

# ЗА ХАРАКТЕРА НА ЕРОТИЧНИТЕ ФРЕСКИ В КРАЙГРАДСКИТЕ ТЕРМИ НА ПОМПЕЙ

Иванка Дончева

---

## THE NATURE OF EROTIC FRESCOES IN SUBURBAN BATHS IN POMPEII

*Ivanka Doncheva*

**Abstract:** The Suburban Baths in Pompeii were built around the end of the 1st century BC against the city walls north of the Porta Marina. They served as a public bath house to the residents of Pompeii. They were originally discovered in 1958 and have since been excavated and restored. Excavation of the Suburban Baths have given historians a glimpse into an aspect of the social and cultural workings of Roman life in Pompeii.

The entrance to the Baths is through a long corridor that leads into the dressing room. Excavation of the Baths revealed only one set of dressing rooms and has led to wonder by archaeologists that both men and women shared this facility. This dressing room (known as the *apodyterium*) is where archaeologists discovered erotic wall paintings in the 1980s. The dressing room then led to the *tepidarium* (lukewarm room), followed by the *calidarium* (hot room).

The erotic wall paintings in the Suburban Baths are the only set of such art found in a public Roman bath house. Explicit sex scenes (such as group sex and oral sex) are depicted in these paintings that cannot be easily found in collections of erotic Roman art. The paintings are located in the *apodyterium* and each scene is located above a lettered box. These boxes are thought to have functioned as lockers in which bathers put their clothes. It is speculated that the paintings possibly served as way for the bathers to remember the location of their box (in lieu with the numbering). The presence of these paintings in a public bath house shared by men and women gives some insight into Roman culture and suggests that people would not have found this offensive.

Крайградски терми (Thermae Suburbanae) са били построени през първото десетилетие на I век в югозападната част на Помпей, до стените на града, в близост до Porta Marina (**Обр. 1**). Решението за изграждане на сградата в тази част на града не е случайно, а

наложено от желанието за привличане на повече клиенти не само от града. Първоначално термите са включвали *аподитериум* (съблекалня), *фригидариум* (зала за къпане със студена вода), *тепидариум* (зала с умерена температура), *калдариум* (зала за къпане с топла вода) и *лаконикум* (парна баня, „сауна“), но в резултат на строителните работи за разширяване на комплекса, са били добавени *натацио* (басейн)) и *нимфеум* с водопад (**Обр. 2**). Тези бани са били най-модерният термален комплекс в града, с важни нововъведения във водоснабдителната и отоплителната система, без да е открита разлика за използването им от мъже или жени. Сградата е претърпяла големи щети при земетресението през 62 г. и е изисквала възстановителни и уплътнителни работи, някои от които са били все още в процес на изграждане в момента на изригването на Везувий през 79 г., което погребало целия град под слой от вулканична пепел и лапили. Термите са локализирани в резултат на археологическите разкопки на Помпей през 1958 г., но системното им археологическо проучване е извършено под научното ръководство на Luciana Jacobelli между 1985 и 1988 г. (Jacobelli 1987; 1988; 2009).

Името на собственика на термите е неизвестно, но вероятно са принадлежали на частен предприемач, както свидетелства откритият надпис върху два блока от тувф, който гласи: LPP, т.е. *Locus Publicus Pompeianorum* (Jacobelli 1995: 20). Термите са построени върху изкуствена тераса, върху стръмен склон, за заравняването на който са използвани големи количества пръст. Комплексът граничи на юг с Via Marina, на изток с градските стени, докато северната и западната му страна са обградени от мрежеста стена, характеризираща се с каменни пръстени, подобни на тези, използвани за акостиране на лодки, поради което е възможно тук да е имало свързващ канал с морето или близкото пристанище (Jacobelli 1995: 13). Комплексът се състои от две нива, свързани чрез стълби – едното в долната част, където са термалните съоръжения, а другото – в горната част, където са били разположени помещения с различно предназначение, гледащи към морето. По-голямата част от разкритата декорация на термите принадлежи към Четвъртия Помпеански стил, като на някои места, по време на изригването на Везувий, тя все още е била в процес на полагане (Jacobelli 1995: 18).

Достъпът до термите е ставал директно от Via Marina и една улица, тръгваща от Porta Marina и достигаща до входа на комплекса, която е била използвана предимно в случаите на дъжд, когато споредният път е бил неподходящ поради стръмния склон (Jacobelli 1995: 22–23). След преминаването на една градина с тухлена колонада от двете страни се достига до двата входа на термите. От едната страна малък вестибюл с подова мозайка и добре запазени фрески по стените, в който е открит бронзов фонтан, изобразяващ сатир, позволява достъп до новия термален център с тепидариум с полуцилиндричен свод и следи от гипсова мазилка по стените и парната баня (лаконикум), с басейн, където все още може да се види вдлъбнатината, в която е бил поставен котелът (Jacobelli 1995: 16). От другата страна – второ антре, също с добре запазена подова мозайка с геометрични и флорални мотиви, както и стенописи, води до стария термален район, с аподитериум, фригидариум с басейн със студена вода, тепидариум и калдариум с характерната редица от ниши и апсида в допълнение към отопляем басейн.

В комплекса на термите бил включен и нимфеум, възпроизвеждащ формата на пещера с водопад и украсен с мозайка, изобразяваща Марс и амури. Украсата се допълвала от штукатурка, представяща морски животни и символи като орел и мълния, свързани с култа към Юпитер. На горното ниво на термалния комплекс били разположени различни помещения и съоръжения, включващи *латрина* (тоалетна) с фрески по стените (от които заслужава да се спомене *ларариум* с изображение на Фортуна), *префурниум*, оцветен в синьо, и други сервизни помещения, използвани евентуално за складове или за други цели.

Сред съоръженията на термалния комплекс най-коментиран е добре запазеният *аподитериум* (съблекалня) с правоъгълен план и засводен таван (**Обр. 3**), построен в опус reticulatum, който по време на разкопките е намерен почти изцяло запълнен с пръст и рушевини (Jacobelli 1995: 23). Четирите стени на аподитериума имат черен цокъл и различни пана в средната зона, някои от които обградени със зелена рамка и други декорации, а в някои от паната са разкрити изображения на свещници или делфини (Jacobelli 1995: 29–32). Характерна особеност на южната стена са шестнадесет еротични фрески, осем от които се различават добре (**Обр. 5, 6**), докато от другите

са се съхранили само някои следи на жълт фон, тъй като върху тях е бил поставен втори живописен слой, целящ тяхното прикриване. Не е ясна ролята на тези фрески, които биха могли да имат чисто декоративни и развлекателни цели, или са предназначени да покажат сексуалната активност, която се провеждала в евентуален таен публичен дом в стаите на горния етаж (Guide 2015, 80). Привържениците на тази хипотеза привеждат в нейна подкрепа открития в близост до Портата Марина надпис, който гласи: „*Si quis hic sederit, legat hoc ante omnia: si qui futuere volet, Atticen quaereret*” / „*Всеки, който седи тук, четейки тази обява, на първо място: ако случайно иска да прави любов, нека да потърси Атика*“ (CIL, IV, 1751).

Измежду многото изненади, разкрити по време на разкопките на термите, най-странната е откриването на тази серия от еротични изображения, разположени върху източната и южната стена на първата зала, която служела за аподитериум (съблекалня). Става въпрос за осем изображения, разположени над същия брой правоъгълници, приличащи на касети. Върху всяка касета е изписан номер от I до VIII. Върху източната стена се откриват следи от други осем касети, номерирани от IX до XVI, докато еротичните сцени, които са им кореспондирали, не са се съхранили. Върху двете стени се забелязват следи от многобройни останки от втори стенописен пласт, реализиран малко преди изригването на Везувий, с цел заличаване на еротичните сцени.

Еротичните сцени, разположени над номерираните „касети“ (или кутии), съставят една серия от нерамкирани изображения в намален размер. Върху тях личат следи от втори декоративен слой, изпълнен малко преди изригването на Везувий с цел да бъдат прикрити тези сцени.

Най-вероятната хипотеза, тъй като се касае за съблекалня, е че изображените касети са кореспондирали на реални касети, в които клиентите са оставяли своите дрехи, преди да се потопят в басейна (Обр. 4). Следователно, е съществувала една лавица по протежението на стените в дясно и в дъното. Върху тази лавица са били разположени кутии от дърво или от някакъв друг твърд и лек материал, носещи същите номера, като тези, отбелязани върху фреските. Тези номера са имали двойна функция: да отбелязват както кутиите, така и еротичните сцени, един вид като в игра – на всяка касета отговаряла еротична сцена със същия номер. По всяка вероятност, по



този оригинален начин се улеснявало подреждането на кутиите на тяхното място, тъй като клиентите могли да се ориентират не само по своя номер, но също и по еротичната сцена, която по-лесно се запомняла (Jacobelli 1995: 61–65).

Фреските изобразяват една дълга лавица в жълт цвят, служеща за поставяне на тези номерирани „кутии“, които се виждат отгоре, отстрани и в перспектива. Този ъгъл на представяне изглежда, е бил избран поради ефекта на дълбочина, който той създава, позволяващ също така да се акцентира върху играта на светлосенките.

Но особеността и може би уникален характер на тези фрески се дължи на три основни елемента: откриването *in situ* на изображенията, тяхното иконографско съдържание и крайната цел, която им се възлагала от гледна точка на комуникацията (Cantarella 2000: 36). Относно първия елемент трябва да се подчертае, че през изминалите векове еротичните изображения, открити в Помпей, са били често снемани от стените и транспортирани без отбелязване на произхода им в специален отдел на музея<sup>1</sup>, което е създавало огромни празноти в познанията ни. Доскоро, в действителност, се предполагаше, че еротичните сцени са били изобразявани само в лупанарите или в спалните на частните домове, единствените места, където са били откривани *in situ*. Следователно, откриването на еротични изображения в една обществена сграда, каквато са термите, представлява важна новост, защото тя показва, че те са имали своето място дори в един контекст, който не е частен. Втората особеност се състои в иконографското съдържание. Ако, в действителност, някои от тези сцени се срещат сравнително често в еротичното римско изкуство, в замяна на това други представляват уникални документи за досегашното състояние на нашите познания. Става въпрос за тези, които представят групово съвкупяване и орални копулации и най-вече тази, която изобразява две жени – случай без прецедент. Последователността им изглежда е подчинена на един дидактически модел, предназначен както за жени, така и за мъже и напомня „*Изкуството на любовта*“ на Овидий (Cantarella 2000: 38). Тези изображения описват все по-сложни и

---

<sup>1</sup> Тези фрески били съхранявани в т.нар. *Таен кабинет (Gabinetto Segreto)* в Археологическия музей на Неапол – приеман за най-стария *Музей на еротичното изкуство* в света, в който са били излагани предимно находки от Помпей и Херкуланум.

раздвижени сексуални вариации между двата пола, сякаш целят да изтъкнат равнопоставеността на ролите на двата пола в секса, тема, много малко разпространена в античния свят и позоваваща се единствено на това, което често се твърди за ролята на римската жена в сексуалната активност, т.е. – нейното подчинение и пасивност по отношение на мъжа. В тези изображения обаче аспектите на женската сексуална активност, почти тотално игнорирани в литературата, изглеждат признати и поставени наравно с тези на мъжа.

Третият и последен проблем е да се разбере ролята, която би трябвало да играят тези изображения в едни терми. А тя по всяка вероятност е била не толкова да се възбудят сексуално клиентите, а по-скоро – да отговорят на един игрив и хумористичен дух.

Според един от най-компетентните изследователи на римското еротично изкуство – John R. Clarke, фреските в аподитериума на Крайградските терми в Помпей представляват осмиване на сексуалните табута в Рим (Clarke 2004: 115–133).

Ако фалическите изображения, и в частност тези на Приап, не са със сексуален характер, а имат апотропеична, закриляща роля, какво да мислим ние за изобразяването на сексуалните табута? Това са се питали археолозите и историците през 1986 г., когато откриват в Крайградските терми на Помпей осем картини, илюстриращи сексуални табута. За разлика от изображенията на сексуални сцени, които вече сме срещали, тези картини представят в действителност „забранени“ практики, като фелацио, кунилингус, пасивна содомия, лесбийство и групов секс. Накратко – един каталог на перверзии, който т.нар. „римляни с добър произход“ не се предполага да са познавали. Досега известните еротични сцени са изобразявали привлекателни двойки любовници. Дори в долнопробната атмосфера на Големия лупанар в Помпей сексът изглежда като едно изтънчено и луксозно удоволствие. Но бихме се излъгали, ако мислим, че тези позитивни изображения предполагат, че римляните не са имали нито табута, нито ограничения относно сексуалния акт. Едно друго лице на римската сексуалност проличава в полемичната литература и визуалните изкуства, насочени да унижат мъжете и жените, нарушаващи традиционните сексуални норми. Използвайки този мощен инструмент, мъжете от висшите слоеве на обществото са могли да държат враговете си изкъсо, а също така да контролират жените

от своята класа, както и да оправдават сексуалното им прибягване към мъже и жени от по-нисши класи.

Табутата в сексуалните практики съставляват един вид текуща форма на обществен контрол. В наше време някои религии, а и някои правителства забраняват на религиозна основа особени сексуални практики, като например полови отношения преди брака, изневяра или хомосексуализъм. Наказанията могат да бъдат от екскомуникация (отлъчване от обществото) до затвор, дори до смъртно наказание в някои крайно пуритански страни. Обаче, колкото и силна да е възпиращата власт на табутата, сексуалният нагон е още по-силен. За много хора табуто увеличава удоволствието от тръпката на прекрачената забрана. Това обяснява, може би, защо римското общество е изисквало толкова спешна поява на образи, преминаващи съзнателно нормите. Някои римски творци са представляли понякога с тържествуваща упоритост сексуални практики, които законът и социалните нрави на елита забранявали.

В разгледаната по-горе сексуална иконография този, който прониква, е винаги възрастен мъж. Правило номер едно на римската сексуалност е: никакъв укор не се отправя към мъж от елита, който вкарва члена си във всякаква дупка в тялото на друг, стига само този друг да бъде от по-нисък социален статус (Clarcke 2004: 118). В изображенията на хетеросексуални отношения художниците наблягат върху желанието на жената да бъде обладана вагинално или анално. Хомосексуалните сцени подчертават разликата във възрастта на партньорите и римският зритель разбира веднага, че содомизираният е роб или някой с по-нисш социален статус. Голямото табу за един мъж от висшето общество е било да обича да го содомизират. Римляните наричали пасивните хомосексуалисти *cinaedi* или *pathici* – думи от гръцки произход, отритнати от техните равни като парии. Те са били белязани с печата на позора (инфамията), подобно на проститутките, гладиаторите и актьорите и не са могли нито да гласуват, нито да се явяват пред съда.

Непосредственото следствие от това първо правило („*мъжът е този, който прониква*“) е правилото за чистотата на устата. По отношение на устата римската култура стои на позиция, която ние определяме днес като маниакална. Латинската дума *os* обозначава не само органа за говорене, за ядене и за пиене, но също така –

лицето и неговото изражение. Тъй като общественото слово било в основата на общество, което се смятало за демократично, древните римляни считали устата като обществено полезен инструмент. Да се говори в сената, означавало тази уста да се постави в услуга на републиката, колкото и въображаема да е била тя. Сенатор, обвинен, че си е послужил с тази свещена уста, за да извърши сексуален акт, е бил считан за предател на общественото доверие, омърсил цялото общество.

В по-широк смисъл, за средния римлянин устата е била нещо като социален орган, понеже срещите на улицата са включвали прегръдка и целувка, като ритуален поздрав. Тази мания за чистота на устата е била обхванала цялото римско общество.

Така съчетанието на правилото „мъжът е този, който е активен“, с правилото за „чистата уста“, довежда до две табута – фелациото и кунилингусът. Оклеветяващата литература, насочена към опозоряване на даден враг, е изпълнена с обвинения за „мръсна уста“. Фелациото правело от този или от тази, които го практикували, виновни. Възможно най-голямата обида е била да се обвини един мъж, че е правил фелацио на друг мъж, а най-голямото отмъщение е било да го принудят да го направи. Едва напоследък лингвистите и историките разбират истинското значение на латинския глагол, който описва това насилствено фелацио – *irrumare*, който буквално означава „давам на някого да суче“. В една известна поема, изразяваща омраза, например, Катул заплашва с много рязък тон враговете си Аурелиус и Фуриус с насилствени содомия и фелацио, заради това, че критикували неговите стихове и поставили под съмнение неговата мъжественост (Cat., *Carm.*, XIV, 1–4).

Обратно на всички литературни свидетелства относно сексуалните табута, голям брой произведения на изкуството ги илюстрират по странно подробен начин. Някои творци дори успяват да концентрират в едно единствено произведение възможно най-много табута. Защо графичните изкуства ни разкриват една толкова различна история от тази в текстовете?

От една страна, повечето от тези текстове са дело на мъже от висшите класи (не познаваме нито един такъв текст на жена от същите класи). По този начин, не познаваме мисълта на около 2% от римското общество; сексуалните фантазми на другите са ни известни само от графити, издраскани по стените. От друга страна, не

трябва да мислим, че заплахата от опозоряване е спирала мъжете и жените да търсят пълната гама от сексуални удоволствия, известни на тях, включително фелациото и кунилингуса. В края на краищата, законите и правилата срещу тези практики произлизали именно от факта, че те са били на мода.

Изобразяването и дори честването на забранените сексуални действия е вездесъщо в културата на древния Рим, както например върху тази лампа (**Обр. 7**), която показва радостите от взаимната орална любов (известна в жаргона като позиция „69“). Също както „благородните“ изображения показват традиционни влюбени двойки, които украсяват стените и масите на елегантните домове, така и изображенията на сексуалните табута, изглежда, са разпространени навсякъде. От Англия до Египет и Испания разкопките откриват значително количество глинени лампи и съдове, илюстриращи тези теми. Но ако съществува нов ключ за разбирането на връзката на римляните с изобразяването на сексуалните табута, това е серията от осем стенописни изображения, открити в аподитериума (съблекалнята) на Крайградските терми в Помпей.

През един студен февруарски ден на 1986 г. в Помпей работници откриват един отвор сред вулканичните останки и отговарящият за проучванията на този сектор археолог – Luciana Jacobelli, се спуска в разкопаната зала. Работниците разчистили помещението, но стените му останали покрити с кал. След като специалистите снели внимателно слоевете, покриващи стенописите, L. Jacobelli разкрива изображенията, които ще преобърнат историята на римската сексуалност. Въпреки слабата светлина, тя забелязва съхранилите се в течение на две хилядолетия картини, изобразяващи различни сексуални табута. Изследванията и публикациите на тези изображения ясно показват, че собственикът на така разкритите терми е искал художникът да представи сюжета методически (Cantarella 2000: 38). Но защо е било необходимо това да се демонстрира в една от залите на Крайградските терми? Продължаването на изследванията е довело до разкриването на мотивите, ръководили създаването на този ансамбъл.

В една статия на M. Henneberger, публикувана през декември 2001 г. в *New York Times*, съобщаваща за отварянето на Крайградските терми в Помпей за посещение, Luciana Jacobelli предупреждава Pier Giovanni Guzzo – отговорник за старините в Помпей, за значението на еротичните изображения (Henneberger 2001). След много-

годишните дебати и въпреки публикациите на археолога, разкрил фреските (L. Jacobelli), които посочват обратното, P. Giovanni Guzzo продължава да твърди, че сградата е била един вид публичен дом и че въпросните изображения „рекламирали“ предлаганите в него услуги (Guzzo, D'Ambrosio 2002; Guzzo 2011). Този вид подвеждаща информация относно характера на еротичните изображения в аподитериума на Крайградските терми все още продължава да се разпространява (Guide 2015: 80).

Знае се, че в единственият официално доказан публичен дом в Помпей, т.нар. *Голям лупанар*, достъпът до отделните помещения (*cubicula*) е ставал директно под еротичните изображения над всяко едно от тях. В Крайградските терми обаче не е съществувало нито едно помещение от този вид. Друго различие от публичен дом в бедните квартали е това, че се касае за една много луксозна сграда, с всички термални удобства – отоплен басейн, сауна с различни температури и т.н. – украсени с една изискана декорация; под, покрит с мрамор и мозайка, фонтани и каскади, покрити с мозайки и т.н. Собственикът на тази сграда е продавал удоволствията на банята, а не тези на секса (Clarcke 2004: 121).

Освен това, изображенията в Лупанара – и в други помещения, евентуално предназначени за проституция, в таверните на Помпей – се различават значително от изображенията в аподитериума на Термите. Първите изобразяват изключително хетеросексуални сцени във всички възможни пози и сексът е третиран (много или малко) като изискан лукс. Само две от осемте изображения в Крайградските терми илюстрират това, което може да се квалифицира като традиционен секс между мъж и жена. Другите шест са в разрез с възприетите норми.

Общо погледнато, украсата на пространството предлага един вид „коментар“ на неговата функция на съблекалня (**Обр. 3, 6**). На практика, залата предлага два вида декорация: едната в зоната за движение, в задната част на залата; другата – в сектора, където клиентите се събличат – на заден план. Семпли мотиви на черен фон, с горен регистър в бяло са украсявали зоната за движение. Едно високо и тясно пано разделя стената в средата ѝ, сигнализирайки радикална промяна в декоративната схема. В горния регистър, който остава бял, художникът е изобразил в перспектива една дълбока лавица (рафт), която, изглежда, е служела за подпора на 16 номерирани касети, над които са изобразени еротични сцени.

L. Jacobelli предлага много ясна интерпретация на тази украса (Jacobelli 1995: 60–70). Шестнадесетте номерирани касети са изобразявали касети (кутии), използвани от къпещите се, за да поставят в тях своите принадлежности, които били поставени върху дървена лавица (**Обр. 4**). Нито една от тези касети не е оцеляла, но L. Jacobelli е открила малки метални закопчалки във формата на X, които са служели да ги укрепват. Художникът е изобразил тези закопчалки отпред и отстрани на всяка нарисувана касета.

За какво са служели цифрите? Върху стената вдясно те нарастват отдясно наляво от I до VIII, а върху стената в дъното – от IX до XVI. (За съжаление, само осем рисувани сцени, които кореспондират на цифрите от I до VIII са оцелели). Номерата позволяват да се отбележат реалните касети, където всеки клиент е оставял нещата си. В случая цифровото отбелязване, изглежда, не е било достатъчно и еротичните сцени са служели като „етикет“ за запаметяване на мястото. Клиентът (или клиентката) могли да забравят „своя“ номер, но да си спомнят сексуалната фигура, която отговаря на него.

Тези изображения са били нещо повече от визуални маркери на „шкафчетата“ в съблекалня. Известно е, че римляните са се страхували от пагубната сила на „лошото око“. Тъй като моментът на разсъбличане е излагал тялото на завистници, способни да урочасат хората, които в този момент са беззащитни, е бил нужен апотропеичен талисман срещу уроки: смехът. Скандалните еротични изображения в Крайградските терми са функционирали както изображението на тъмнокожия служител в банята с огромен фалос в частните бани на Дома на Менандър в Помпей (**Обр. 8**). Огромният клатушкащ се фалос в ерекция на етиопеца предизвиквал смеха на къпещите се: тук се касае за неочакваното зрелище на консумираните сексуални удоволствия, без комплекс, напук на табутата (Clarcke 2004: 123).

Колкото и сложно да изглежда това обяснение, то отговаря на античния римски манталитет. То помага, също така, да се разберат особеностите на еротичните рисунки в тази съблекалня. Античните посетители е трябвало да надигнат глава, да се изправят на пръстите на краката си и да привикнат с тъмнината, за да открият номерираното изображение. Намигванията и мимиките несъмнено са допринасяли за комичността на ситуацията и смеха. Според J. R. Clarke, може би това е била причината, поради която собственикът на термите впоследствие е трябвало да прикрие тези изображения

(Ibid.). Но новите клиенти са представлявали едно изискано зрелище за постоянните клиенти, които били очаровани да ги видят как реагират на тези съблазнителни сцени – голи и изпънати на върха на пръстите си.

На последно място ще кажем, че без разлика и мъже, и жени използвали тази съблекалня. За разлика от другите бани в Помпей, тези не са притежавали отделни сектори за мъже и жени, но несъмнено е имало дни или часове от деня, запазени отделно за всеки един от двата пола. И мъже, и жени са гледали тези възбуждащи изображения, така че би могло да се приеме, че художникът е работел за удоволствието и на двата пола, изследвайки всички възможни варианти – хетеро- и хомосексуални.

Първата сцена представя една класическа позиция – жената е „яхнала“ своя партньор (*mulier equitans*). Застанала срещу мъжа, тя възбужда неговия поглед, както и този на зрителя (Обр. 9), показвайки всички прелести на обладаването си тяло, за да задоволи воайорството. Във втората сцена художникът също така е разкрил прелестите на женското тяло, представено в профил (Обр. 10): партньорът я обладава заднешком – което напомня за предпочитаната поза на мъжа, обладаващ юноша. Тази позиция позволява на художника да покаже гениталиите на момчето или тук – прелестите на изложената на погледите жена. Тук комичното намерение е малко по-изтънчено, отколкото в другите сцени, и се основава на едно подчинено отношение между партньорите: в първата сцена фигурата на жената е по-голяма по размер от тази на мъжа; във втората – не само че мъжът е скрит от жената, но изглежда много притеснен, търсейки позиция, за да я обладае по-лесно. В третата сцена художникът отива много по-напред в комичното, показвайки едно фелацио (фиг. 11).

Този вид картини са доста рядко срещани в римското изкуство и това изображение показва, освен това, известен брой необичайни детайли. Мъжът, седнал облечен на леглото, държи един ръкописен свитък в лявата си ръка. Той повдига туниката си, за да разкрие инструмента за удоволствие и *corpus delictis*. Той е поставил дясната си ръка върху главата на партньорката си, седнала странично на ръба на леглото, навела се, за да му прави фелацио. Известни са сцени на фелацио в изображенията по гръцки съдове, всичките представляващи оргии, но нито една не е от елинистическия период. През I век лампи и спинтрии представят варианти на третата сцена, но след това този мотив изчезва от иконографията.



Като се има предвид инфамията (позора), свързана с тази практика, това е акт, който никоя свободна жена не е искала, поне официално, да извърши. Робините или освободените такива почти не са имали избор и така можем да обясним жеста на мъжа, който би принудил една жена към орален секс. Художникът, търсещ да изненада и да размее клиента или клиентката на термите, също така е кодирал разликата в социалния статус на мъжа и жената, поставяйки в лявата му ръка един свитък – показвайки по този начин, че той е образован, член на интелигенцията или поне на обществения елит.

Един римлянин, гледащ тази сцена, сигурно е разбирал иронията, която е вложена в представянето на един интелектуалец, търсещ удоволствие, което се е смятало за невъзможно от една партньорка с равен социален статус, заради манията на римляните по отношение на „чистотата на устата“. Една свободна жена можела, също така, да открие смешното в това, но по други причини – от пренебрежение или презрение към нещастницата – проститутка или робиня, принудена да върши това (Clarcke, *Op. cit.*, 126).

Сцена IV представя оралната нечистота („нечистата уста“) на мъжа (**Обр. 12**). Необичайността на това изображение е в това, че то запазва еднакво пространство за мъжа и жената и че се явява като доминиращо. Всички други изображения на кунилингус, които познаваме в римското изкуство, показват жената да прави едновременно фелацио на своя партньор: това е традиционната т.нар. поза „69“ (**Обр. 7**). Но изображението от термите представя мъжа толкова обзет от удоволствието, че не е имал време да свали туниката си, нито своите обувки. Жената изглежда доста безразлична към усърдието на своя толкова ентусиазиран партньор. Художникът е акцентирал върху по-големия размер на фигурата на жената от тази на мъжа и на по-доброто ѝ експониране. Нейният поглед не среща този на своя обожател, който я изпива с очи. Защо художникът е фаворизирал жената, представяйки мъжа по-дребен и очевидно доминиран от жената? Подобно на фелациото, кунилингусът „замърсява“ (осквернява) устата на този, който го практикува, но в йерархията на сексуалните перверзии на римляните мъжът, заподозрян в тази практика, е бил повече заклеймяван от този, който е обичал да прави фелацио на своя партньор или да се оставя да бъде содомизиран. В една от своите епиграми Марциал обвинява някой си Корацинус, че е пасивен содомист, след това го представя като любител на куни-

лингуса: „Аз не те възприемам като пасивен педераст, Корацинус: не, аз не съм толкова безразсъден, нито съм толкова дързък, още по-малко мъж, желаещ да разпространява лъжи [...]. Но какво съм казал? Едно дребно незначително нещо – един известен факт, който ти самият не можеш да отречеш. Казах, че ти, Корацинус, си един близак на вулви“ (Mart., Epigr., IV, 43). Художникът на стенописите в Крайградските терми на Помпей ни представя визуален превод на един Корацинус: забързан, с жадна уста, по-дребен от жената, която получава неговата „почит“ и не-изискващ дори едно фелацио в замяна – накратко, един истински *cunilinctor* (близак на вулви).

Достатъчно е да си представим клиентите от двата пола, смесещи се на смяната на ролите, кодифицирани от художника, който създава една пародия, изхождайки от една дълбоко вкоренена римска традиция. Един римлянин с „добър произход“, поставящ своите дрехи в касета IV, несъмнено е виждал, за разлика от мъжете от своя ранг – една жена, контролираща процеса на сексуалната връзка: това е бил апотеозът на „жената отгоре“. Един римлянин би се утешил евентуално: „Мъжът е облечен тогава, когато жената е гола, това за него е бил очевидният знак за подчинение“ (Clarcke, *Op. cit.*, 126).

Не е учудващо, че в отговор на нарастващото „освобождаване“ на жената с добро обществено положение през I век мъжете са имали склонност да дискредитират нейното еманципиране с обвинение в лесбийство. От друга страна, изненадващо е, че графичното изразяване е също така категорично, както и вербалното. След откриването на еротичните фрески в Крайградските терми на Помпей, обвиненията, отправяни от Марциал и Ювенал срещу позора (инфамията) на жените, отдаващи се взаимно на удоволствието и квалифицирани като *tribades* (гръцка дума, транспонирана на латински – от гръцкия глагол *τρίβειν* със значение ‘*търкам, трия*’), намират своето съответствие в графичното изкуство.

По-късни пребоядисвания са заличили сцена V (Обр. 13). Известно време преди изригването на Везувий през 79 г., собственикът на термите е покрил еротичните сцени с по-безобидни мотиви (Jacobelli 1995: 78–80). Това замазване е консервирало в известна степен сцените, които са били покрити, но на някои места е толкова добре прилепнало към основния слой, че реставраторите не са могли да го снемат. Иконографският проблем при сцена V е, че едно парче

от замазката покрива персонажа вляво, което затруднява да се определи дали се касае за мъж или за жена. Този персонаж е изобразен изправен, стъпил върху пода, със спусната надолу дясна ръка. Главата му е наведена напред, сякаш гледа към слабините на жената, излегната върху леглото. Жената се е подпряла върху левия си лакът, а десният ѝ крак е вдигнат и поставен върху лявото рамо на правия персонаж. Тя също е навела глава напред, но художникът я е представил в три-четвърти, докато главата на нейния (или нейната) партньор е изобразена в профил. В своята публикация на еротичните изображения, открити в Крайградските терми в Помпей, L. Jacobelli интерпретира правата фигура като мъжка, основавайки се на подобно изображение от Помпей, представлящо хетеросексуална двойка (Jacobelli 1995: 47). По-късно италианската археоложка възприема мнението на John R. Clarke, че този персонаж несъмнено е жена, използваща изкуствен фалос, за да изпълнява ролята на мъж (Clarke 2004: 127). Две индикации потвърждават, че фигурата е на жена: косите ѝ са сресани като тези на излегналата се върху леглото жена, прибрани и оформени в кок на тила. Освен това, нейното тяло е бледо (светло), като това на излегналата се жена, което съблюдава иконографското правило в римската живопис, според което тъмните тонове са запазени за мъжкото тяло. В почти всички текстове на римската литература, написани изключително от мъже, „лесбийката“ е жена, която използва изкуствен фалос, за да „обладае“ своята партньорка.

В древноримската литература нищо не се доближава до съвременната концепция за лесбийството, възприемано от „политически коректна“ гледна точка като израз на една социална категория и зачитано като такава. В някои литературни описания на сексуални връзки между жени една от двете е чудовище, което трябва да си служи с изкуствен фалос, за да задоволи своята партньорка. Сенека Стари разказва историята на един мъж, изненадал своята съпруга в леглото с друга жена (Sen., *Contr.*, 1, 2, 23). Той ги убива и двете и „естествено“, остава ненаказан, защото се касае за въпрос на чест, но рогоносецът не може да обясни това, което е видял като атрибут на персонажа, легнал с жена му в ролята на мъж. Измаменият съпруг декларира следното: „Но аз гледах първо мъжа, за да видя дали беше истински или изкуствен“. Мъжът се оказал фиктивен: това било жена с изкуствен фалос.

Нито една картина или скулптура, представяща жена, екипирана така, за да обладае друга жена, не се е съхранила, но изображенията по гръцката керамика показват доста примери на жени, задоволяващи се с един или с два изкуствени фалоса, т.нар. *όλισβοι* (**Обр. 14, 15**). Двадесетина години по-късно след фреските в Крайградските терми в Помпей Марциал многократно заклеява в своите *Епиграми* жените, използващи този вид изкуствени атрибути, за да задоволяват своите партньори – момичета или момчета (Mart., *Epigr.*, I, 90; VII, 67). Марциал и мъжете от неговата среда са си представлявали един вид жени, които не отговарят нито на съвременната концепция за лесбийството, нито на реалната женска хомосексуалност през римската епоха. Изпитвайки ужасен страх от еманципацията на жените, мъжките социални елити използвали сатирата и хумора, за да ги дискредитират.

За притеснения от женската хомосексуалност римски мъж ефектът на изненадата трябва да е бил доста силен при вида на изображението над касета V. Това е било една хубава шега: двойка жени, задоволяващи се в една от най-често практикуваните хетеросексуални пози.

В сцена VI художникът е изобразил тройка от фигури: отляво надясно, върху голямо легло, един мъж содомизира друг коленичил мъж, който пък, от своя страна, обладава в същото това време една коленичила пред него жена, с глава, опряна на възглавницата, и повдигнати задни части (**Обр. 16**). Още един път Крайградските терми на Помпей ни изненадват с представянето на единственото известно ни изображение на двоен сексуален акт в трио. „Стандартен“ елемент е позицията на жената: подобна поза срещаме изобразена и в *Големия дупанар* (**Обр. 17, 18, 19**) и в *Дома на Ресторанта* в Помпей (**Обр. 20**). Гърците през IV в. пр.Хр. наричали тази поза „лъвницата“ или „тигрицата“. Римските творци са избрали тази позиция, защото са искали да покажат една влюбена без морални задръжки.

Следователно, за римския зрител не толкова позицията на жената е скандална, а тази на мъжа, който заема централното място. На практика, жената е обладана от мъж, който е загубил своя статут на „нормален“ мъж, самият той е содомизиран. От гледна точка на традиционната мъжественост той е пасивен содомист, т.нар. *cinaedus*. Още по-тежко в очите на традиционния морал на римляните е, че се касае за мъж, който не е младо момче. Двамата хомосексуалисти

са с еднакъв ръст и, за да бъде скандалът по-очевиден, содомизираният, полуизвърнат назад, е хванал ръката на своя партньор, който гледа към зрителя-воайор, сякаш за да го привлече насила за свидетел. Този поглед е единствената връзка на любовното трио с външния свят, защото другите двама партньори изглеждат напълно съсредоточени в търсенето на своето удоволствие.

Следващата сцена (VII) е още по-скандална: една любовна четворка, състояща се от двама мъже и две жени (**Обр. 21**). Отляво надясно, върху голямо легло, са изобразени един коленичил мъж с вдигната дясна ръка в знак на върховна възбуда, содомизиращ партньор в същата позиция. Една легнала на дясната си страна и облегната върху лакътя си жена прави фелацио на содомизирания мъж. И накрая, една втора жена, коленичила пред леглото, прави кунилингус на първата, която е вдигнала десния си крак, за да улесни действието. Остатъци от зелена гирлянда, по всяка вероятност от по-късния стенописен слой, закриват малко гърба на първата жена и колената на втората.

Така, въпреки табутата, отбелязани в литературата, художникът на Крайградските терми е обединил две сцени на фелацио с две сцени на кунилингус, висша степен на оралната нечистота. Ако сцена IV е единствена по своята композиция, тя остава вярна на една традиция, тъй като мъжът е доминиращ, но в сцена VII една жена прави кунилингус на друга жена.

Един римлянин, наблюдаващ тази сцена, е виждал в нея три фалически акта: два реални (содомия и фелацио) и един сроден (кунилингус). Фалически активният главен герой, според римската концепция, е единственият истински „мъж“ – този, вдигнал дясната си ръка като един победител. Римляните мислели, че галената жена не получава нищо, но че тя „прониква“ метафорично в устата на обслужващия я. Като се знае това, може да се разбере „циничността“ на женската доминация, показана в сцена IV: това е светът на обратно, жената „прониква“ (обладава) мъжа. В сцена VII това „оскверняване“ е двойно – двете жени „оскверняват“ (омърсяват) устата си.

Тъй като „перверзията“ нараства между сцена I, която е сравнително нормална, и сцена VII, едно увеличаващо се „оскверняване“ чрез умножаване на партньорите ще достигне кулминацията си в последното изображение – това над касета VIII (Jacobelli 1995: 54–57). Там е изобразена самотната фигура на гол мъж, изправен и облегнат на една маса, четящ ръкописен свитък, с глава, окичена с

лавров венец (**Обр. 22**). Римските зрители незабавно биха идентифицирали тази фигура като поет, но с две необичайни характеристики: той е гол и най-вече – жертва на ужасна болест на гениталиите.

Тази болест – *хидроцеле*<sup>2</sup>, значително натрупване на течност в обвивката на тестисите, което причинява тяхната хипертрофия, е била добре позната през Античността. Традиционна комична фигура, изобразена върху керамични съдове, е тази на танцуващо джудже, страдащо от хидроцеле. Но нашият поет не е джудже: това е един мъж от интелектуалния и обществен елит. В този контекст римският зрител би трябвало да си го представи като четящ еротична поезия или илюстрирано сексуално ръководство. За съжаление, той може само да чете: неговите деформирани от болестта тестиси не биха му позволили да се свърже по друг начин с акробатичните сексуални сцени от I до VII.

Оригиналността на осемте съхранили се изображения в Крайградските терми на Помпей прави още по-голямо съжалението от загубата на другите осем, които са украсявали стената в дъното. Въпреки това, тези достигнали до нас осем сексуални сцени от аподиериума на термите имат огромно значение за изучаване на сексуалността в древен Рим. Функцията им на хумористична маркировка потвърждава типично римската крайна цел на тези еротични изображения: да накара публиката да се смее, за да се предпази от уроки (Clarcke 2004: 132).

Ако изображенията от Крайградските терми на Помпей са можели несъмнено да възбудят някои от клиентите, то тяхната концепция следва един много по-различен модел. Разбирани в техния контекст, тези еротични изображения разкриват един много отдалечен и съвсем различен от съвременния подход към секса.

През епохата, когато са били стенописани тези еротични изображения, изглежда е било съвсем естествено термите, възприемани от римляните като места за отмора и посещавани от I в. пр.Хр. от мъже и жени заедно, да са инспирирали украса, която да напомня за сексуалността и удоволствията на живота (Pasquinucci 1987). Не слу-

---

<sup>2</sup> По дефиниция *хидроцеле*то (от лат. *hydro* – ‘вода’; *cele* – ‘торба’) представлява *натрупване на течност между обвивките на тестиса*, в следствие на което съответната половина на скротума се уголемява.

чайно римляните са свързвали любовта и баните, следвайки прочутия афоризъм, послужил за епитафия на Tiberius Claudius Secundus: “*Balnea vina venus corrumpunt corpora nostra sed vitam faciunt*” (Баните, виното и любовта покваряват телата ни, но разкрасяват живота) (CIL VI 15258).

## ЛИТЕРАТУРА

**Cat., *Carm.*:** Catullus, *Carmina*

**Mart., *Epigr.*:** Martial, *Epigrammata*

**Sen., *Contr.*:** Seneca, *Controversiae*

**Cantarella 2000:** E. Cantarella, *Pompei. Les visages de l’amour*. Albin Michel, Paris, 2000.

**Clarcke 2004:** J. R. Klarcke, *Le sexe à Rome (100 av. J.-C. – 250 ap. J.-C.)*. Édition de la Martinière, Paris, 2004.

**CIL:** *Corpus Inscriptionum Latinarum*

**Henneberger 2001:** M. Henneberger, *Pompeii’s Erotic Frescoes Awake*. – New York Times, December 27, 2001.

**Guide 2015:** *Guide aux fouilles de Pompéi*. Surintendance Pompéi, 2015.

**Guzzo, D’Ambrosio 2002:** P. G. Guzzo, A. D’Ambrosio, *Pompei*. Editore Electa, Napoli, 2002.

**Guzzo 2011:** P. G. Guzzo, *Pompei, tra la polvere degli scavi. Essere soprintendente a Pompei: memorie umane e professionali*. Editore Valtrend, Napoli, 2011.

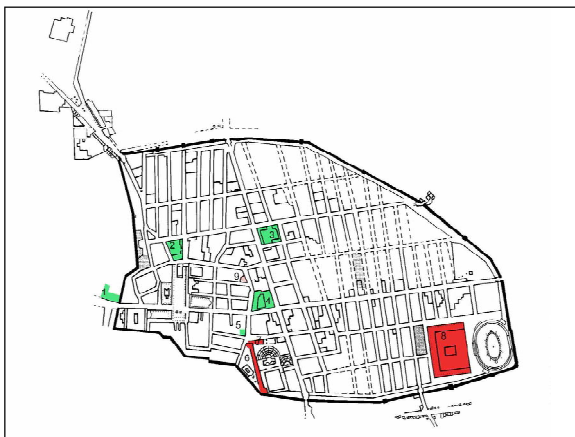
**Jacobelli 1987:** L. Jacobelli, *Lo scavo delle Terme Suburbane di Pompei*. – Rivista di Studi Pompeiani, 1. Roma, 1987.

**Jacobelli 1988:** L. Jacobelli, *Terme Suburbane: Stato attuale delle conoscenze*. – Rivista di Studi Pompeiani, 2. Roma, 1988.

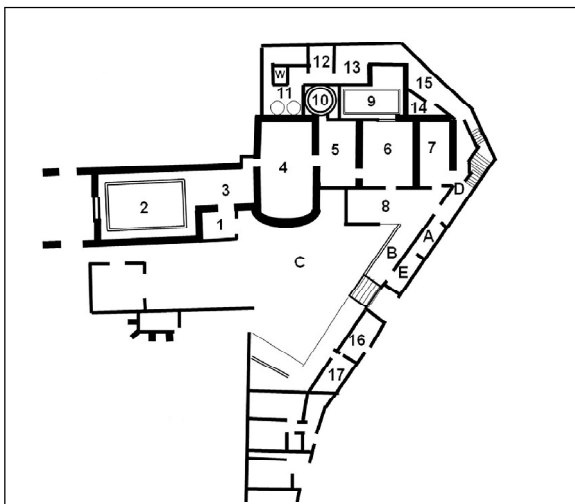
**Jacobelli 1995:** L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*. Roma, L’Erma di Bretschneider, 1995.

**Jacobelli 2009:** L. Jacobelli, *Topographie, Architektur und Decoration der Terme Suburbane*. – BABESCH, Suppl. 13 – 2009. DULCISSIMA AEQUORA. Peeters, Leuven, 2009, 3-10.

**Pasquinucci 1987:** M. Pasquinucci, *Terme romane e vita quotidiana*. F.C. Panin Editore, Modena, 1987.



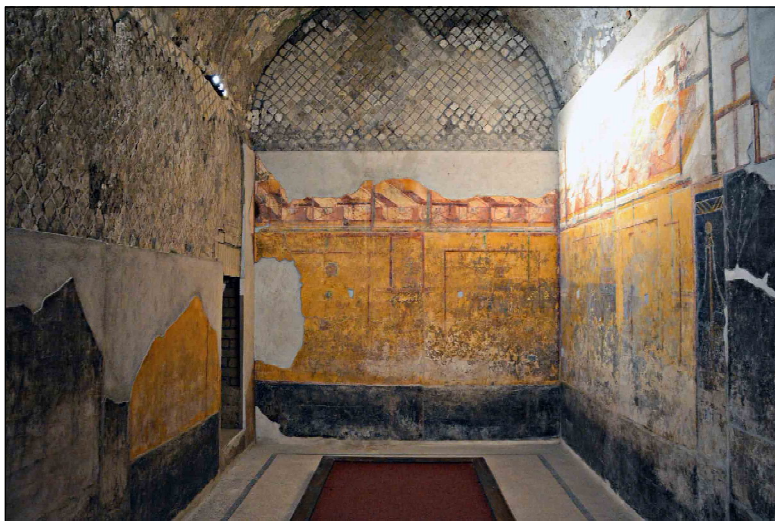
**Обр. 1.** Карта на Помпей с местонахождението (на термите (1 – Крайградските терми))



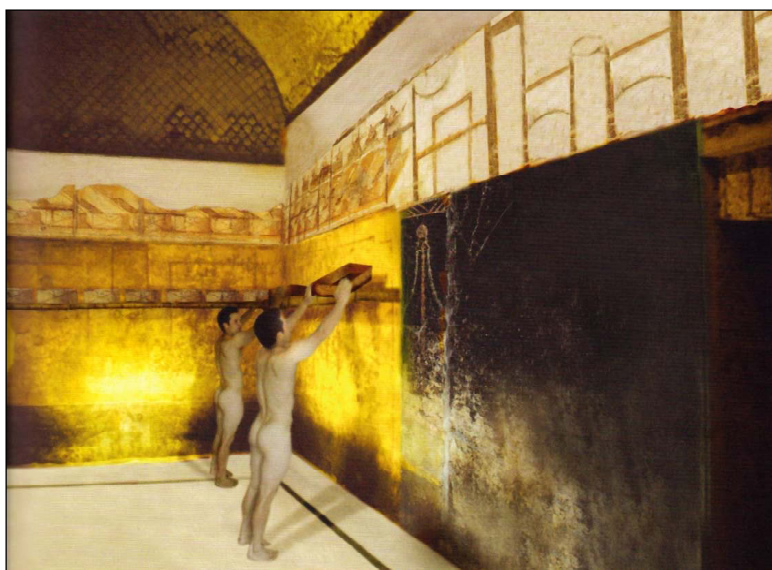
**Обр. 2.** План на Крайградските терми в Помпей

1. Преддверие. 2. Басейн. 3. Помещение с хипокауст. 4. Калдариум.
5. Тепидариум. 6. Фригидариум. 7. Аподитериум (с еротични фрески).
- 8: Вестибюл. 9. Нимфеум. 10. Лаконикум. 11. Префурниум. 12. Сервизно помещение. 13. Сервизно помещение. 14. Тоалетна (латрина). 15. Заден коридор. 16. Склад или стая. 17. Склад или стая. А. Коридор. В. Входно антре. С. Двор. Д. Коридор със стълби към горния етаж. Е. Коридор.
- W. Дълбок кладенец

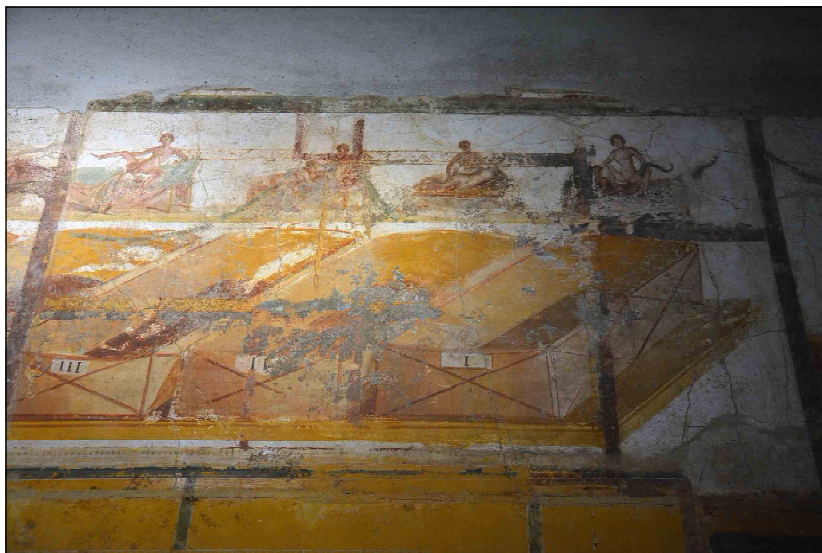




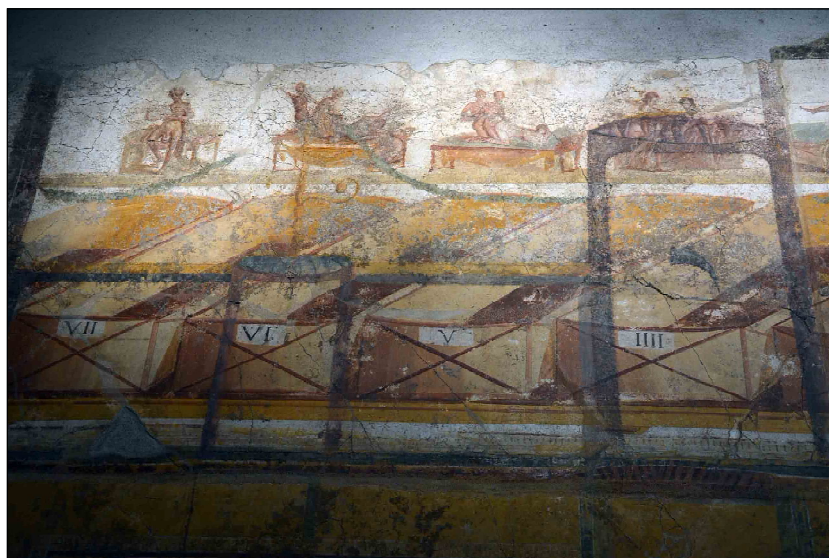
**Обр. 3.** Аподитериумът на Крайградските терми в Помпей



**Обр. 4.** Възстановка, показваща използването на касетите в аподитериума (*no J. Klarcke 2004*)



**Обр. 5.** Еротични фрески на южната стена на аподитериума



**Обр. 6.** Еротични фрески на южната стена на аподитериума

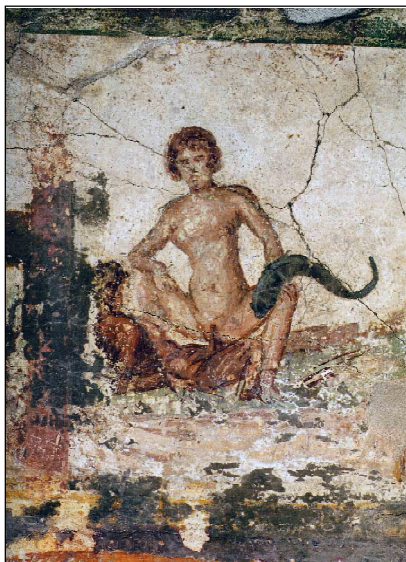


**Обр. 7.** Еротична сцена (т.нар. „поза 69“) върху глинена лампа,  
I в. сл.Хр., Кипърски Археологически музей, Никозия  
(Αρχαιολογικό Μουσείο της Κύπρου, Λευκωσία), Инв. № D2759



**Обр. 8.** Мозайка, изобразяваща чернокож служител  
в банята на Дома на Менандър





**Обр. 9.** Сцена I от южната стена на аподитериума



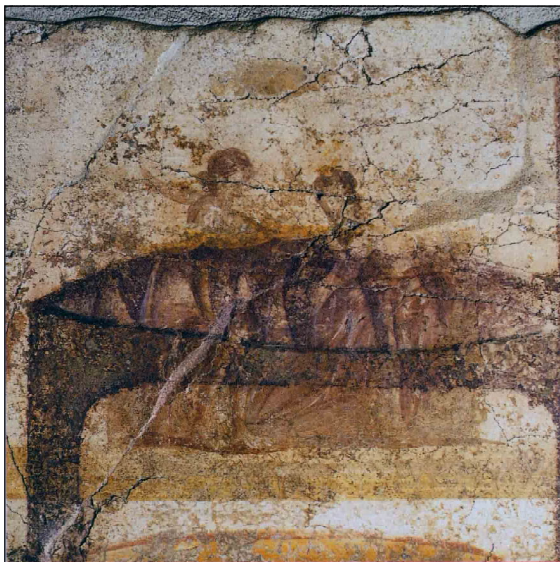
**Обр. 10.** Сцена II от южната стена на аподитериума



**Обр. 11.** Сцена III от южната стена на аподитериума



**Обр. 12.** Сцена IV от южната стена на аподитериума



**Обр. 13.** Сцена V от южната стена на аподитериума



**Обр. 14.** Атическа червенофигурна амфора,  
500–490 г. пр.Хр. (от Капуа), Paris, Musée du Petit Palais





**Обр. 15.** Тондо на атически червенофигурен киликс на зографа Никостенис и грънчаря Панфайос от Вулчи, Етрурия, 520–500 г. пр.Хр., Бритиш музеум, Лондон



**Обр. 16.** Сцена VI от южната стена на аподитериума



**Обр. 17.** Еротична сцена от Големия лупанар в Помпей



**Обр. 18.** Еротична сцена от Големия лупанар в Помпей





**Обр. 19.** Еротична сцена от Големия лупанар в Помпей



**Обр. 20.** Еротична сцена от Дома на Ресторанта в Помпей



**Обр. 21.** Сцена VII от южната стена на аподитериума



**Обр. 22.** Сцена VIII от южната стена на аподитериума