «Атенеум», так описал успешное осушение места раскопок, осуществленное в апреле 1873 года: «Стоячие воды, заполнившие подземные помещения Колизея, были отведены несколько дней назад в присутствии многочисленных зрителей, бурно приветствовавших это знаменательное событие». Однако далее Ланчиани с горечью восклицает: «Бедный Колизей! Как он изменился после того, как синьор Роса в 1871 году начал свои раскопки». И действительно, половина арены амфитеатра представляла собой котлован с обнаженными стенами подземных сооружений. Вторая половина арены была раскопана в тридцатые годы XX века. Ирония в том, что, когда в 1878 году вышел в свет роман Генри Джеймса «Дэзи Миллер», в котором описана фатальная встреча героев произведения у залитого лунным светом креста на арене амфитеатра, этого креста уже не было, а половина арены была покрыта водой.

Полностью церковные атрибуты в Колизей более не вернулись. Правда, и по сей день по великим пятницам у стен амфитеатра проходит богослужение, но это — единственное вторжение церкви в мирскую жизнь Колизея, ставшего просто памятником античности (что схоже с проводящимися лишь раз в году, во время летнего солнцестояния, религиозными церемониями современных друидов на территории Стоунхенджа).

Последующие раскопки в амфитеатре связаны с инициативами Муссолини, пришедшего к власти в Италии в 1922 году. Его правительство финансировало работы, позволившие полностью раскопать подземные сооружения Колизея и тем самым завершить усилия Пьетро Росы, предпринятые в 1870-х





*Рис. 28.* В 1932 году Колизей послужил исполненной величия декорацией во время торжественного открытия новой улицы в Риме — Виа дель Имперо. В 1970 году на экраны вышел фильм «Конформист». В его заключительных сценах, происходящих в день смерти Муссолини, режиссер Б. Бертолуччи использовал развалины Колизея как символ падения фашистского режима

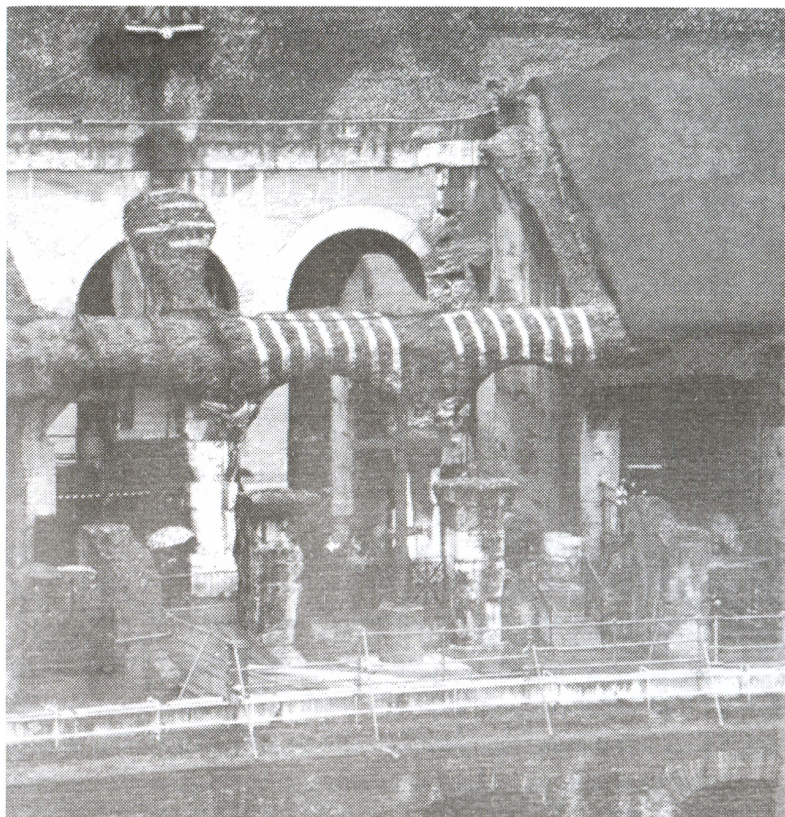
годах. Кроме того, по решению Муссолини в Риме была проложена новая магистраль — Виа дель Имперо («Имперская дорога»), — проходящая мимо украшающего ее Колизея. В 1938 году Гитлер во время официального посещения Рима провел несколько часов в Колизее (после того как из-за сильного, долго не прекращавшегося дождя отменили военный парад) и, осмотрев амфитеатр, решил, что он может послужить образцом для мест массовых сборов немцев.

Вместе с тем, Муссолини пошел на уступки церкви, не оставлявшей мысли использовать Колизей в собственных интересах. В амфитеатре вновь появился крест, вместо убранного в 1870-х годах. На сей раз крест, правда, установили не посередине арены, а у ее края, с северной стороны. Зато под крестом поместили четыре каменные плиты с латинскими надписями. На одной из них был начертан текст религиозного гимна, исполнявшегося по великим пятницам. На второй — текст, схожий по стилю с тем, что был на плите, установленной на стене Колизея в 1750 году по распоряжению Бенедикта XIV.

На том месте, где в амфитеатре императоров Флавиев нашими предшественниками был установлен христианский крест... снесенный превратным временем, воздвигнут сей новый крест... в 1926 году от Рождества Христова.

Надписи на двух других плитах носили мемориальный характер. Одна плита была установлена в честь пятой годовщины понтификата римского папы Пия XI и тысяча шестисотой годовщины обнаружения Еленой, матерью римского императора Константина I, останков «подлинного креста», на котором был распят Иисус Христос. Другая плита была установлена в честь двадцать шестой годовщины царствования итальянского короля Виктора Эммануила III и четвертой годовщины правления Муссолини. Как видно, не остались в накладе ни церковь, ни монархия, ни гражданская власть.





*Рис. 29.* Крест, установленный в Колизее во времена правления Муссолини, все еще стоит у края арены амфитеатра

Крест, установленный в Колизее во времена правления Муссолини, стоит до сих пор у северного края арены, а вот мемориальные плиты после падения фашистского режима не только сняли, но и разбили. Тексты, которые были на них начертаны, известны лишь потому, что они были в свое время опубликованы в средствах массовой информации.

В историю Колизея снова вмешалась идеология, на этот раз оказавшаяся благосклонной для археологов. В противостоянии археологов и церковников, продолжавшемся последние пятьсот лет, археологи взяли верх, и теперь им никто не мешает проводить в Колизее исследовательские работы.

## БОТАНИКИ

В «Путеводителе» Мюррея 1843 года издания говорилось, что одной из достопримечательностей Колизея является большое число разнообразных растений, произрастающих на его территории. В «Путеводителе» с удивлением вопрошалось: «Почему римляне не составляют из этих растений гербарии для продажи? Трудно представить себе более чудесный сувенир. Гербарии шли бы нарасхват». Действительно, на территории Колизея в те времена произрастало великое множество разнообразных растений, в том числе редких, что объясняли особенным микроклиматом. Правда, имелась и другая версия: разнообразие обязано семенам, завозившимся в Рим экзотическими животными, — семенам, которые эти звери стряхивали со шкуры. Как бы то ни было, растительный мир, нашедший себе прибежище в руинах амфитеатра, был чрезвычайно богат.

В 1643 году был опубликован первый каталог произрастающих на территории Колизея растений. Его автором стал ботаник, анатом и астроном, профессор Римского университета Доменико Панароли, описавший в своем труде 337 видов растений. В 1815 году был опубликован другой каталог «растений, произрастающих на территории амфитеатра императоров Фла-

виев». Его составил смотритель Римского ботанического сада профессор Антонио Себастьяни. В каталоге перечисляется 261 вид растений. Уменьшение их числа, видимо, объяснялось не недосмотром составителя этого каталога, а уроном, который нанесли флоре амфитеатра интенсивные раскопки, проводившиеся на его территории в начале XIX столетия.

Наиболее занимательный каталог растений, произраставших на территории Колизея, составил Ричард Дикин, английский врач и ботаник-любитель из Шеффилда. В 1855 году он опубликовал труд «Флора Колизея», справочник с большим количеством иллюстраций, в котором описаны 420 видов растений (современные ученые педантично уменьшили их количество до 418). Части растений Дикин придал ту или иную символику. Так, одно из них он назвал «терном Христа»:

Мало кто из людей, заметивших это растение, произрастающее среди руин Колизея, не задумается о происходивших на этом месте кровавых сценах, мало кто не вспомнит о многочисленных святых, истинно уверовавших в Иисуса и проливших за него кровь перед тысячами собравшихся здесь язычников. Эти святые заслужили венец без шипов и жизнь вечную, и на доказанной ими истине мы строим наше будущее и пестуем надежду на благоденствие, из этого источника черпаем мир и спокойствие.

Но если набожный Дикин находил ботанику совместимой с религиозной символикой Колизея, то археологи о такой связи, вероятно, даже не думали и угрожали уничтожить все то, что он изучал и чем восторгался. Дикин по этому поводу замечает:

Коллекция растений, описанных мною в каталоге, собрана несколько лет назад. За прошедшее время многие из этих растений погибли в результате раскопок и ремонтных работ, производящихся в Колизее. Эти утраты вызывают горечь и

сожаление. Следует сохранить хотя бы оставшиеся растения. Работы, не учитывающие сохранность растений, приведут не только к их безвозвратной потере, но и к уничтожению того неповторимого впечатления, которое пока еще оказывают на восприимчивых, чутких людей развалины Колизея.

Дикин умер в 1873 году. Проживи он еще несколько лет, он бы крайне расстроился, ибо его надежды не оправдались. До второй половины 1870-х годов археологам было предписано руководством не только убрать кальварии с арены амфитеатра, но и очистить территорию Колизея от «сорняков и прочего мусора». В настоящее время, несмотря на оптимистические оценки ученых, которые полагают, что на территории Колизея произрастает 240 видов растений, растения эти, по существу, беззащитны. При проведении в Колизее дальнейших археологических изысканий и ремонтных работ их количество наверняка сократится.

Суждения Дикина заставляют задуматься о нашем отношении к историческим памятникам и о путях примирения возникающих при этом противоречий. Конечно, рассуждая о сохранности Колизея, наивно отдавать первенство флоре амфитеатра. Если бы в 1870-х годах в Колизее, наряду с археологическими раскопками, не проводились восстановительные работы, что вкупе привело к вырождению целого ряда растений, произраставших на его территории, то в настоящее время амфитеатр был бы близок к полному разрушению. Разумеется, следует радоваться тому, что здание Колизея укреплено, а его история изучается благодаря произведенным раскопкам — об этом говорит здравый смысл. В то же время нельзя не испытывать легкой грусти и сожаления, что в результате работ на территории Колизея его словно законсервировали, а «романтические руины» остались достоянием прошлого. Конечно, в Колизее во времена Римской империи погибло мно-

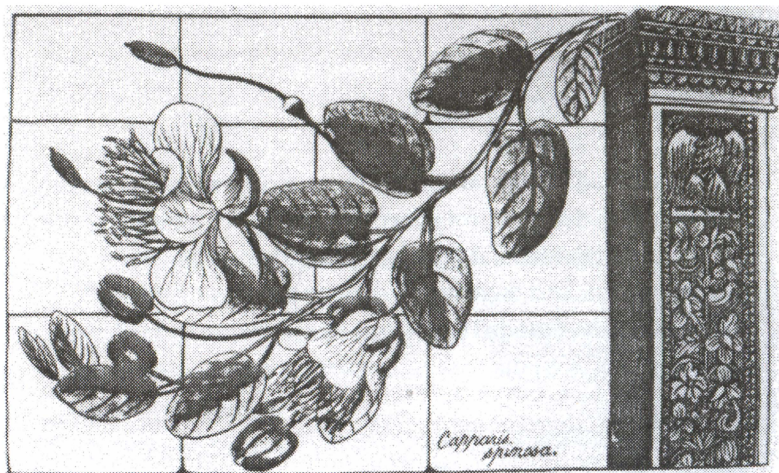


Рис. 30. Каталог Ричарда Дикина «Флора Колизея» богато иллюстрирован. На рисунке представлена ветка каперса, пустившего ростки из расщелины в античной колонне

го людей, но те, кто знаком с его богатой историей, могут не только ужаснуться при мысли о кровавом прошлом амфитеатра, но и пожалеть, что им не довелось восхититься исчезнувшими растениями, которые с любовью описал Дикин, или полюбоваться при лунном свете романтическими руинами.

## ПОСЕТИТЕЛЮ КОЛИЗЕЯ

---

### КАК НЕ ТОМИТЬСЯ В ОЧЕРЕДИ

Колизей посещают множество туристов; чтобы осмотреть этот памятник древности, надо купить билет, отстояв, как правило, длинную очередь (даже в мертвый сезон). Однажды в дождливый ноябрьский день мы видели подобную очередь, в которой пришлось бы стоять не менее получаса (правда, как нам сказали, Колизей только что открыли для посещения, ибо утром его смотрители бастовали).

Но томления в длинной очереди можно и избежать. Для этого существует несколько способов. Во-первых, можно подойти к Колизею за полчаса до открытия и занять очередь в кассу. Правда, может случиться, что вы не одни столь находчивы и смыслены. Если этот вариант вам не нравится, можете поступить по-иному: подойти к Колизею вечером, перед закрытием кассы, и спокойно купить билет — у вас будет еще час для осмотра амфитеатра.

Существуют и другие способы осмотреть амфитеатр античности, не томясь в длинной очереди в билетную кассу. Вы можете заказать билет в Колизей по телефону или по Интернету или купить музейную дисконтную карту, дающую право посетить не только Колизей, но и другие музеи Рима. Если вы хотите обойти все эти музеи, то, купив дисконтную карту, не только избавитесь от длинных очередей, но и сэкономите деньги.

Информацию о различных способах авансовых платежей, включающих во время пребывания в Риме лишние хлопоты, можно получить по телефону +39 06 39967700 или на сайте [www.archeorm.arti.beniculturali.it](http://www.archeorm.arti.beniculturali.it).

Также следует знать, что билет в Колизей годен и для посещения Палатина, а билет, купленный для посещения Палатина, годен для доступа в Колизей (по крайней мере такой порядок существовал, когда мы писали эту книгу). Если положение сохранилось, то проще купить билет в кассе у Палатина, где очереди обычно значительно короче. Палатин находится от Колизея примерно в пяти минутах ходьбы, у арки Тита. Кстати, на этом холме тоже есть на что посмотреть (к примеру, на сохранившуюся часть императорского дворца), хотя Байрон отмечал, что «Цезаря покои и Августа чертоги уж давно поверглись в прах и стали грудой камня».

### ОСМОТР КОЛИЗЕЯ СНАРУЖИ

Большая часть внешней круговой стены Колизея разрушена, стена восстановлена лишь местами, и потому вид амфитеатра снаружи неоднороден. Чтобы составить о нем более полное впечатление, прежде чем войти внутрь, лучше сначала обойти Колизей кругом и посмотреть на него извне.

Начните с западной стороны, придя к Колизею по Виа дей Фори Империали, и тогда вы ясно увидите, что внешняя стена Колизея, построенная при возведении здания, обрывается, стыкуясь с кирпичной кладкой XIX столетия, выложенной также в виде аркады. Огибая Колизей, идите на юг, и вскоре вы увидите на мостовой линию из белых камней, отмечающую место, где ранее находилась часть оригинальной, первоначальной стены. То, что с этой стороны здания кажется его внешней стеной, на самом деле стена коридора. Оказавшись у восточной стены здания, вы вновь увидите внешнюю стену, дополненную кладкой XIX столетия. Полностью внешняя



стена Колизея сохранилась только на северной стороне. Там, где камень очищен от наслоений, вы увидите над арками их номера, проставленные при строительстве здания (лучше всего видны номера с 51-го по 54-й — эти арки расположены ближе к западу).

На стене Колизея есть и другие надписи. Так, над главным восточным входом до сих пор красуется памятная плита, установленная в 1750 году по распоряжению римского папы Бенедикта XIV (ее текст приведен в разделе «Христиане»). Под плитой изображен лик Христа, символ ордена святого Сальватора, христианской организации, владевшей в Средневековье частью амфитеатра. Над главным западным входом висит другая памятная плита, она установлена в 1852 году по распоряжению римского папы Пия IX.

Стоит также отметить, что и вблизи самого Колизея есть на что посмотреть. У восточного фасада расположены на равном расстоянии друг от друга несколько тумб. В прежние времена такие тумбы окружали весь амфитеатр. По нашему мнению, они упорядочивали проход зрителей в Колизей.

Через дорогу лежат развалины *Ludus Magnus*, одной из гладиаторских школ. Правда, эти развалины представляют собой лишь часть большого сооружения, ибо остальная его территория застроена современными зданиями. И все же сохранился участок арены этого лагеря гладиаторов. Его можно увидеть с Виа Сан Джованни ин Латерано.

Есть достопримечательности и вблизи западной стороны Колизея. Наиболее впечатляющая из них — триумфальная арка императора Константина, воздвигнутая в 315 году. Менее заметны два другие сооружения, но зато они имеют отношение к Колизею. Одно из этих сооружений (вблизи Виа дей Фори Империали) — постамент, на котором возвышался колосс, установленный в начале II века. Между этим постаментом и триумфальной аркой императора Константина находится основание другого сооружения — фонтана, воздвигну-

того в конце I века по воле Домициана, который, вероятно, был не прочь приобщиться к славе Веспасиана и Тита, построивших Колизей. Этот фонтан, известный под названием *Meta Sudans* («Потная мета») представлял собой конический столб (подобный по форме поворотным столбам, атрибутам арен для колесничных бегов), по стенкам которого, наподобие пота, стекала вода.

### В КОЛИЗЕЕ

Планировка Колизея проста, и все же, осматривая амфитеатр, можно потерять ориентировку, ибо в основном ходишь по кругу. Однако этого не случится, если вы будете твердо помнить, что полностью сохранившаяся и ныне наиболее высокая часть круговой стены Колизея находится на севере. Эта стена — хороший ориентир, ибо она видна почти отовсюду.

Посетителям Колизея открыты для осмотра только первый и второй ярусы здания, да и то не полностью: на части территории производятся восстановительные работы. Осмотр Колизея лучше всего начинать со второго яруса здания. Оттуда прекрасный вид не только на арену амфитеатра и ее окружение, но и на окрестности Колизея. Хотя второй ярус располагается не так уж и высоко (на высоте, составляющей менее половины всей высоты здания), одолевать крутые ступени в жаркий день отваживается не каждый. Большинство посетителей Колизея пользуются лифтами, укрытыми в восточной стороне здания за опорой внешней стены, установленной в XIX веке. С дорожки второго яруса, находящейся под сводом «третьего коридора» (см. схему 3), видны подземные помещения Колизея — те, что расположены под ареной амфитеатра (в эти помещения доступ закрыт). С этой дорожки также прекрасно видны несколько реконструированных сидений для зрителей, и они, хотя и не полностью соответствуют оригинальным сидениям, помогают получить представление о том, как выглядел зрительный зал

Колизея в античные времена. У восточного края арены — небольшая выставка атрибутов амфитеатра, обнаруженных в здании: балясины лестниц, таблички с именами римских аристократов, имевших в зрительном зале собственные места, фрагменты настенной живописи, а также диковинные подъемные механизмы, доставлявшие животных на арену из подземелья.

На первом этаже Колизея интересного меньше, да и осмотреть его целиком обычно не удастся, ибо часть помещений закрыта для посетителей. И все же и здесь найдется на что посмотреть. В северной части первого яруса у края арены все еще стоит крест, установленный во времена правления Муссолини, а в южной части первого этажа на стене коридора, который раньше вел к императорской ложе, висят две памятные доски, оповещающие о проведении в здании ремонтных работ, имевших место в позднеримские времена. Здесь же, на первом этаже здания, можно увидеть место, где выходил на поверхность «проход Коммода». В коридоре, соединяющем южный и западный входы в амфитеатр, имеются ниши, в которых раньше размещались фонтаны.

## ИНФРАСТРУКТУРА

К услугам посетителей Колизея два магазинчика, торгующих сувенирами и печатной продукцией: один на первом, другой (с большим ассортиментом) — на втором этаже. А вот бытовых удобств в Колизее явно недостает. Перекусить нигде, а очередь в туалет такая же длинная, как и в билетную кассу. Современные гладиаторы, итальянцы, одетые в соответствующие костюмы, чтобы перекусить на скорую руку, ходят в ближайший бар, где обосновываются за стойками, положив рядом с тарелкой снятый с головы шлем — со стороны это редкое зрелище. Но, если вы хотите поесть посущественнее и сидя, а не стоя, то, разумеется, надо пойти в ресторан или в кафе. Однако в ближайших к Колизею подобных заведениях

цены кусаются, да и кухня оставляет желать много лучшего. Дешевле и вкуснее поесть в другом месте. Идите на восток по Виа Сан Джованни ин Латерано или по Виа Санти Кваттри Коронати или пойдите в противоположную сторону по Виа дей Фори Имперiali, затем сверните на Виа делла Мадонна дей Монти, и вы подойдете к отелю «Форум», где в ресторане на его крытой террасе когда-то вели душещипательный разговор миссис Энсли и миссис Слейд, персонажи рассказа Эдит Уортон «Римская лихорадка».

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

---

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Наиболее обстоятельной работой о Колизее из изданных в последнее время является книга под редакцией А. Габуччи «Колизей» (The Colosseum / Ed. Gabucci A. Getty Museum, Los Angeles, 2001), хотя при ее переводе с итальянского на английский допущены некоторые неточности.

Несомненный интерес представляют также следующие книги:

- Конолли П. «Колизей: Римская арена смерти» (*Connolly P. Colosseum: Rome's Arena of Death. London, 2003*). В книге особенно подробно и хорошо рассказывается о подземных помещениях Колизея;
- Аббонданза Л. «Долина Колизея» (*Abbondanza L. The Valley of the Colosseum. Rome, 1997*). Это путеводитель по Колизею, составленный Итальянской археологической службой;
- Кеннелл П. «Колизей» (*Quennell P. The Colosseum. New York, 1971*). В книге особенно доступно и хорошо изложена средневековая и более поздняя истории Колизея;
- Конфорта М. Л. «Амфитеатр Флавиев: фантазия, свидетельства, зрелище» (*Conforto M. L. Anfiteatro Flavio: imagine, testimonianze, spettacoli. Rome, 1988*);
- Реа Р. «Круг Колизея» (*Rea R. Rota Colisei. Milan, 2002*).

История амфитеатров описана в книгах Д. Л. Бомгарднера «История римского амфитеатра» (*Bomgardner D. L. The Story of the Roman Amphitheatre. London, 2000*) и К. Уэлча «Римский амфитеатр от его истоков до Колизея» (*Welch K. The Roman Amphitheatre from its Origins to the Colosseum. Cambridge, 2005*). Наиболее полной работой по этой теме является двухтомник Ж. К. Гольвена «Римский амфитеатр: рассуждения о теории формы и функций» (*Golvin J.-C. L'Amphithéâtre Romain: essai sur la théorization de sa forme et de ses fonctions. Paris, 1988*). Однако нужно отметить, что в этой работе в приведенный план Колизея вкралась ошибка: север и юг по чьей-то оплошности поменялись местами. Эту ошибку затем повторили авторы других книг, включая Бомгарднера.

Большое число работ посвящено боям гладиаторов и другим представлениям, дававшимся в Риме. Импульсом к написанию некоторых из них, пожалуй, послужил фильм «Гладиатор». По крайней мере влияние этого фильма прослеживается в книгах К. Хопкинса «Смерть и возрождение» (*Hopkins K. Death and Renewal. Cambridge, 1983*) и Ч. Бартон «Скорбь древних римлян: гладиатор и чудовище» (*Barton C. Sorrows of the Ancient Romans: the gladiator and the monster. Princeton, 1993*). Гладиаторские бои и травля зверей описаны также в книгах Р. Оже «Насилие и цивилизация: римские игры» (*Auguet R. Cruelty and Civilization: the Roman Games. London, 1972*); Д. Кайла «Зрелища и смерть в Древнем Риме» (*Kyle D. Spectacles and Death in Ancient Rome. London, 1988*); Т. Вейдемана «Императоры и гладиаторы» (*Wiedemann T. Emperors and Gladiators. London & New York, 1992*). Наиболее тщательно и детально эта тема проработана в книге Ж. Вилля «Гладиатор: опыт о причинах смерти Домициана» (*Ville G. La Gladiature en occident des origins à la mort de Domitien. Rome, 1987*). Из книг, охватывающих эту тематику, наиболее богато иллюстрированы следующие работы: книга под редакцией Э. Кона и К. Эвиглебена «Гладиаторы и цезари» (*Gladiators and Caesars / Ed. Ewigleben C., Kohne E. London, 2000*)

и книга под редакцией А. Ла Регины «Кровь на арене» (*Sangue e arena* / Ed. La Regina A. Milan, 2001). Любопытное собрание очерков, в которых излагаются современные взгляды на бои гладиаторов и на работы античных авторов, повествующих об этих боях, представлено в книге под редакцией М. Винклера «Гладиатор: фильм и история» (*Gladiator: film and history* / Ed. Winkler M. M. Malden, MA, & Oxford, 2004).

«Кембриджская иллюстрированная история римского мира», сборник под редакцией Дж. Вулфа прекрасно очерчивает историческое и культурное значение Колизея (*The Cambridge Illustrated History of the Roman World* / Ed. Woolf G. Cambridge, 2003). Прекрасным путеводителем по Риму является книга А. Клариджа «Рим: оксфордский археологический путеводитель» (*Claridge A. Rome: an Oxford archaeological guide*. Oxford, 1998).

Естественно, о Колизее и о гладиаторских играх в той или иной мере рассказывается и в трудах классических авторов. Отметим следующие произведения:

- *Дион Кассий*. «Римская история». Это многотомный труд, написанный на греческом языке в III столетии. В первоизданном виде сохранилось около трети томов, остальные книги дошли до нас фрагментарно. В труде излагается история Рима со времен его основания до первой четверти III века;
- *Марциал*. «Книга зрелищ». Сборник эпиграмм, посвященных открытию Колизея в 80 году;
- *Плиний Старший*. «Естественная история». Огромный труд энциклопедического характера, написанный в середине I века;
- Писатели истории Августов (*Scriptores Historiae Augustae*, принятая аббревиатура *SHA*) «История императоров». Сборник биографий императоров от Адриана до Карина (117–285), вероятно, был составлен в конце IV века. Имена и число авторов неизвестны. Наря-

- ду с ценными историческими материалами в сборнике содержатся романтические измышления;
- *Светоний*. «Жизнь двенадцати цезарей». Труд, в котором приведены жизнеописания двенадцати первых императоров — от Цезаря до Домициана, написан в начале II века;
  - *Тацит*. «Анналы». Работа написана в начале II века и посвящена истории Римской империи, начиная со смерти Августа и кончая смертью Нерона.

## ГЛАВА I

О посещении туристами Рима в XIX веке рассказывается в книге под редакцией Ч. Эдвардса «Римские впечатления: восприятие Рима в европейской культуре» (*Roman Presences: receptions of Rome in European culture, 1789–1945 / Ed. Edwards C. Cambridge, 1999*); особенно подробно и хорошо эта тема раскрыта в главах, которые написали Ч. Чард и Т. Лайон.

О Колизее, увиденном глазами путешественников середины XIX столетия, рассказывается в книге Ч. Вудворда «В руинах» (*Woodward C. In Ruins. London, 2001*), в главе первой «Кто убил Дэйзи Миллер?». Эта же тема раскрыта в работе У. Л. Вэнса «Американский Рим» (*Vance W. L. America's Rome. New Haven & London, 1989*), в главе второй первого тома «Колизей: двуличие империи».

Большое число работ посвящено посещению европейцами и Средиземноморья, приведем некоторые из них: Пембл Дж. «Средиземноморские страсти: викторианцы и эдвардианцы на юге» (*Pemble J. The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South. Oxford, 1984*); Ливерсидж М. и Эдвардс Ч. «Воображая Рим: британские художники и Рим XIX столетия» (*Edwards C., Liversidge M. Imagining Rome: British artists and Rome in the nineteenth century. London, 1996*); «Влияние Италии: “гран тур” и далее» под редакцией Ч. Хорнсби (*The Impact*



of Italy: the Grand Tour and beyond / Ed. Hornsby C. London, British School at Rome, 2000).

Приведенная нами цитата из произведения Чарльза Дикенса взята из его сочинения «Картины Италии», а из «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона процитированы строки из четвертой песни.

## ГЛАВА II

О Колизее времен античности, известному по произведению Марциала «Книга зрелищ», рассказывается в готовящейся к изданию книге У. Фицджеральда «Марциал: Гетерогенный мир» (*Fitzgerald W. Martial: the Heterogeneous World*). О приезде в Рим императора Констанция II и о том впечатлении, которое произвел на него город, написано в 16-й книге многотомного труда позднеримского историка Аммиана Марцеллина. О строительстве амфитеатров в Римской империи рассказывается в уже упомянутой нами работе Бомгарднера «История римского амфитеатра». Описание амфитеатра в Эль-Джеме и его название «сморщенный Колизей» приведены в работе М. Уилсона-Джонса «Строительство амфитеатров», помещенной в «Вестнике немецкого археологического института» (*Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts*) Römische Abteilung. 1993. № 100). Об амфитеатрах, построенных римлянами в Кэтрлеоне и Честере, рассказывается в книге Н. Бэйтмена «Гладиаторы Гилдхолла: история римской архитектуры Лондона и средневекового Гилдхолла» (*Bateman N. Gladiators of the Guildhall: the Story of London's Roman Amphitheatre and Medieval Guildhall*. London, 2003).

О Золотом доме Нерона и о правлении этого римского императора рассказывается в книгах М. Гриффин «Нерон: конец династии» (*Griffin M. Nero: the End of Dynasty*. London, 1984) и Э. Чэмплина «Нерон» (*Champlin E. Nero*. Cambridge, MA & London, 2003). О правлении императора Веспасиана повествует

труд Тацита «История». Легендарная история о блохе, насланной богом на Тита за святотатство, изложена в «Масехете Гитин» (56в–57а), одном из трактатов Талмуда. Триумфальная процессия с участием Веспасиана и Тита, состоявшаяся в честь победы римлян над иудеями, описана Иосифом Флавием в 7-й книге его труда «Иудейская война», а также в статье М. Берд «Триумф Иосифа Флавия», вошедшей в сборник под редакцией А. Дж. Бойла и У. Дж. Доминика «Флавиев Рим: культура, образ, текст» (Flavian Rome: Culture, Image, Text / Ed. Boyle A. J., Dominik W. J. Leiden & Boston, 2003). О колоссе Нерона рассказывается в работе С. Кэри «Каталог культуры Плиния: искусство и империя в “Естественной истории”» (Carey S. Pliny's Catalogue of Culture: art and empire in the Natural History. Oxford, 2003). Эпиграмма, в которой идет речь о Вейях, взята из книги Светония «Жизнь Нерона». Об исследовании плиты с надписью, высеченной в V столетии в ознаменование реставрации Колизея, говорится в работе Г. Альфольди, напечатанной в «Журнале папирологии и эпиграфики» («Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 1965. № 109). Изречение, приписываемое Беде, взято из литературного сборника XVI столетия «Collectanea», изданного в Дублине в 1988 году в переводе и под редакцией М. Бэйлесса и М. Лэпиджа.

История римских амфитеатров, построенных до возведения Колизея, изложена в готовящейся к изданию книге К. Уэлча «Римский амфитеатр». О пренебрежительном отношении Калигулы к небольшому амфитеатру, построенному одним из римских аристократов (Статилом Тавром), говорится в 59-й книге восьмидесятитомного труда Диона, посвященного истории Рима. Поэтом, написавшим о реакции двух сельчан, приехавших в Рим и ошеломленных видом огромного амфитеатра, является Кальпурий Сикул. Его эклоги, переведенные на английский язык, вошли в сборник «Малые латинские поэты» («Minor Latin Poets»).

О политической ситуации в Римской империи в I столетии рассказывается в книгах «Смерть и возрождение» К. Хопкинса (главы 2 и 3); «Политическая жизнь в Риме» Дж. Р. Паттерсона (*Patterson J. R. Political Life in the City of Rome. London, 2000*); «Римская политическая жизнь: 90 год до н. э. — 69 год н. э.» Т. П. Уайзмана (*Wiseman T. P. Roman Political Life 90 BC — AD 69. Exeter, 1985*); «Римская революция» Р. Сайма (*Syme R. The Roman Revolution. Oxford, 1939*). О реакции приезжего китайца на существовавшие в Риме порядки говорится в книге Ф. Херта «Китай и римский Восток: исследования древних и средневековых контактов на основе китайских источников» (*Hirth F. China and the Roman Orient: researches into their ancient and medieval relations as represented in old Chinese records. Leipzig, 1885*).

#### ГЛАВЫ III И IV

Различные представления на арене амфитеатров (в том числе и представление в Колизее, о котором рассказал Марциал) описаны в красочных эссе К. Коулмана «Фатальные шарады: римские казни с мифологическим антуражем» (*Coleman K. Fatal Charades: Roman executions staged as mythological enactments // Journal of Roman Studies. 1990. № 80*) и «Прыжок в историю: морские представления ранней империи» (*Coleman K. Launching into History: aquatic displays in the early empire // Journal of Roman Studies. 1993. № 83*). Негативное отношение Тертуллиана к кровавым представлениям на арене амфитеатров изложено в трактате «О зрелищах».

О казнях осужденных преступников на арене амфитеатров рассказывается в произведении Сенеки «Нравственные письма к Луцилию» (7-е письмо). История Перпетуи и Фелициты излагается в сборнике под редакцией Э. Мисурильо «Деяния христианских мучеников» (*The Acts of the Christian Martyrs: introduction, texts and translations / Ed. Musurillo H. Oxford, 1972*)

и в книге под редакцией Р. Валантациса «Религии поздней античности» (Religions of late Antiquity in Practice / Ed. Valantasis R. Princeton, 2000). О выступлениях на арене Колизея императора Коммода рассказывается в 73-й книге восьмидесятитомного труда Диона, посвященного истории Рима, и в современной работе О. Хекстера «Коммод: император на распутье» (Hekster O. Commodus: an emperor at the crossroads. Amsterdam, 2002). Гладиаторским играм также посвящена декламация, приписываемая (вероятно, ошибочно) Квинтилиану.

Однако многие работы классических авторов, в которых рассказывается о гладиаторских играх, дошли до нашего времени фрагментарно; кроме того, они рассеяны по различным библиотекам и далеко не все переведены на широкодоступный язык. Дополнительно к уже перечисленным, отметим другие доступные работы классических авторов, в которых также рассказывается о гладиаторских играх:

- *Симмах*. «Послания». (2, 8, 9, 10 и 46-е, переведенные на французский язык).
- *Олимпиодор*. Отрывок из текста, в котором рассказывается об огромных тратах Симмаха, которые он вкладывал в представления на арене амфитеатров.
- *Сенека*. «70-е письмо», в котором рассказывается о германце, покончившем жизнь самоубийством перед намечавшимся выходом на арену.
- *Плутарх*. «Хорошо ли изречение “Живи неприметно”?», где, в частности, рассказывается о публичной трапезе гладиаторов накануне выхода на арену.
- *Тертуллиан*. «К язычникам» (глава 42, в которой также рассказывается об «открытой трапезе» гладиаторов).

О вместимости Колизея сообщается в справочнике «Regio-nary Catalogues» (Notitia Urbis Romae). О карьере Галена, медика при дворе императора Марка Аврелия рассказывается в ра-

боте Дж. Скарборо «Гален и гладиаторы», вошедшей в пятый выпуск сборника «Эпистемы» (1971).

Наши подсчеты, касающиеся смерти среди гладиаторов и средней продолжительности их жизни, базируются в основном на сохранившихся надписях на надгробиях. Сведения о декрете Марка Аврелия, отменившего налог на продажу гладиаторов, приведены в работе Дж. Г. Оливера и Р. Э. Палмера «Подробности акта римского сената», помещенной в издании «*Nesregia*» (1955), а также в работе М. Картер, опубликованной в 5 номере журнале «*Phoenix*» (2003); фотография граффити из Помпей взята из работы Л. Джакобелли «Гладиаторы в Помпеях» (*Jacobelli L. Gladiators at Pompeii. Rome, 2003*). О многодневных боях гладиаторов, проводившихся императором Траяном в честь победы над Дакией, рассказывается в работе А. Деграсси «Итальянские надписи» (*Degrassi A. Inscriptiones Italiae. Rome, 1947*). Сведения о гладиаторе Главконе приведены в «*Corpus Inscriptionum Latinarum*», том 5, 3466. Об инициативе коллегии Арвальских братьев закрепить за жрецами и их подручными определенные места в Колизее рассказывается в работе Дж. Шейда (*Scheid J. Commentarii Fratrum Arvalium quae supersunt. Rome, 1998*).

Размышления о Колизее как о «политическом театре» приводятся в статье К. Хопкинса «Смертельные игры» (сборник «Смерть и возрождение»), а также в работе Дж. Эдмондсона «Подвижные арены», вошедшей в книгу «Римский театр и общество: материалы Э. Того Сэлмона» (*Edmondson J. Roman Theatre and Society: E. Togo Salmon papers. Ann Arbor, 1996*) под редакцией У. Дж. Слейтера. О пренебрежительном отношении к гладиаторам рассказывается в статье Ч. Эдвардса «Профессии, о которых не говорили», вошедшей в книгу «Римская сексуальность» (*Hallett J. P., Skinner M. B. Roman Sexualities. Princeton, 1997*) под редакцией Дж. П. Халетта и М. Б. Скиннер. Цицерон в качестве вождя сенатской партии энергично напа-

дал на своего политического противника Марка Антония, пренебрежительно называя его «гладиатором». Соболезнование Сенеки человеку, потерявшему сына, и сводящееся к мысли о том, что юношу ожидало мрачное будущее (он мог стать гладиатором), изложено в 99-ом письме философа. О законодательном запрещении римским сенаторам выступать в качестве гладиаторов рассказывается в статье Б. Левика «Сенатские дела» (*Levick B. The Senatus Consultum from Larinum // Journal of Roman Studies. 1983. № 73*). О странном обычае римских невест расчесывать себе волосы обломком копья, обогрессного кровью убитого гладиатора, рассказывается в книге под редакцией У. Линдсея «*De Significatione Verborum*».

О мужской привлекательности гладиаторов рассказывается в работе Э. Гундерсона «Идеология арены» (*Gunderson E. The ideology of the Arena // Classical Antiquity. 1996. № 15*), а также в упомянутых выше работах Эдвардса и Бартонa (в последней работе также рассказывается о найденной в Геркулануме бронзовой фигурке с колокольчиками, изображающей воина, готового себя оскоспить). Этой же теме посвящена статья Э. Преттеджона «Чудовищные нелепицы в выступлениях гладиаторов», включенная в уже упоминавшуюся книгу под редакцией Ч. Эдвардса. Стихи Ювенала, в которых он высмеивает Эпипию, не устоявшую перед красотой гладиатора, взяты из 6-й сатиры поэта. О связи Фаустины, супруги Марка Аврелия, с гладиатором рассказывается в жизнеописании этого императора, которое помещено в сборник «Властилины Рима». О знакомстве Суллы с Валерией рассказывается в произведении Плутарха «Жизнеописание Суллы». О находке, сделанной при раскопках гладиаторской казармы в Помпеях и послужившей некоторым исследователям подтверждением тому факту, что женщины из высшего общества питали слабость к грубым, но привлекательным гладиаторам, сообщается в книге под редакцией П. Дж. Гуццо «История извержения: Помпеи, Геркулан-

нум, Опионтий» (Stories from an Eruption: Pompeii, Herculaneum and Oplontis / Ed. Guzzo P. G. Milan, 2003).

О поставках животных в Рим для представлений в амфитеатрах рассказывается о готовящейся к изданию работе Р. Уилсона «Животные на арене: римская охота на диких зверей» (*Wilson R. Animals for the Arena: the Roman wild beast trade*). О привлечении легионеров к поставкам животных говорится в работе Ч. Эпплетта «Ловля диких животных римскими легионерами» (*Eppllett C. Capture of Animals by the Roman military // Greece and Rome. 2001. 48*). О непобедимом носороге упоминается в работе Ж. Виля. О происшествии со слонами в Большом цирке Плиний упоминает в 7-й книге своего энциклопедического труда «Естественная история». История гиппопотама Обейша излагается в статье Н. Дж. Рута «Гиппомания в викторианской Англии» (*Root N. J. Victorian England's Hippomania // Natural History. 1997. № 102*). Письмо Игнатия, епископа Антиохийского, вошло в первый том труда «Апостолические отцы» (*The Apostolic Fathers*).

Вопрос мученичества христиан на аренах амфитеатров рассматривается в работах Дж. У. Буаэрсока «Мученики и Рим» (*Bowersock G. W. Martyrdom and Rome. Cambridge, 1995*); «Мученичество и возникновение христианства и иудаизма» Д. Боярина (*Boyarin D. Martyrdom and the Making of Christianity and Judaism // Journal of Early Christian Studies. 1998. № 6*); «Мир, полный Бога» К. Хопкинса (*Hopkins K. A World Full of God. London, 1993*). Суждение греческого историка Николая Дамаского о том, что гладиаторские бои зародились в Этрурии, помещено в афинском компендиуме «*Deipnosophistae*».

## ГЛАВА V

О пожаре в Колизее, произошедшем в 217 году, рассказывается в работе Л. Ланкастера «Реконструкция Колизея после

пожара 217 года» (*Lancaster L. Reconstructing the Colosseum's Restorations after the Fire of 217 // Journal of Roman Archaeology. 1998. № 11*). О подземных сооружениях Колизея и о существовавшей возможности проводить на его арене потешные морские сражения говорится в книге Р. Т. Ридли «Орел и лопата: археология в Риме при Наполеоне» (*Ridley R. T. The Eagle and the Spade: archaeology in Rome during the Napoleonic era. Cambridge, 1992*). Существует много других работ, посвященных подземным сооружениям Колизея и его дренажной системе. Наиболее интересны работы немецкого археолога Г. Й. Бесте, но они почти не переведены на английский язык. Из переведенных работ можно выделить статью «Строительство и фазы возведения деревянной арены Колизея», опубликованную в номере 13 «*Journal of Roman Archaeology*» за 2003 год. В этом же номере журнала опубликована интересная статья Р. Реа о последних археологических изысканиях в Колизее «Изучение долины Колизея (1970–2000)». Археологическим изысканиям в Колизее также посвящены работы Д. Мертенса «Колизей: новые находки» и Г. Й. Бесте «Новые результаты исследования системы подъемников в подземельях Колизея» (*Beste H.-J. Neue Forschungsergebnisse zu einem Aufzugssystem im Untergeschoss des Kolosseums // Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts. Römische Abteilung. 1998. № 105. 1999. № 106*).

Техника строительства амфитеатров анализируется в работах М. Уилсона-Джонса «Принципы римской архитектуры» (*Wilson-Jones M. Principles of Roman Architecture. New Haven & London, 2000*) и Ф. Тейлора «Римские строители: изучение архитектурного процесса» (*Taylor R. Roman Builders: a study in architectural process. Cambridge, 2003*), а также в статье Л. Хазельбергера «Архитектурное подобие: модели и планы классической античности» (*Haselberger L. Architectural Likenesses models and plans of architecture in classical antiquity // Journal of Roman Archaeology. 1997. № 10*).



О взаимоотношениях Адриана и Аполлодора рассказывает Дион в 69-й книге своего восьмидесятитомного труда, посвященного истории Рима.

## ГЛАВА VI

Об использовании Колизея в постантинские времена рассказывается в книге М. ди Макко «Колизей: символ, история, город» (*Di Macco M. Il Colosseo: funzione simbolica, storica, urbana. Rome, 1971*). Путеводитель XI века «Чудеса Рима» издан в Нью-Йорке в 1986 году.

История Колизея в позднеримские времена изложена в статье Ж. Виля «Игры гладиаторов в христианской империи» (*Ville G. Les Jeux de gladiateurs dans l'empire chrétien // Mélanges de l'Ecole Française de Rome. 1960. № 72*), в работе Т. Видемана «Конец римских игр гладиаторов» (*Wiedemann T. Das Ende der römischen Gladiatorenspiele // Nikephoros. 1995. № 8*), а также в работе С. Орланди «Колизей в V веке», вошедшей в обзор «Трансформации города Рим в поздней античности» под редакцией У. В. Харриса («*Journal of Roman Archaeology*», Supplement, 33, 1999). О разрешении императора Константина проводить гладиаторские бои в Гиспелле сообщается в «*Corpus Inscriptionum Latinarum*», том 2, 5265.

Этой же теме посвящены книги П. Ллевелина «Рим в Темные века» (*Llewellyn P. Rome in the Dark Ages. London, 1971*) и Б. Уорда-Перкинса «От классической античности к Средним векам: городское общественное строительство в Северной и Центральной Италии, 300–850 гг.» (*Ward-Perkins B. From Classical Antiquity to the Middle Ages: urban public building in northern and central Italy AD 300–850. Oxford, 1984*). История Колизея с IV по XIV столетие прослеживается в богато иллюстрированной работе Р. Краутхаймера «Рим: портрет города, 310–1308» (*Krautheimer R. Rome: profile of a city 310–1308. Princeton, 1980*).

Архитектуре Колизея посвящены работа Дж. Саммерсона «Классический язык архитектуры» (*Summerson J. The Classical Language of Architecture. London, 1980*) и статья Ф. Скопполы «Колизей как модель», опубликованная в 2000 году в каталоге выставки в палаццо Алтемпис «Fronzose Areate: Il Colosseo prima dell'archeologia». Сведения об архитектуре Колизея можно найти также в книге Л. Г. Хейденрейха и П. Дэвиса «Итальянская архитектура, 1400–1500 гг.» (*Davies P., Heydenreich L. H. Architecture in Italy, 1400–1500. New Haven & London, 1996*) и книге У. Лотца и Д. Говарда «Итальянская архитектура, 1500–1600 гг.» (*Howard D., Lotz W. Architecture in Italy, 1500–1600. New Haven & London, 1995*). О «заимствованиях» из римской архитектуры при строительстве лондонского «Колизея» рассказывается в работе Ф. Баркера «Дом, который построил Столл: история театра “Колизей”» (*Barker F. The House that Stoll Built: the story of the Coliseum Theatre. London, 1957*). О возмущении Браччолини расхищением Колизея говорится в труде середины XV столетия «De Varietate Fortunae», а также в современном издании под редакцией О. Мерисало, опубликованном в Хельсинки в 1993 году. Упоминает о Браччолини и Эдуард Гиббон, английский историк античного мира, в своем известном труде «История упадка и разрушения Римской империи», в котором он, в частности, излагает постантичную историю Колизея и упоминает о состоявшемся на его арене в XIV веке бое быков.

Скептическое отношение к имевшему место мученичеству христиан на арене амфитеатров изложено в работе А. Делая «Амфитеатр Флавиев и исторические тексты» (*Delehaye H. L'Amphithéâtre Flavien et ses environs dans les textes hagiographiques // Analecta Bollandiana. 1897. № 16*). Критическое отношение Уильяма Бекфорда к служителям Колизея изложено в 22-м письме его труда «Сны, мысли при пробуждении и события», опубликованном в 1783 году. Позже эта работа вошла составной частью в книгу Бекфорда «Италия: с приложением очерков об

Испании и Португалии» (*Beckford W. Italy: with sketches of Spain and Portugal. London, 1834*). В 1972 году эта книга была переиздана под редакцией Р. Дж. Беммета издательством «Резерфорд» в Нью-Йорке. О картине, изображающей сцену распятия святого Петра на фоне Колизея, упомянуто в работе ди Макко «Колизей».

Отчет Ланчиани об осушении территории Колизея в 1879 году включен в книгу «Римские заметки Родольфо Ланчиани» (*Notes from Rome by Rodolfo Lanciani / Ed. Cubberley A. L. London, 1988*) под редакцией А. Л. Кабберли. О раскопках в Колизее в семидесятых и восьмидесятых годах XIX столетия рассказывается в исследовании Ланчиани (*Lanciani R. Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries. Rome, 1988*), которое легло в основу работы М. Берд «Археология и коллекционирование древностей в Риме конца XIX века», опубликованной Королевской академией изящных искусств в каталоге выставки «От искусства древнего мира к постимпрессионизму: шедевры Новой глиптотеки Карлсберга из Копенгагена», состоявшейся в Лондоне в 2004 году. О высокой оценке, которую дал Колизею Гитлер, сообщается в работе А. Скоби «Государственная архитектура Гитлера: влияние классической древности» (*Scobie A. Hitler's State Architecture: the impact of classical antiquity. University Park, PA, & London, 1990*). О Виа дель Имперіо (ныне Виа дей Форі Имперіали), проложенной в Риме по инициативе Муссолини, рассказывается в прекрасно иллюстрированной работе Л. Барроэры «Виа дей Форі Имперіали. Археологическая зона Рима: город, культура, политика» (*Barroera L. Via dei Fori Imperiali. La Zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale. Venice, 1983*). О флоре Колизея рассказывается в книге под редакцией Дж. Ганевы «Колизей: история здания и его флоры» (*Amphitheatrum Naturae. Il Colosseo: storia e ambiente letti attraverso la sue flora / Ed. Caneva G. Milan, 2004*).

## ОТ АВТОРА

---

Мы с Кийтом собирались написать эту книгу в тесном сотрудничестве. Но этого не случилось. Кийт умер в марте 2004 года и теперь не сможет разделить со мной ни возможного успеха, ни едкой критики, если таковая появится. Необходимо отметить, что Кийт успел собрать и в определенной степени обработать большой фактический материал, посвященный Колизею. После кончины Кийта я взяла на себя труд завершить начатую вместе работу. Конечно, при написании этой книги я не раз вступала с Кийтом в мысленную беседу, читая его наброски и замечания.

В работе над книгой мне оказали большую помощь наши с Кийтом друзья: Найджел Кэссиди, Кло Чард, Робин Кормак, Уильям Харрис, Генри Херст, Кристофер Келли, Мартин Миллетт, Хелен Моралес, Хилари Перротт, Уолтер Шейдел, Эндрю Уэллес-Хэдрилл и София Уитбред. Я также весьма признательна сотрудникам Британской школы в Риме, которые предоставили мне возможность свободно работать в Римской библиотеке, беспрепятственно посещать Колизей и знакомиться с его помещениями, закрытыми для туристов. Особо благодарю Питера Фоскетта, сотрудника

«The Daniel Connal Partnership», за его консультации. Питер Карсон, Пенни Дэниел, Эндрю Франклин, Тревор Хорвуд и Амелия Роуленд оказали мне неоценимую помощь при редактировании и издании этой книги.

*М. Б.*

Ноябрь 2004 года

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
Глава I. КОЛИЗЕЙ В НАШИ ДНИ .....	9
Глава II. ...И В ПРЕЖНИЕ ВРЕМЕНА .....	26
ГЛАВА III. АРЕНЫ УБИЙСТВА .....	44
ГЛАВА IV. ЛЮДИ КОЛИЗЕЯ .....	73
Глава V. СТРОИТЕЛЬСТВО КОЛИЗЕЯ .....	113
Глава VI. ЖИЗНЬ ПОСЛЕ СМЕРТИ .....	136
Посетителю Колизея .....	165
Рекомендуемая литература .....	171
От автора .....	186

**Мэри Берд, Кийт Хопкинс**

**КОЛИЗЕЙ**

Ответственный редактор *Е. Кривцова*  
Редактор *К. Ковешников*  
Выпускающий редактор *О. Юрьева*  
Художественный редактор *Н. Залози*  
Технический редактор *Л. Подъячева*  
Корректор *Е. Николаева*

ООО «Издательство «Мидгارد».  
198020, г. Санкт-Петербург, Нарвский пр., д. 18  
URL: [www.midgardr.ru](http://www.midgardr.ru), E-mail: [info@midgardr.spb.ru](mailto:info@midgardr.spb.ru)

ООО «Издательство «Эксмо»  
127299, Москва, ул. Клары Цеткин, д. 18/5. Тел. 411-68-86, 956-39-21.  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)

Подписано в печать 03.08.2007.  
Формат 84×108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печать офсетная. Бумага тип. Усл. печ. л. 10,08.  
Тираж 4100 экз. Заказ № 1400.

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».  
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

**Оптовая торговля книгами «Эксмо»:**

ООО «ТД «Эксмо». 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,  
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел. 411-50-74.  
E-mail: [reception@eksmo-sale.ru](mailto:reception@eksmo-sale.ru)

**По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми  
покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ООО «ТД «Эксмо»**  
E-mail: [foreignseller@eksmo-sale.ru](mailto:foreignseller@eksmo-sale.ru)

**International Sales:**

*For Foreign wholesale orders, please contact International Sales Department at*  
[foreignseller@eksmo-sale.ru](mailto:foreignseller@eksmo-sale.ru)

**По вопросам заказа книг «Эксмо» в специальном оформлении  
обращаться в отдел корпоративных продаж ООО «ТД «Эксмо»**  
E-mail: [project@eksmo-sale.ru](mailto:project@eksmo-sale.ru)

**Оптовая торговля бумажно-беловыми**

**и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»:**

Компания «Канц-Эксмо»: 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2,  
Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).  
e-mail: [kanc@eksmo-sale.ru](mailto:kanc@eksmo-sale.ru), сайт: [www.kanc-eksmo.ru](http://www.kanc-eksmo.ru)

**Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:**

**В Санкт-Петербурге:** ООО СЗКО, пр-т Обуховской Обороны, д. 84Е.  
Тел. (812) 365-46-03/04.

**В Нижнем Новгороде:** ООО ТД «Эксмо НН», ул. Маршала Воронова, д. 3.  
Тел. (8312) 72-36-70.

**В Казани:** ООО «НКП Казань», ул. Фрезерная, д. 5. Тел. (843) 570-40-45/46.

**В Ростове-на-Дону:** ООО «РДЦ-Ростов», пр. Стачки, 243А.  
Тел. (863) 268-83-59/60.

**В Самаре:** ООО «РДЦ-Самара», пр-т Кирова, д. 75/1, литера «Е».  
Тел. (846) 269-66-70.

**В Екатеринбурге:** ООО «РДЦ-Екатеринбург», ул. Прибалтийская, д. 24а.  
Тел. (343) 378-49-45.

**В Киеве:** ООО ДЦ «Эксмо-Украина», ул. Луговая, д. 9.  
Тел./факс: (044) 537-35-52.

**Во Львове:** ТП ООО ДЦ «Эксмо-Украина», ул. Бузкова, д. 2.  
Тел./факс (032) 245-00-19.

**В Симферополе:** ООО «Эксмо-Крым» ул. Киевская, д. 153.  
Тел./факс (0652) 22-90-03, 54-32-99.

**Мелкооптовая торговля книгами «Эксмо» и канцтоварами «Канц-Эксмо»:**

117192, Москва, Мичуринский пр-т, д. 12/1. Тел./факс: (495) 411-50-76.  
127254, Москва, ул. Добролюбова, д. 2. Тел.: (495) 780-58-34.

**Полный ассортимент продукции издательства «Эксмо»:**

**В Москве в сети магазинов «Новый книжный»:**

Центральный магазин — Москва, Сухареvская пл., 12. Тел. 937-85-81.  
Волгоградский пр-т, д. 78, тел. 177-22-11; ул. Братиславская, д. 12, тел. 346-99-95.  
Информация о магазинах «Новый книжный» по тел. 780-58-81.

**В Санкт-Петербурге в сети магазинов «Буквоед»:**

«Магазин на Невском», д. 13. Тел. (812) 310-22-44.

**По вопросам размещения рекламы в книгах издательства «Эксмо»  
обращаться в рекламный отдел. Тел. 411-68-74.**





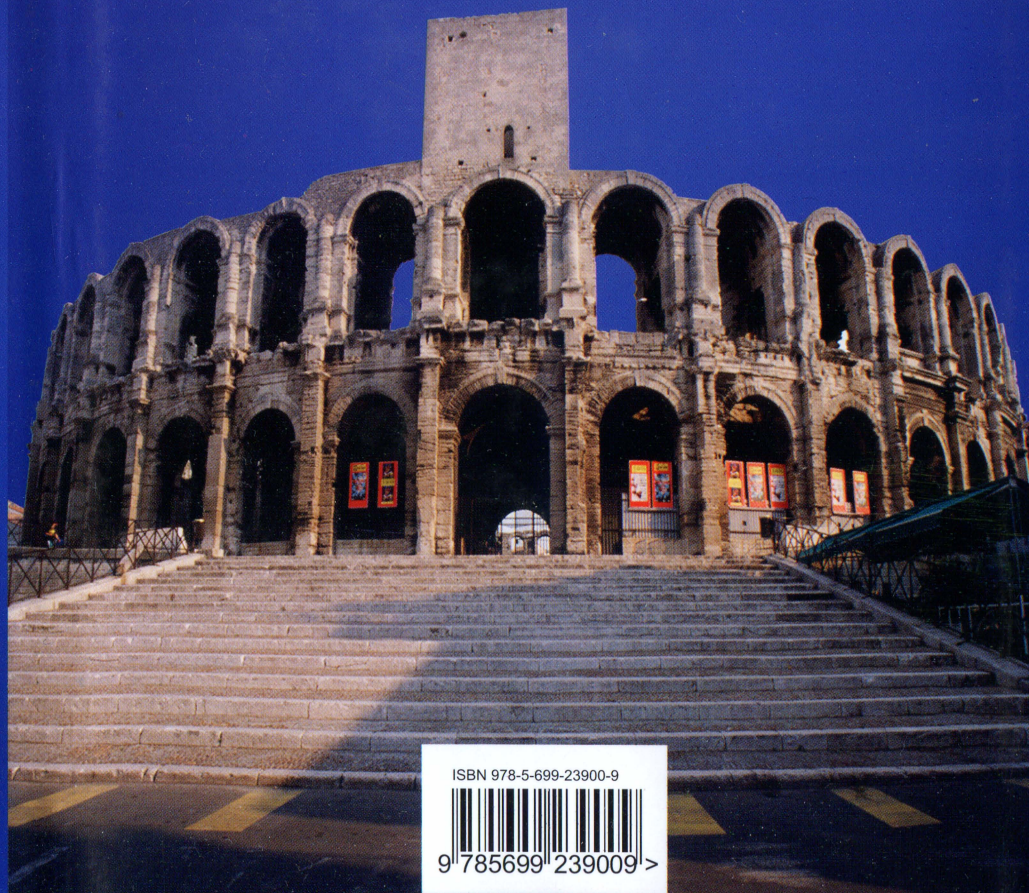
ISBN 978-5-699-23900-9



9 785699 239009 >



Турист, впервые увидевший Колизей, непременно подивится его огромным размерам, а купив билет и пройдя на арену сооружения, окажется среди откопанных археологами элементов фундамента, среди которых можно и заблудиться. Увидит турист и непонятные на вид механизмы, с помощью которых в далеком прошлом поднимали на арену зверей и будущих жертв кровавого представления. Все современные суждения о прославленном Колизее являются смесью восхищения, вызванного великолепной архитектурой сооружения, и нашего неприятия кровавой бойни на его арене. Реакция современного человека обнаруживает явную тенденцию смягчить ужас перед чуждым и непонятным прошлым переводом странных особенностей, присущих Древнему миру, на язык реалий мира современного.



ISBN 978-5-699-23900-9



9 785699 239009 >





ISBN 978-5-699-23900-9



9 785699 239009 >