

DOI: 10.30842/ielcp230690152429

О. В. Кулишова, А. Д. Пантелеев  
(Санкт-Петербургский государственный университет)

## **ПОЛЕМИКА О ЗРЕЛИЩАХ В ПОЗДНЕЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ (ПО ДАННЫМ ЛИТЕРАТУРНОЙ И АГИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ)\***

Статья посвящена анализу дискуссии, развернувшейся в поздней античности между сторонниками и противниками театральных зрелищ. Первая группа представлена речами Либания, Хорикия и отдельными высказываниями «умеренных» христианских авторов, вторая — сочинениями церковных писателей и агиографическими текстами, которые рассказывали о актерах, обратившихся в христианство (Порфирий, Генесий, Пелагея и др.). Мимы и пантомимы создавали свой мир, который отличался от христианского и сохранял традиции античных полисов и языческой культуры. Осознание этого беспокоило христианских писателей, и они стремились ликвидировать этот осколок прошлого и заменить его на благочестивые проповеди и церковные праздники.

*Ключевые слова:* зрелища, мимы, раннее христианство, Римская империя, агиография, Либаний, Хорикий.

O. V. Kulishova, A. D. Panteleev  
(St. Petersburg State University)

## **Controversy about the spectacles in the Late Roman Empire (according to the literary and hagiographic tradition)**

The article analyzes the discussion that took place in Late Antiquity between supporters and opponents of theatrical spectacles. Literary, archaeological, and epigraphic sources attest to the great popularity of performances at this time. Libanius, Choricus, and several “moderate” Christian authors were the defenders of the performances, while their opponents were Church writers and authors of hagiographic texts that told about the actors converted to Christianity (Porphyrios, Gelasinos, Ardalion, Pelagia, and others). For Libanius and Choricus mimes were as much a part of the classical heritage as rhetoric; mimes are valuable because they enlighten the uneducated, telling them of gods and heroes. The purpose of hagiographic legends about actors-martyrs was to show that an actor could

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-00455 «Античные основы современной зрелищной культуры: визуализация и перформанс в религии и политике». The study was funded by RFBR, project number 20-09-00455 «Ancient foundations of modern spectacle culture: visualization and performance in religion and politics».

be saved by accepting Christianity, repenting of his craft and giving it up forever. The story of the conversion of St. Pelagia (BHG 1478) is especially interesting. After being baptized, she left her native city of Antiochia and lived for several years as a eunuch monk. The main theme of this story is the transformation of the sinful actor's mimesis into a virtuous Christian one. By the end of the 4th and the beginning of the 5th century performances were reliably separated from the practical manifestations of idolatry (pagan festivals, sacrifices, etc.), what allowed Christian believers to participate in them. Mimes and pantomimes created their own world, which was different from the Christian one and preserved the traditions of ancient pagan culture. Realization of this disturbed Christian writers, and they sought to eliminate this fragment of the past and replace it with pious sermons and Church festivals.

*Keywords:* Spectacles, Mimes, Early Christianity, Roman Empire, Hagiography, Libanius, Choricus.

Общеизвестно, что раннехристианские авторы — Татиан, Тертуллиан, Киприан, Новациан — всячески осуждали античные зрелища, их участников и зрителей (Jürgens 1972; Schnusen-berg 1988; Panteleev 2009; Panteleev 2010). Тертуллиан относит все связанные со зрелищами занятия к запретным для христианина (Tert. De spect., 16–21), «Апостольские постановления» утверждают: «Если приходит (креститься. — А. П.) кто-то из актеров, мужчина или женщина, или возница, или гладиатор, или ристалищный бегун, или устроитель игр, или участник Олимпийских игр, или музыкант... или танцор... то или пусть перестанут заниматься этим, или да будут отринуты» (Const. apost., VIII, 32), а Киприан Карфагенский рассматривает вопрос об актере, который, крестившись, отказался от своего ремесла, но учил этому искусству других, и приходит к выводу о недопустимости такого поведения (Supr. Epist., 2). Причины этой неприязни носили комплексный характер. Сами церковные писатели критиковали идолопоклонство, прославление разврата и порчу нравов, кроме того, нужно помнить, что иногда во время языческих зрелищ на арене гибли христиане. Современные исследователи, обобщая эти претензии, указывают на следующие антиномии, к которым сводились противоречия между христианами и миром зрелищ: популярность актеров в римском обществе и их низкий социальный статус; амбивалентные взаимоотношения с религией — покровительство богов театру и осмеяние их на сцене; двойственное чувство презрения и обожания, пробуждаемые натренированными телами атлетов или «мужеженскими» телами актеров; потеря во время гладиаторских боев своего «я» зрителем в безумии толпы

(Lugaresi 2003: 281–309). В центре нашего внимания, однако, окажется не критика христианами театральных зрелищ во II–III вв., а место этих представлений в последующую эпоху и дискуссия, которая развернулась вокруг них.

После победы христианства с театрами ничего не произошло: те, что существовали, использовались по-старому, и строились новые, например, в Константинополе или в Сирмии (префект претория Петроний Проб смог срочно укрепить город в 373 г., используя материал, собранный для строительства театра — *Amm. Marc.*, XXIX, 6, 11). Имеются свидетельства их функционирования вплоть до VI в., но постепенно здание театра перестало считаться необходимым для города, как это раньше случилось с гимнасием (Barnes 1996: 165–166).

В эпоху поздней империи изменился характер представлений. Г. Теохаридис, проанализировав гомилии Иоанна Златоуста, пришел к выводу, что чаще всего там упоминаются три вида зрелищ: 1) отрывки из трагедий, исполненные *παντομίμοσ*, то есть спектакль, состоявший из танца пантомима, песни, под которую он танцевал и которая исполнялась другими, и сопровождающей музыки; 2) отрывки из трагедий, представленные трагическими актерами (*τραγῳδοί*); 3) мимы (Theocharidis 1940)<sup>1</sup>. Пантомим был мужчиной, исполнявшим сольные танцевальные партии и игравшим мужские и женские роли. Трагический актер также исполнял и мужские, и женские роли, однако, в отличие от пантомима, не танцевал, а только жестикулировал, он пел без сопровождения, облаченный в маску и одежду с длинными рукавами. Мимы исполнялись как мужчинами, так и женщинами, исполнители разговаривали и пели, обычно без хора, но не танцевали. Начиная со времени Северов, классические трагедия и комедия все больше теряют популярность, и трагический актер становится, по выражению Т. Барнса, «бедным родственником пантомима» (Barnes 1996: 169).

Мы можем проследить по надписям постепенное распространение мимов на востоке Империи. В надписи 120-х гг. из Эноанды, содержащей устав фонда для организации городских агонов, мимы упоминаются лишь среди выступлений без призов, что показывает их периферийное положение в это время (Wörrle 1988: 4–16; 227–258), но уже спустя поколение они всерьез обсуждаются Лукианом, и постепенно, как показал

---

<sup>1</sup> Кроме того, Иоанн Златоуст упоминает о выступлениях *κίθαρῳδοί* и *κωμῳδοί*.

Л. Робер, их положение все больше укрепляется (Reich 1903; Robert 1930: 106–122). Существует много свидетельств популярности этих зрелищ в эпоху Поздней империи. Известны конторниаты — монетовидные медальоны — с изображениями знаменитых актеров (Jory 1996: 1–28), в Египте обнаружены фрагменты папирусов IV–VI вв. с текстами мимов (Perrone 2011: 126–153), в V в. поддержка того или иного актера становится частью борьбы цирковых партий (Cameron 1976: 219–222), наконец, образы сцены встречаются в проповедях и сочинениях христианских авторов (Webb 2008: 190–196; Puk 2013: 24–25).

После победы христианства зрелища начинают адаптироваться к новой реальности. Из театров исчезают алтари и небольшие храмы, где совершались жертвы перед началом представлений, и если раньше игры часто были связаны с праздниками в честь богов или героев, то постепенно такая практика сходит на нет. Законы, принятые императорами в IV–V вв., показывают непростой процесс попыток согласовать новую христианскую мораль со старыми зрелищами (Blänsdorf 1990: 161–180). Это хорошо видно из главы кодекса Феодосия о *taiuma*, празднике в честь Диониса и Афродиты. Он справлялся ночью, и основной его частью были выступления мимов и пантомимов (Roueché 1989: 71–73). Два постановления Аркадия в 396 и 399 г. противоречат друг другу: сначала он разрешает этот праздник, но с условием, чтобы «строгими обычаями сохранялись приличие и скромность», а три года спустя запрещает *taiuma*, в качестве компенсации предложив представления с актерами (CTh, 15,6,1–2).

Правовое положение выступавших на сцене было невысоким, как и в Риме республиканского времени (Frank 1931; Green 1933; Edwards 1997: 66–95; Dunkan 2006; Kokur 2018: 335–384). Их допускали к причастию только в случае угрозы жизни, а если актер или мим выздоравливал, он не имел права больше заниматься своим делом (CTh, 15,7,1), актрисы не имели права носить некоторые виды одежды (CTh, 15,7,11; 12), их дочерей принуждали выступать на сцене, и только принятие христианства могло их освободить от этого (CTh, 15,7,2; 4; 9; 12). Естественно, что эти нормы в меньшей степени касались «суперзвезд» поздней античности, считавшихся украшением города, и тем более тех, кто занимал высокое положение при дворе, как любимые актеры высшей знати или Феодора, жена Юстиниана I (Evans 2002; Potter 2015).

Христианские иерархи по-прежнему осуждали все старые зрелища. Арльский собор 314 г. пригрозил отлучением возникшим колесниц и актерам, если они продолжают свои выступления (Сан. 4, 5), и во второй половине V в. это правило было дословно повторено в решениях собора в том же городе (Сан. 20). Однако, вскоре пути колесничих и актеров разошлись: гонки стали важной частью жизни Империи (Cameron 1976), а театральные представления и состязания все так же подвергались порицаниям. Дело доходило до того, что на Лаодикийском соборе, состоявшемся в 360-е гг., было запрещено всем христианам танцевать даже на свадьбах, а священники должны были покинуть пиршество, как только войдут музыканты (θυμελικοί; Сан. 53; 54). Особую активность в этой борьбе проявляли Василий Великий, Кирилл Иерусалимский, Иоанн Златоуст.

Но зрелища и актеры обсуждались не только в законах, церковных канонах и проповедях. Нам хотелось бы обратиться к двум группам текстов, где рассматривались эти проблемы. Первая — речи и сочинения Элия Аристида, Лукиана, Либания и Хорикия, в которых обсуждаются сценические зрелища, вторая — несколько агиографических произведений, в которых рассказывается об обращении актеров. Элию Аристиду принадлежала утраченная речь, которая критиковала танцы и танцоров, а другая призывала к запрету постановки комедий (Arist. Or., 29). Он критикует эти зрелища из-за злословия, ведущего к злонравию, из-за пагубного воздействия на молодежь и на все общество в целом, и того, что «злословящие» актеры не только осмеивают всех подряд, и порочных, и порядочных, но и извлекают из этого выгоду (Bowersock 2008: 69–77; Mezheritskaya 2013: 574–578). В какой-то степени его замечания перекликаются с тем, что говорили христиане. Сочинения остальных трех авторов, наоборот, носят апологетический характер. Лукиан в сочинении «О пляске», написанной в том же II в., защищает мимы от обвинений, вложенных в уста киника Кратона: это распушенность и убеждение, что пляска является «женским делом» и зрелищем, недостойным добродетельного и образованного человека. Помимо прочего, Лукиан указывает на то, что танцы были изобретены богами и переданы ими людям (Luc. De salt., 8; 21–22), а образование и эрудиция танцора должны охватывать не только музыку, но и ритмику, метрику, философию, риторику, живопись и ваяние (De salt., 35). Сочинения Элия Аристида и Лукиана — это спор между образованными язычниками, признающими ключевое значение греческой

классической культуры. Их аргументы во многом восходят к суждениям авторов времени греческой классики – Ксенофонта, Платона и др., размышлявших о том значении, которое имело для греческой общины участие граждан в дифирамбических и драматических хорах (Bacon 1995: 6–24; Zarifi 2007: 227–245; Kulishova 2014: 253–259; Kulishova 2015: 44–48). Нужно сказать, что сходная дискуссия в первые века нашей эры велась и о других видах зрелищ, например, об атлетических играх (Mammel 2014: 603–616).

В последующие века характер этой полемики меняется. Если в доконстантиновское время апологеты зрелищ отбивались от атак риторов и философов, то теперь главными врагами оказываются христиане. Либаний в своей речи «К Аристиду за танцоров» (*Lib. Or.*, 64), написанной ок. 361 г. (Nesselrath 2014: 251), формально вступает в заочный спор со знаменитым ритором, но уже в самом начале речи мы встречаем знаменательный пассаж. Упомянув о спартанцах, которым законы Ликурга запрещали любоваться танцами, Либаний говорит: «Ты предлагаешь привычки времен их господства поддерживать в пору, когда они оказались подчинены?» (*Lib. Or.*, 64, 6), неявно указывая, что времена изменились, и вряд ли стоит перед лицом общей угрозы спорить о вкусах. В своей речи Либаний повторяет многое из аргументов Лукиана (извечное существование танца «с тех пор, как существует небо и шествие звезд» (12), его связь с богами и пр.), но и здесь он спрашивает: «Есть ли кто-нибудь, кто верит Аристиду, что этот танцор, воспроизводя нравы богов, поступает хуже, чем люди, опрокидывающие жертвенники, грабящие посвященные им приношения, срывающие храмы и сжигающие статуи?» (33). Христиане не названы по имени, но тяжело предположить, что современники не понимали, о ком идет речь. Претензии Аристида к танцорам, на которые отвечает Либаний — разврат, женоподобие, обучение дурному, — совпадают с претензиями, которые высказывались христианскими писателями. Для него танец является такой же частью классического наследия, что и риторика, и Либаний особо указывает на то, что он сохраняет, передает и укрепляет эллинскую идентичность. Если раньше «общими учителями народа» были трагические поэты, то теперь им на смену, словно посланные неким богом, пришли танцоры, и снова какой-нибудь золотых дел мастер сможет побеседовать с образованным человеком о доме Приама и Лае (112).

Последнее сочинение, к которому мы обратимся — «Апология мимов», написанная Хорикием из Газы во 2-й четверти VI в. Долгое время воспринималось как очевидность принадлежности Хорикия к христианам, но недавно Т. Барнс усомнился в этом. С его точки зрения, наличие двух или трех речей, написанных на христианские сюжеты, не может свидетельствовать о религиозных взглядах автора: было бы странно считать, что в это время ритор, занимавший городскую кафедру, будет избегать этих тем, а в целом Хорикий редко цитирует Новый Завет и использует христианскую лексику, но охотно обращается к языческим образам. Он часто вспоминает Гомера, называет Зевса творцом мира или вспоминает Острова Блаженных (Barnes 1996: 178–180). Сейчас некоторые исследователи придерживаются традиционной точки зрения (Penella 2009: 4), а некоторые признают невозможность однозначного ответа на этот вопрос (Malineau 2005: 168; White 2013: 59). Что касается «Апологии», то она обращена скорее к христианской аудитории: в ней опровергаются обвинения, которые высказывали церковные авторы, и Хорикий явно ссылается на Евангелие от Иоанна (Jn. 8:7), когда предлагает изгнать из города всех, ведь никто не может доказать, что все его последователи без греха (ἀναμάρτητος. — Chor. Apol. mim., 21). Как отмечает А. Вайт, вряд ли это случайно: ἀναμάρτητος нечасто используется античными авторами, зато это слово любят отцы Церкви (White 2013: 53).

Так или иначе, «Апология мимов» оказывается уникальной: она встает на защиту не только пантомимов, но и мимов, которые даже Либанием оценивались крайне низко (Lib. Or., 64. 10–11). Хорикий последовательно опровергает обвинения в том, что актерское ремесло является низким (Chor. Apol. mim., 10–17), что пьесы мимов составлены из лжи и распущенности (18–28), что они развращают зрителей и разжигают дурные страсти (29–96), что их представления носят антиобщественный характер (97–122), что они заражают работников ленью (123–129), что песни мимов соблазнительны, а их прически и шутки непристойны (130–154). Отсылки Хорикия к античным мифам могут не отражать его религиозные взгляды, а являться следствием полученного образования, но в любом случае для него мимы — часть привычной культуры. Театральные представления, один из даров Диониса человечеству, оставались «школой для необразованных».

Христиане, со своей стороны, критиковали представления не только в проповедях, но и в агиографических сочинениях. Можно указать на группу текстов, которые рассказывали о актерах, обратившихся в христианство прямо на сцене. Это мученичества Порфирия (275 г.), Геласия или Геласина (297 г.), Ардалиона (298 г.) и Генесия (ок. 303 г.) (Elm 2006: 86–100; Panteleev 2013: 389–413). Все они, будучи язычниками, играли в мимах, осмеивавших христианскую религию и ее ритуалы. В какой-то момент спектакля пародировалось крещение, но актеры, погрузившись в шутовскую купель, внезапно обретали благодать Святого Духа. Они прямо на сцене объявляли себя христианами, представляли перед судом, исповедовали Христа и претерпевали мученическую смерть. Помимо демонстрации победы истинной веры над дьяволом и язычниками-злопыхателями, у этих рассказов была еще одна цель: показать, что актер может спастись, приняв христианство, раскаявшись в своем ремесле и навсегда отказавшись от него.

Еще один любопытный образец такой критики — «Раскаяние св. Пелагеи» (BHG 1478), написанное диаконом Иаковом из Гелиополя в V в. (Coop 1997: 77). Это повествование об обращении «первой из антиохийских танцовщиц», оглашенной, но еще не крещенной, случайно услышавшей проповедь епископа Нонна. От рождения ее звали Пелагеей, но антиохийская публика называла ее Маргаритой (от множества драгоценностей, которыми она себя украшала). Прежде она не задумывалась о своих грехах и даже не заглядывала в церковь, но после слов Нонна осознала глубину своего падения, раскаялась, крестилась, передала свое имущество церкви, щедро наградив, отпустила слуг и вскоре исчезла из города. Несколько раз ей в Антиохии ей являлся дьявол, уговаривавший свою «самую верную надежду» вернуться к нему. Спустя три года Иаков во время своего путешествия в Иерусалим встретился с отшельником-евнухом Пелагием, замурованном в крошечной камерке на Масличной горе. Через несколько дней Пелагий умер, и только когда его омывали перед погребением, открылось, что это была та самая женщина.

Уникальность этого сочинения в том, что сама св. Пелагея «практически полностью отсутствует в собственной истории» (Webb 2008: 210). Там, где, казалось бы, самое место рассказу об испытаниях и духовных подвигах, ничего нет, а повествование, как и в случае мимов-мучеников, практически сразу переходит от раскаяния и обращения к смерти. Акцент здесь дела-



ется не на описании монашеских подвигов, а именно на обращении актрисы и преображении греховного актерского *mimesis* в добродетельный христианский. Первое описание Пелагеи, ее прекрасных одежд, драгоценностей, духов подчеркивает ее роль куртизанки и орудия дьявола, и Нонн упрекает себя и окружающих в том, что они тратят намного меньше сил, чтобы угодить Господу, чем она – угождая людям. Пелагея падает к ногам Нонна, вытирает своими волосами его ноги и умоляет крестить ее со словами: «Подражай наставнику твоему Иисусу Христу», и эта сцена подобна тому, как сам Нонн оплакивал свою неспособность с такой же энергией служить Богу. Наконец, важно описание того, как Пелагея покидает Антиохию в одной власянице, которая до этого связывалась только с Нонном, а в латинской и сирийской версиях она тайком забирает эту рубашку у Нонна (Webb 2008: 211–212). Для того чтобы заметить *mimesis* и параллелизм в развитии этой темы, требовался определенный интеллектуальный уровень, а для менее искушенных читателей и слушателей сделан явный намек на близость ремесла актрисы и блудницы (Edwards 1997: 66–95), поскольку танцовщица изображена как спутница дьявола и источник нечистоты, которого будет сторониться любой разумный человек.

Конечно, полностью избавиться от пантомимов, мимов и других актеров было невозможно, и императоры, принуждая их детей к выступлениям, отлично понимали важность представлений для отдыха и успокоения эмоций своих подданных. К концу IV — началу V в. зрелища были уже надежно отделены от практических проявлений идолопоклонства (связь с языческими праздниками, жертвоприношения и др.), а их религиозное содержание воспринималось большинством населения как традиционное развлечение. Иаков Серугский, живший в Сирии на рубеже V–VI вв., писал: «“Это игра, — говорят они, — а не язычество”. Что вы потеряете, если я посмеюсь? И поскольку я отрицаю богов, я ничего не потеряю из-за рассказов о них. Театральный танец радует меня, и хотя я исповедую Бога, я также получаю удовольствие от спектакля... и я знаю, что подражания во время зрелища ложны. Я не иду, чтобы поверить, но иду, чтобы посмеяться... Я думаю, что ничего не потеряю» (Jas. Ser. Hom. spect., 5; cf. Sev. Ant. Hom. cat., 54).

Мимы были островком старого мира, дохристианского и внехристианского: с ними был связан свой собственный образ жизни с конкуренцией трупп и отдельных актеров, с соперни-

чеством партий, поддерживающих разных исполнителей, а организация представлений была способом завоевания престижа в родном городе и возможностью продемонстрировать свои богатство, вкус и щедрость. Помимо эстетического воздействия, эти представления поддерживали старую классическую культуру, и люди, причастные *παιδεία*, неважно, христианами или язычниками они были, ратовали за их сохранение. Иногда зрелища могли объединять группы последних почитателей старых богов. Мир зрелищ сохранял традиции античности. Осознание этого беспокоило христианских писателей, и они стремились как можно быстрее избавиться от этого подозрительного реликта, предлагая заменить его проповедями и церковными праздниками с благочестивыми процессиями.

### Литература

- Bacon H. 1995: The Chorus in Greek Life and Drama. *Arion* 3, 6–24.
- Barnes T. D. 1996: Christians and Theater. In: *Roman Theater and Society*. Ed. by W. J. Slater. Ann Arbor, 161–180.
- Blänsdorf J. 1990: Der spätantike Staat und die Schauspiele im Codex Theodosianus. In: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*. Hrsg. von J. Blänsdorf. Tübingen, 261–273.
- Bowersock G. W. 2008: Aristides and the Pantomimes. In: *Aelius Aristides between Greece, Rome, and Gods*. Ed. by W. V. Harris, B. Holmes. Leiden, 69–77.
- Cameron A. 1976: *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford.
- Coon L. L. 1997: *Sacred fictions. Holy women and hagiography in late antiquity*. Philadelphia.
- Duncan A. 2006: *Performance and identity in the classical world*. Cambridge.
- Evans J. A. 2002: *Empress Theodora. Partner of Justinian*. Austin.
- Frank T. 1931: The Status of Actors at Rome. *Classical Philology* 26, 11–20.
- Green W. 1933: The Status of Actors at Rome. *Classical Philology* 28, 301–304.
- Edwards C. 1997: Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome. In: *Roman Sexualities*. Ed. by J. Hallett, M. Skinner. Princeton, 66–95.
- Elm D. 2006: Mimes into Martyrs: Conversion on Stage. In: *The Changing Face of Judaism, Christianity and Other Greco-Roman Religions in Antiquity*. Ed. by I. H. Henderson, G. S. Oegema. Gütersloh, 87–100.
- Jory E. J. 1996: The Drama of the Dance. Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime. In: *Roman Theater and Society*. Ed. by W. J. Slater. Ann Arbor, 1–28.
- Jürgens H. 1972: *Pompa Diaholi: Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*. Tübingen.

- Kocur M. 2018: *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*. Frankfurt am Main.
- Kulishova O. V. 2014: [Chorus in Ancient Greek Drama: Socio-political Context]. In: *Mnemon. Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira* [Mnemon. Investigations and Publications on the History of the Ancient World] 14, 253–259.  
Кулишова О. В. 2014: Хор в древнегреческой драме: социально-политический контекст. *Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира* 14, 253–259.
- Kulishova O. V. 2015: [Chorus in Ancient Greek Theatre in the 5th century BC]. In: *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta* [Proceedings of the Faculty of History of the St.-Petersburg State University] 23, 36–51.  
Кулишова О. В. 2015: Хор в древнегреческом театре V в. до н. э. *Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета* 23, 36–51.
- Lugaresi L. 2003: Ambivalenze della rappresentazione: Riflessioni patristiche su riti e spettacoli. *Zeitschrift für Antikes Christentum* 7, 281–309.
- Malineau V. 2005: L'apport de l'Apologie de mimes de Choricios de Gaza à la connaissance du théâtre du VIe siècle. In: *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archéologie, rhétorique et histoire*. Ed. C. Saliou. Salerno, 149–169.
- Mammel K. 2014: Ancient Critics of Roman Spectacle and Sport. In: *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman World*. Ed. by P. Christesen, D.G. Kyle. Chichester, 603–616.
- Mezheritskaya S. I. 2013: [The Late Antique Mime according to the Evidence and References of Contemporaries]. *Indoevropskoe yazykoznanie i klassicheskaya filologiya* [Indo-European linguistics and classical philology] 17, 571–583.  
Межерицкая С. И. 2013: Позднеантичный мим в свидетельствах и оценках современников. *Индоевропейское языкознание и классическая филология* 17, 571–583.
- Nesselrath H.-G. 2014: Libanius and the literary tradition. In: *Libanius. A Critical Introduction*. Ed. by L. van Hoof. Cambridge, 241–267.
- Panteleev A. D. 2009: [Scholae of the Christian in the 'Paedagogos' of Clement of Alexandria]. *Mnemon. Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira* [Mnemon. Investigations and Publications on the History of the Ancient World] 8, 401–416.  
Пантелеев А. Д. 2009: Досуг христианина (по «Педагогу» Климента Александрийского). *Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира* 8, 401–416.
- Panteleev A. D. 2010: [Scholae of the Christian in the Tertullian's treatises]. *Mnemon. Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira* [Mnemon. Investigations and Publications on the History of the Ancient World] 9, 299–314.  
Пантелеев А. Д. 2010: Досуг христианина в сочинениях Тертуллиана. *Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира* 9, 299–314.

- Panteleev A. D. 2013: [From mimes into martyrs: stories about conversion of the Roman actors]. *Mnemon. Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira* [Mnemon. Investigations and Publications on the History of the Ancient World] 13, 389–403.
- Пантелеев А. Д. 2013: Из мимов в мученики: истории об обращении римских актеров. *Мнемон. Исследования и публикации по античной истории* 13, 389–403.
- Penella R. J. 2009: *Rhetorical Exercises from Late Antiquity. A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge.
- Perrone S. 2011: Back to the backstage: the papyrus P.Berol. 13927. *Trends in Classics* 3, 126–153.
- Potter D. 2015: *Theodora. Actress, Empress, Saint*. Oxford.
- Puk A. 2013: A Success Story: Why did the Late Ancient Theatre Continue? *Studia Patristica* 60, 21–37.
- Reich H. 1903: *Der Mimus: Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin.
- Robert L. 1930: Pantomimen im Griechischen Orient. *Hermes* 65, 106–122
- Roueché C. 1989: *Aphrodisias in Late Antiquity*. London.
- Schnusenberg C. C. 1988: *The Relationship between the Church and the Theater Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts until Amalarius of Metz — 775–852 A.D.* Lanham.
- Theocharidis G. J. 1940: *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomus, Patriarchen von Constantinopel*. Thessaloniki.
- Webb R. 2008: *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*. Cambridge; London.
- White A. W. 2013: Mime and the Secular Sphere: Notes on Choricus' 'Apologia Mimorum'. *Studia Patristica* 60, 47–59.
- Wörrle M. 1988: *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*. München.
- Zarifi J. 2007: Chorus and Dance in Ancient World. In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Ed. by M. McDonald, J. M. Walton. Cambridge, 227–245.