



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохраняются все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как наименование о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использования

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отключайте автоматические запросы.
Не отключайте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

О программе Поиск книг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>

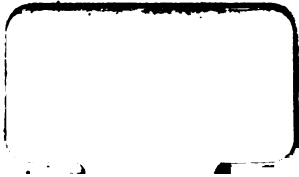
~~Slav 20.4.69~~
PSlav 424.50 (69)



Harvard College Library

FROM

.....
.....
.....



5205.20

ЗАПИСКИ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКАГО ФАКУЛЬТЕТА
ИМПЕРАТОРСКАГО
С.-ПЕТЕРБУРГСКАГО УНИВЕРСИТЕТА.

ЧАСТЬ LXIX.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Н. Н. СКОРОХОВА (Надеждинская, 43).
1903.

ОЧЕРКИ ИЗЪ ИСТОРИИ ДРЕВНЕРИМСКАГО ТЕАТРА.

Варнеке, Борисъ Василентъ
Б. ВАРНЕКЕ.

ОЧЕРКИ

ИЗЪ ИСТОРИИ

ДРЕВНЕРИМСКАГО ТЕАТРА.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

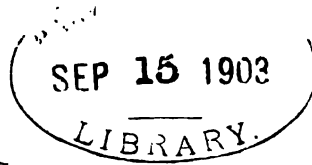
Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1908.

1063-60/2

PSlav 424,50 (69)

~~Славянская~~



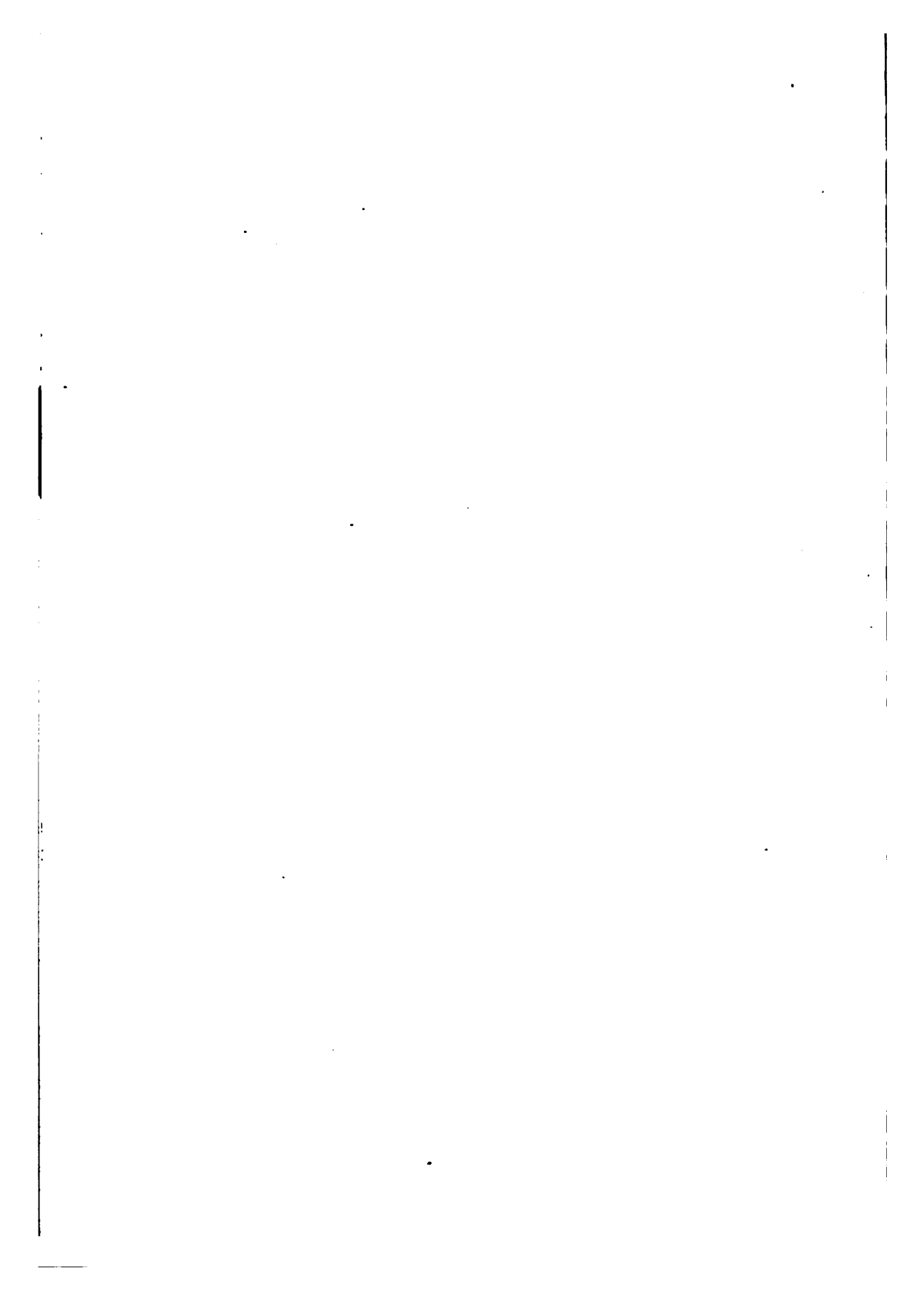
University of St. Petersburg

Печатается по определению Историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского Университета. 16-го марта 1903 года.

Деканъ С. Платоновъ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

ГЛАВА I.		СТР.
Обзоръ матеріаловъ по исторіи древнеримскаго театра		1
§ 1. Фрагменты Луцилія и Варрона		2
§ 2. De scaenicis originibus Варрона		4
§ 3. Прологи Плавта		7
§ 4. Мѣста для зрителей		10
§ 5. Dissignatores		15
§ 6. Conquisitores		17
§ 7. Эдилы		20
§ 8. Choragus		24
§ 9. Состязанія драматурговъ		39
§ 10. Игра актеровъ		33
§ 11. Обстановка		36
§ 12. Костюмы		29
§ 13. Вышній видъ персонажей		47
§ 14. Бутафорія		62
§ 15. Мѣста актеровъ		66
§ 16. Комедіи Теренція		74
§ 17. Прологи Теренція		81
§ 18. Авторское право на пьесы		86
§ 19. Мэцій Тарпа		92
§ 20. Схоліи къ Теренцію		95
§ 21. Трагедіи Сенеки		104
§ 22. Рѣчь Цицерона pro Roscio comoedo		112
§ 23. Надписи		118
Экскурсъ по поводу Plaut. Poen. 17—18		131
ГЛАВА II.		
Римское государство и актеры		141
Экскурсъ по поводу Festus s. v. Scriba		172
ГЛАВА III.		
Мимика древнеримскихъ актеровъ		197
ГЛАВА IV.		
Декламація древнеримскихъ актеровъ		218



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Man muss eben nicht alles wissen
wollen, weil man nicht alles wissen
kann.
Ф. Ричль.

Матеріалы по исторіи древнеримскаго театра разсѣяны на пространствѣ всей латинской литературы, что съ одной стороны чрезвычайно затрудняетъ ихъ собираніе, а съ другой—дѣлаетъ почти совершенно невозможнымъ систематическое изложеніе. Кто захотѣлъ-бы дать картину римской театральной жизни во всей ея разнообразной полнотѣ, тому неминуемо пришлось бы прерывать строго обоснованное фактическое изложеніе ни на чемъ не основанными гипотезами, причемъ для нѣкоторыхъ вопросовъ не хватаетъ матеріала даже для наброска въ самыхъ обширныхъ чертахъ. Это заставляетъ меня думать, что въ настоящее время исторіи римскаго театра представлено быть не можетъ, такъ что поневолѣ приходится довольствоваться отдѣльными очерками. Кромѣ того, этотъ далеко не полный матеріалъ опять - таки въ силу своей чрезмѣрной разрозненности плохо поддается правильной группировкѣ, почему только часть его могла быть сопоставлена въ болѣе или менѣе цѣльныя группы, объединенныя общностью темы. Остальной матеріалъ пришлось разсматривать въ зависимости не отъ затрагиваемыхъ въ немъ вопросовъ, а отъ сохранившихъ его памятниковъ, причемъ эта чисто внѣшняя группировка не могла, конечно, не отозваться самымъ отрицательнымъ обра-

зомъ на цѣльности картины, но это позволило обойтись безъ тѣхъ гипотезъ, которыя должны были бы служить соединяющимъ цементомъ для того, кто захотѣлъ бы построить изъ этого матеріала болѣе или менѣе цѣльное зданіе.

Скудость матеріала мѣшала также удержаться постоянно въ предѣлахъ чисто исторической перспективы, такъ что подчасъ приходилось сопоставлять свѣдѣнія, относящіяся къ событіямъ, раздѣленнымъ въ дѣйствительности не малымъ промежуткомъ времени,

Твердо помня золотое изреченіе: *μέγα βιβλίον μέγα κακόν*, я старался по возможности не затрагивать тѣхъ вопросовъ, для новаго освѣщенія которыхъ у меня не нашлось достаточнаго количества матеріала, а перепечатывать то, что и безъ меня уже достаточно выяснено, я находилъ совершенно излишнимъ. Это особенно отразилось на второй главѣ, изъ рукописи которой я выпустилъ для печати все то, что относительно памятниковъ римскаго права и христіанскихъ писателей собрано въ трудахъ Оланье и Рейха.

Нѣкоторыя главы настоящей работы были уже напечатаны на страницахъ «Филологическаго Обозрѣнія», но со времени ихъ появленія у меня набралось, конечно, не мало дополнительныхъ свидѣтельствъ, въ зависимости отъ которыхъ я и подвергъ эти главы болѣе или менѣе основательной переработкѣ. Старался я также по мѣрѣ возможности привлечь и выводы новѣйшей литературы, но при этомъ я былъ далекъ отъ рѣшенія чисто библиографическихъ задачъ, тѣмъ болѣе, что для настоящей работы я могъ пользоваться только петербургскими библіотеками.

Въ заключеніе мнѣ остается отъ всей глубины души поблагодарить моего дорогого учителя Эаддѣя Францевича Зѣлинскаго за то постоянное вниманіе и содѣйствіе, которое онъ мнѣ оказывалъ. Безъ его сочувствія и эта моя работа, конечно, никогда не увидала бы свѣта и если въ ней есть какія-нибудь положительныя качества, то это объясняется только благотворнымъ вліяніемъ его лекцій и бесѣдъ. Глубоко обязанъ я также проф. М. М. Покровскому и И. Э. Анненскому за тѣ цѣнныя указанія, которыми они меня почтили.

Я очень далекъ отъ мысли, что мнѣ удалось рѣшить хотя-бы малую долю изъ намѣченныхъ здѣсь вопросовъ, но я не буду жалѣть объ истраченномъ трудѣ и времени, если только мнѣ удастся настоящею книгой доказать, что стоитъ работать въ выбранномъ мною направленіи.

Сознаніе, что мнѣ удалось указать на нерасчищенную, но богатую цѣнными залежами почву, ожидающую усердныхъ работниковъ, будетъ для меня чрезвычайно отраднo.

15-го марта 1903 г.



ГЛАВА I.

Обзоръ матеріаловъ по исторіи древнеримскаго театра.

Всякому, занимающемуся исторіей древнеримскаго театра, приходится жаловаться на чрезвычайную скудость матеріаловъ по данному вопросу. Эта жалоба должна только усиливаться послѣ сравненія жалкихъ источниковъ по исторіи римскаго театра хотя бы съ безусловно надежными документами, относящимися къ исторіи древнегреческаго театра, относительно котораго у насъ всетаки есть цѣлый рядъ вопросовъ, не разрѣшенныхъ именно вслѣдствіе отсутствія достаточно обильнаго и достаточно надежнаго матеріала.

Среди этихъ документовъ, относящихся къ исторіи древнегреческаго театра, безспорно, первое мѣсто занимаютъ по своей достовѣрности надписи, число которыхъ такъ значительно, что уже сравнительно давно на основаніи исключительно эпиграфическихъ матеріаловъ могли появиться спеціальныя изслѣдованія Людерса, Фукара, П. В. Никитина и др., разрѣшившія цѣлый рядъ весьма важныхъ вопросовъ ¹⁾).

Между тѣмъ надписей, касающихся латинскаго театра, такъ мало, что на основаніи ихъ нельзя и мечтать о составленіи какой-нибудь мало-мальски полной и ясной картины жизни древнеримскаго театра. Спеціальныя изслѣдованія древнеримскихъ ученыхъ съ Варрономъ во главѣ, представлявшія, несомнѣнно, громадный интересъ для рѣшенія занимающаго насъ

¹⁾ См. П. В. Никитинъ „Обзоръ эпиграфическихъ документовъ по исторіи аттической драмы“. Ж. М. Нар. Пр., 1881 г., № 62, стр. 603 сл.

вопроса, не дошли и отъ нихъ только кое-гдѣ остались весьма слабые отзвуки въ видѣ крайне скудныхъ цитатъ, прежде чѣмъ пользоваться которыми надо еще постоянно рѣшать весьма сложный подчасъ вопросъ о томъ, въ какомъ отношеніи находятся эти цитаты къ ихъ источнику.

1.

Римская литература республиканскаго періода обладала произведеніями, въ которыхъ отразились до нѣкоторой степени извѣстныя стороны римской общественной и частной жизни. Естественно было бы ожидать, что въ нихъ найдется хотя бы слабый отзвукъ той жизни, которая происходила вокругъ римскаго театра. Но на самомъ дѣлѣ, ни сатиры Луцилія, ни Мениппеи Варрона — я имѣю въ виду именно эти произведенія ¹⁾ — не сохранили для насъ ничего интереснаго въ этомъ отношеніи. Можетъ быть, въ этомъ повинно то жалкое состояніе, въ которомъ дошли до насъ эти памятники? Но мнѣ кажется весьма мало вѣроятнымъ предположеніе, что мы лишились какъ разъ тѣхъ отрывковъ, въ которыхъ рѣчь шла о театрѣ, его порядкахъ и представителяхъ.

Изъ весьма многочисленныхъ фрагментовъ сатиръ Луцилія только два имѣютъ отношеніе къ театру. Это фрагменты за №№ 317 и 400 по изданію E. Baehrens'a (*Fragmenta poetarum Latinorum*). Первый изъ нихъ гласитъ: *huic homine quaestore aliquo esse opus atque chorago, publicitus qui mi atque e fisco praebeat aurum*. Другой отрывокъ (№ 400) сохранилъ Присціаномъ въ такомъ видѣ: *gausuro tragicus qui carmina perdit Oreste*. Конечно, при отрывочности этого текста было бы весьма неосторожно пускаться въ различныя предположенія относительно его содержанія, но, что *Oreste* приданъ эпитетъ *gausuro*, это еще можно объяснить. Изъ Еврипидов-

¹⁾ См. O. Ribbeck. *Geschichte der röm. Dichtung*, I², p. 231, 252.

скаго «Ореста» мы знаемъ, что исполнителю роли этого трагическаго персонажа приходилось мало жалѣть свой голосъ, напримѣръ, въ сценѣ бѣшенства и бреда. Во всякомъ случаѣ, хрипы и сипота могли появиться въ голосѣ того актера, которому приходилось играть эту роль.

Въ Мениппеяхъ Варрона большее число отрывковъ относится къ театру, но, въ виду ихъ туманности, мы и изъ этого памятника узнаемъ о театральнѣй жизни Рима очень мало. Едва ли многимъ можетъ обогатить наши познанія хотя бы такой фрагментъ (*Vimarcus* 7) ¹⁾: *scaena quem senem Latina vidit derississimum.*

Очень загадочно содержаніе 40-го отрывка сатиры *est modus matulae*:

«*item tragici prodeant cum capite gibbero, cum antiqua lege ad frontem superficies accedebat*» ²⁾).

Никакого значенія не имѣетъ 1-й отрывокъ отъ сатиры *Jnglorius*:

*vosque in theatro, qui voluptatem auribus
huc aucupatum concucurristis domo
adeste et a me quae feram cognoscite
domum ut feratis e theatro litteras.*

Нѣсколько большій интересъ представляютъ фрагменты сатиры: *Ὀυος λόρας*, гдѣ одинъ изъ послѣдователей кинической философіи обвинялъ музыкантовъ и пѣвцовъ въ изнѣженности и женственности ³⁾. 6-й фрагментъ этой сатиры таковъ:

ut comici cinaedici scaenatici.

Въ 18-мъ говорится о томъ громадномъ впечатлѣніи, которое иногда производитъ въ театрѣ на зрителей музыка: *saepe totius theatri tibiis crebro flectendo (flectendis?) commentari mentes, erigi animos eorum.*

И наконецъ въ 20-мъ фрагментѣ идетъ рѣчь о трагиче-

¹⁾ *Petronii satirae. tertium edidit F. Buecheler, Berl. 1895.*

²⁾ По коньектурѣ Бюхелера: *accedat.*

³⁾ *cf. O. Ribbeck. ibid., p. 262.*

скомъ актерѣ Амфіонѣ: *voces Amphionem tragoedum, iubeas Amphionis agere partis, infantiolem quam meus est mulio...*

. И этимъ исчерпывается все, что можно найти относящагося къ театру въ сатирахъ Луцілія и Мениппеяхъ Варрона.

2.

Несомнѣнно, что самую невознаградимую потерю для насъ является исчезновеніе тѣхъ памятниковъ древнеримской литературы, которые имѣли специальное отношеніе къ театру и отъ которыхъ до насъ ничего не дошло, кромѣ самыхъ незначительныхъ фрагментовъ.

Здѣсь прежде всего надо упомянуть *Didascalica* и *Pragmatica* Луція Акція ¹⁾. Нѣкоторые изъ этихъ фрагментовъ таковы, что мы сейчасъ же можемъ установить ихъ несомнѣнное отношеніе къ такъ называемымъ *Bühnenaltertümer*, напримѣръ, отрывокъ изъ 8-й книги *Didascalica*: *atogibus manuleos et baltea et machaeras* ²⁾. Весьма правдоподобно также предположеніе Е. Norden'a ³⁾, что нѣкоторые фрагменты, относительно принадлежности которыхъ къ тому или другому трактату издатели спорятъ, извлечены именно изъ этихъ театральныхъ трактатовъ Акція. Norden ⁴⁾ полагаетъ, что именно изъ нихъ заимствовалъ Варронъ тѣ свѣдѣнія, которыя онъ сообщаетъ въ своемъ трактатѣ *de lingua latina*: VII, 36: *ea ut Graeci σκηνή, et Accius Scena* ⁵⁾ и VII, 64: *miraculae a miris, id est monstris, a quo Accius ait personas distortis oribus deformis miriones* ⁶⁾.

Извѣстное доказательство Акція, будто Гезіодъ жилъ раньше

¹⁾ L. Mueller. Q. Ennius p. 283, 284, см. фрагменты у E. Baehrens, *Fragmenta poetar. latinorum*, p. 267 и 271.

²⁾ Baehrens, fr. 14.

³⁾ Rhein. Mus., 48 (1893), p. 537.

⁴⁾ loc. cit.

⁵⁾ Baehrens, fr. 31.

⁶⁾ ib., № 29.

Гомера ¹⁾, находившееся въ 1-й книгѣ его *didascalica*, лучше всего показываетъ, что историко-литературный методъ Акція оставляетъ желать очень многаго и, весьма вѣроятно ²⁾, что это несовершенство метода было замѣчено уже древними, которые и стали рѣдко пользоваться этими трактатами, какъ только появились гораздо болѣе серьезные труды въ этой области, принадлежавшіе М. Варрону ³⁾, которому мы обязаны большею частью нашихъ свѣдѣній о древнеримскомъ театрѣ и къ трудамъ котораго восходитъ большая часть свѣдѣтельствъ относительно театра у весьма многихъ позднѣйшихъ писателей; по крайней мѣрѣ, относительно *historia naturalis* Плинія это можно считать вполне доказаннымъ ⁴⁾.

По всей вѣроятности, и *historia ludicra* Светонія имѣла своимъ источникомъ то же самое сочиненіе Варрона.

Изъ трактатовъ Варрона, имѣвшихъ отношеніе къ театру, наибольшій интересъ представляла его работа *de scaenicis originibus*, ссылки на которую мы находимъ у Цензорина (17, 8 и 10), Харисія (р. 128, 107, 120, 84 К), Сервія (*in georg.* I, 19, III, 24), Нонія (р. 196, 8) и Тертуллиана (*de spectaculis*, сар 5), посредствующимъ звеномъ между которымъ и Варрономъ являлась, несомнѣнно, *historia ludicra* Светонія ⁵⁾, которая послужила средствомъ къ ознакомленію съ Варрономъ для Цензорина и Сервія, тогда какъ другіе писатели почерпали свои свѣдѣнія относительно сочиненія Варрона изъ работы Плинія *de dubio sermone* ⁶⁾.

Одиннадцать фрагментовъ, оставшихся отъ этого трактата, собраны и объяснены, насколько возможно ихъ объяснить,

¹⁾ Gell. III, 11, 4.

²⁾ L. Müller. *Quintus Ennius* p. 284.

³⁾ E. Norden. *ibid.*, p. 540.

⁴⁾ См. C. Chichorius: *ueber Varros libri de scaenicis originibus. Commentationes philologicae in honorem O. Ribbeckii*, Leip., 1888, p. 426.

⁵⁾ Chichorius, p. 418.

⁶⁾ См. Chichorius, *loc. cit.*

Цихоріусомъ въ сборникѣ статей, поднесенныхъ Р. Риббеку его учениками ¹⁾).

На основаніи этихъ малочисленныхъ фрагментовъ можно заключить, что въ этомъ трактатѣ Варронъ касался тѣхъ римскихъ народныхъ обычаевъ и празднествъ, въ которыхъ видѣлъ зародыши правильно организованнаго театра ²⁾, о греческомъ празднествѣ тесмофорій ³⁾, имѣвшему отношеніе къ происхожденію *ludi cereales*, заканчивавшихся играми въ циркѣ ⁴⁾, объ играхъ луперковъ ⁵⁾, объ устройствѣ римской сцены ⁶⁾, о посѣщеніи женщинами театра ⁷⁾, объ употребленіи актерами щипцовъ для волосъ ⁸⁾, о *ludi scaeculages* и о К. Клавдіи ⁹⁾ Пульхрѣ, эдилѣ 555 г. ¹⁰⁾, игры котораго отличались роскошью ¹¹⁾).

Такимъ образомъ, мы видимъ, что въ этомъ трактатѣ рѣчь шла какъ о зародышахъ римскаго театра, такъ и о временахъ полного его расцвѣта, причемъ не малое вниманіе было удѣлено рассмотрѣнію специально-театральныхъ вопросовъ. Весьма вѣроятно, какъ это думаетъ еще Ричль ¹²⁾, что когда Сервій въ своемъ комментарий къ Энеидѣ ¹³⁾ пишетъ:

¹⁾ Стр. 416—431. Противъ высказаннаго здѣсь Цихоріусомъ взгляда, будто бы *logistoricus Scaurus* не имѣлъ никакого отношенія къ театру, возсталъ E. Norden. *Rhein. Mus.*, 48 (1893), p. 538 sq. H. Usener въ своей статьѣ *Ein altes Lehrgebäude der Philologie (Sitzungsberichte d. Akademie der Wissenschaften zu München. 1892, p. 604)* доказалъ, что нѣтъ никакой нужды слѣдовать Ризе, предлагавшему у Сервія (*in georg. I, 19*) читать *Vatgo de scaenicis originibus II et in Scauro*, вмѣсто *vel Scauro*, потому что, начиная съ IV вѣка, *vel* стало вполне замѣнять обычное *et*.

²⁾ *Charisius*, p. 128. R. и 107. *Nonius*, p. 196, 8.

³⁾ *Serv. in georg.*, I, 19.

⁴⁾ См. *Ovid. Fast*, IV, 393 sq.

⁵⁾ *Tert. de spectaculis*, 5.

⁶⁾ *Serv. in georg.*, III, 24.

⁷⁾ *Charisius*, p. 107 k.

⁸⁾ *Charisius*, p. 80 k.

⁹⁾ *Censorinus*, 17, 8 и 10.

¹⁰⁾ *Charisius*, p. 120 k.

¹¹⁾ *Val. Max.*, II, 4, 6. *Cic. de off.*, II, 16. Ф. Ричль (*Parerg.* 320 прим.) имѣлъ въ виду эдила 536, потому что читалъ не *C. Claudio*, а *Appio Claudio*.

¹²⁾ *Parerga*, 320.

¹³⁾ X, 894.

pueri, quos in ludis videmus, ea parte, qua cernunt stantes, cernui vocantur, ut etiam Varro in ludis theatralibus docet то имѣть въ виду то же самое сочиненіе Варрона, только называетъ его иначе ¹⁾).

3.

Такимъ образомъ, въ нашемъ распоряженіи остаются только мимолетныя упоминанія о театрѣ у писателей, сочиненія которыхъ посвящены совершенно инымъ вопросамъ, что опять-таки мѣшаетъ чрезвычайно полнотѣ и законченности общей картины. Приходится дѣлать выводы на основаніи намековъ, въ которыхъ опущены подробности, вполне понятныя для античнаго читателя, прекрасно знакомаго съ условіями современнаго ему быта и остающіяся совершенно неясными для теперешняго изслѣдователя вслѣдствіе своей чрезмѣрной лаконичности. Отсюда невозможность пользоваться весьма многими изъ этихъ матеріаловъ. Остаются памятники, которые, казалось бы съ перваго взгляда, должны были являться самымъ надежнымъ матеріаломъ для рѣшенія вопроса о театральныхъ порядкахъ древняго Рима — это сами пьесы двухъ римскихъ комиковъ, Плавта и Теренція, представляющія большія удобства и въ томъ еще отношеніи, что онѣ снабжены прологами, въ которыхъ ихъ авторы почти всегда заводили рѣчь объ интересующихъ насъ вопросахъ. Но на самомъ дѣлѣ полная надежность и этихъ памятниковъ — только кажущаяся. Дѣло въ томъ, что при пользованіи этими памятниками, какъ матеріаломъ для исторіи специально римскаго театра необходимо считаться съ цѣлымъ рядомъ обстоятельствъ, весьма усложняющихъ изслѣдованіе.

¹⁾ Этотъ выводъ Ригля гораздо болѣе остороженъ, чѣмъ мнѣніе Ци-хоріуса (р. 417), который на основаніи только что выписанныхъ словъ Сервія полагаетъ, что Варронъ повторилъ содержаніе 3-й книги *de scaenicis originibus* въ 10-й книгѣ *Antiquitates divinae*.

Прежде всего, хотя отъ римской драмы у насъ есть въ распоряженіи не только однѣ комедіи Плавта и Теренція, а еще цѣлый рядъ фрагментовъ весьма многихъ авторовъ комедій и трагедій, по существу мы можемъ пользоваться только пьесами Плавта и Теренція. Свѣдѣнія, заимствуемыя изъ драматическихъ произведеній, могутъ представлять какую-нибудь цѣнность только въ томъ случаѣ, если мы рассматриваемъ данный отрывокъ въ связи со всѣмъ контекстомъ. Всегда необходимо знать для правильнаго пользованія матеріаломъ, представляемымъ драматическими произведеніями, кто и при какихъ условіяхъ произноситъ данную фразу. Для насъ далеко не безразлично, говорятъ ли серьезно или въ шутку, туземцы или иностранцы, наконецъ, имѣетъ ли данная фраза форму положительнаго утвержденія или вопроса. Поэтому-то большинство фрагментовъ, по отношенію къ которымъ по большей части бываетъ весьма трудно отвѣтить на эти вопросы, надо оставить въ сторонѣ.

Что касается специально комедій Плавта и Теренція, то въ примѣненіи къ нимъ надо постоянно считаться съ слѣдующимъ обстоятельствомъ. Въ этихъ пьесахъ, представляющихъ собою въ значительной степени переводъ съ греческаго, весьма трудно рѣшить, гдѣ мы имѣемъ дѣло съ оригинальными наблюденіями римскаго комика — а они одни могутъ представлять для насъ извѣстную цѣнность — или съ рабской передачей греческаго оригинала. Въ послѣднемъ случаѣ, очевидно, строить какія-нибудь заключенія объ особенностяхъ римской театральной жизни — невозможно. Тѣмъ не менѣе дѣлались неоднократно попытки на основаніи этого матеріала обрисовать ту или другую сторону древне-римской жизни. Изъ этихъ работъ особеннаго вниманія заслуживаютъ труды Costa: *il diritto privato nelle comedie di Terenzio* ¹⁾ и главнымъ образомъ E. I. Bekker'a: *die römische Komiker als Rechtszeugen*, избылиую-

¹⁾ Archivio giuridico (1893), pp. 509 sq.

щая весьма цѣнными соображеніями методологическаго характера ¹⁾).

По мнѣнію послѣдняго, если не считать отдѣльных случаевъ, въ родѣ, напр., Teren. Phog. 127: *dicam scribam*, которое ничего общаго не имѣетъ съ Римомъ и является дословной передачей греческаго: *γράφω δέχην* ²⁾), въ комедіяхъ Плавта и Теренція мы имѣемъ передъ собой картину римской юридической жизни, а не греческой ³⁾). Позднѣйшія вставки, искажающія первоначальную редакцію текста, нисколько не измѣняютъ положенія вещей, потому что и онѣ принадлежали ⁴⁾ перу римскихъ актеровъ, стоявшихъ близко къ сценѣ и дѣлавшихъ по большей части вставки въ интересахъ большей сценичности, что вовсе не заставляло ихъ не только считаться съ греческимъ оригиналомъ, но даже просто заглядывать въ него.

Если даже стать на точку зрѣнія E. I. Bekker'a, отличающагося извѣстнымъ оптимизмомъ, и признать, что въ свѣдѣтельствахъ Плавта и Теренція мы имѣемъ отраженіе не греческой, а римской театральной жизни, передъ нами всетаки останется другое затрудненіе. Рѣчь идетъ о тѣхъ именно вставкахъ, о которыхъ было только что говорено выше. Прологи Плавта и Теренція далеко не свободны отъ позднѣйшихъ вставокъ, что не можетъ не затруднять въ высшей степени приурочиваніе къ опредѣленной эпохѣ тѣхъ явленій, о которыхъ идетъ рѣчь въ прологѣ. Во всякомъ случаѣ, относить ко временамъ Плавта и Теренція данное явленіе только потому, что о немъ упоминается въ произведеніяхъ этихъ комиковъ, болѣе чѣмъ рисковано.

Конечно, этотъ вопросъ не представлялъ бы никакихъ

¹⁾ Zeitschrift für Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung, Bd. 13 (1892), p. 52 sq.

²⁾ См. E. Hauler въ третьемъ изданіи комедіи K. Dziatzko. Leip., 1898, p. 93 ad locum.

³⁾ См. E. I. Bekker. o. c., p. 102.

⁴⁾ *ibid.*, p. 100.

трудностей, если бы всѣ прологи носили такіе явные слѣды поздняго происхожденія, какъ это мы видимъ въ прологѣ къ комедіи *Casina*, гдѣ *Prologus* прямо говоритъ (v. 7—8):

*Antiqua opera et verba quom vobis placent,
Aequomst placere ante (alias) veteres fabulas,*

а затѣмъ (vv. 11—14):

*Nos postquam populi rumore intelleximus
Studiose expetere vos Plautinas fabulas
Antiquam eius edimus comoediam,
Quam vos probastis qui estis in senioribus ¹⁾.*

Другіе прологи не носятъ столь явно выраженныхъ признаковъ позднѣйшаго происхожденія и время, къ которому относится появленіе отдѣльныхъ частей ихъ, приходится устанавливать гораздо болѣе сложнымъ, такъ сказать, окольнымъ путемъ кропотливаго сопоставленія сообщаемыхъ этими прологами данными съ тѣми, прочно засвидѣтельствованными и точно датированными фактами, которые мы знаемъ, благодаря другимъ, болѣе надежнымъ писателямъ.

4.

Такимъ обслѣдованіемъ прологовъ Плавта, занимался между прочимъ, и *Fr. Ritschl* ²⁾, который обратилъ вниманіе также и на слѣдующее обстоятельство. Въ комедіяхъ Плавта и главнымъ образомъ въ прологахъ къ нимъ, неоднократно встрѣчается упоминаніе о томъ, что зрители сидятъ въ театрѣ.

Aul. 719—720:

*Scio fures esse hic complures
Qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi.*

¹⁾ О времени, къ которому относятся отдѣльныя части этого пролога см. *Fr. Leo. Plautinische Forschungen.* Berl. 1895, p. 151. *Fr. Shutzch. Rhein. Mus.* 55 B (1900), 272—285.

²⁾ *Parerga zu Plautus und Terenz.* pp. 180—238, гдѣ указана и вся предшествующая литература. Я останавливаюсь такъ подробно на изложеніи этого вопроса, потому, что полемика *Fabia* съ *Ричлемъ* показываетъ лучше всего, какъ осторожно нужно пользоваться такимъ матеріаломъ. При изложеніи этой полемики попутно мнѣ придется коснуться многихъ вопросовъ, которыхъ и безъ того нельзя было бы обойти молчаніемъ.

Poen. 20:

neu (dissignator) sessum ducat, dum histrio in scaena est ¹⁾.

Truc. 968:

spectatores bene valetе, plaudite atque exurgite ²⁾.

Epid. 733:

plaudite et valetе: lumbos porgite atque exurgite ³⁾.

Amp. 64—66:

Nunc hoc me orare a vobis iussit Juppiter
Ut conquistores singula in subsellia
Eant per totam caveam spectatoribus.

Capt. 12.

Si non ubi sedeas locus est, est ubi ambules.

Miles Glor. 83—85:

Qui autem auscultare nolet, exurgat foras
Ut sit, ubi sedeat ille qui auscultare volt.
Nunc qua adsedistis causa in festivo loco,
Comoediai, quam nos acturi sumus,
Et argumentum et nomen vobis eloquar ⁴⁾.

¹⁾ Но въ то же самое время: *ibid.*, v. 21—22: *diu qui domi otiosi dormierunt, decet animo aequo nunc stent vel dormire temperent.*

²⁾ Этотъ стихъ подвергнуть атетезѣ Генпертомъ.

³⁾ По поводу извѣстнаго фрагмента отъ Плавтовскаго *Pseudolus*: *exporgi melius lumbos atque exurgier, Plautina longa fabula in scaenam venit*, K. Dziatzko (*Ueber die Plautinischen Prologe*. Lucern, 1867, p. 3) пишетъ: *es lässt sich nach keiner Seite hin eine Entscheidung treffen, weil man den Zusammenhang nicht kennt.* Мнѣ кажется, что, сравнивая этотъ фрагментъ съ 733 ст. *Epidicus*, мы можемъ обойтись и безъ пропавшихъ частей этого пролога. Для нашихъ цѣлей онѣ, по крайней мѣрѣ, не необходимы. Гораздо важнѣе то обстоятельство, что въ этомъ фрагментѣ встрѣчается прилагательное *Plautinus*, которое, кромѣ того, у Плавта ни разу не встрѣчается, если не считать пролога къ *Casina*, завѣдомо Плавту цѣликомъ не принадлежащаго. См. Н. Гельвихъ. Наблюденія надъ именами прилагательными у Плавта. Спб., 1893, стр. 106, 107.

⁴⁾ K. Dziatzko (l. c., p. 2) по поводу выписанныхъ стиховъ изъ *Miles* пишетъ: *Wenn man hier nämlich nicht an feste Sitzplätze denkt, so sieht man schwer ein, wie die Anwesenheit des einen sitzenden den anderen noch nicht sitzenden an sich habe hindern können.* Въ самомъ дѣлѣ, если бы эти стихи были произнесены со сцены въ тотъ періодъ, когда всякій, хотѣвшій сидѣть во время спектакля, приносилъ съ собой скамейку, то кто помѣшалъ бы поставить лишнюю скамью съ рядомъ уже поставленными? Другое дѣло, если число мѣстъ ограничено, какъ это бываетъ въ театрахъ съ постоянными мѣстами для сидѣнья. Моммсенъ считаетъ эти стихи принадлежащими самому Плавту (*Röm. Ges.* I³, 885).

сочиненные самимъ Плавтомъ, который по отношенію къ прологамъ первой группы являлся бы только простымъ переводчикомъ. Первую группу, по его мнѣнію, составляютъ прологи къ пьесамъ: *Amphitruo*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Aulularia*, *Rudens*, *Trinummus*. *Cistellaria* ¹⁾, а вторую: *Asinaria*, *Casina*, *Captivi*, *Menaechmi*, *Poenulus*, *Pseudolus* (?), *Truculentus*.

Но такъ какъ пьесы, въ которыхъ говорится о томъ, что слушатели прологовъ сидѣли, попали въ разныя группы, то это наблюдение *Fabia* вовсе не устраняло выводовъ Ричля. Поэтому онъ коснулся этого вопроса въ специальной статьѣ, озаглавленной *Les théâtres de Rome au temps de Plaute et de Térence* ²⁾. Пересмотръ этого вопроса въ сущности былъ бы необходимъ даже и въ томъ случаѣ, если бы всѣ пьесы, гдѣ говорится о томъ, что зрители сидятъ, попали въ одну группу. Только тогда незнаніе нами того времени, къ которому относятся соответствующіе прологи, смѣнилось бы не знаніемъ ихъ автора и, такъ сказать, ихъ національности.

Fabia, разсматривая тѣ самые тексты, которыми пользовался и Ричль, пришелъ къ совершенно обратному выводу. По его мнѣнію, слова эпитоматора 48-й книги Ливія: *populusque aliquamdiu stans ludos spectavit*: «pour tout esprit non prévenu cela signifie non pas que le public continua a être debout, mais qu'il cessa d'être assis» ³⁾. Этотъ свой совершенно правильный выводъ изъ словъ эпитоматора *Fabia* подтверждаетъ еще слѣдующей ссылкой на текстъ блаженнаго Августина: (*Nasica*) *tantum auctoritate valuit, ut eius verbis commota senatoria providentia etiam subsellia, quibus ad horam congestis in ludorum spectaculo iam uti civitas coeperat, pro-*

¹⁾ Соображенія, приведенныя уже Ph. *Fabia* въ пользу отнесенія всѣхъ этихъ прологовъ къ первой группѣ, повторилъ въ примѣненіи къ одному только *Amphitruo* Aug. Auddolentъ въ статьѣ *le prologue de l' Amphitruon de Plaute* (*Revue de philologie*. XIX (1895), pp. 70—77.

²⁾ *Revue de philologie*. XXI. (1897) pp. 11—25.

³⁾ l. c. p. 14.

hiberet arroni ¹⁾). Однимъ словомъ, по мнѣнію Fabia, обычай сидѣть въ театрѣ существовалъ гораздо раньше 599 г., такъ что «non seulement le sénatus—consulte de 599 empêchait un progrès, mais il imposait encore une réaction. Принимая этотъ выводъ Fabia, мы приходимъ къ тому заключенію, что и тѣ мѣста изъ прологовъ Плавта, которыя Ричль считалъ позднѣйшей вставкой, на самомъ дѣлѣ относятся къ болѣе раннему времени, предшествовавшему 599 г., когда Сципionъ Назика сдѣлалъ то, что *populus aequamdiu stans ludos spectavit*. При этомъ ничто не мѣшаетъ относить ихъ даже ко времени жизни самого Плавта ²⁾). Что же касается той театральной реформы, которую Тацитъ связываетъ съ именемъ Муммiа, то «elle signifie un accroissement d'art et de luxe dans la mise en scène, les décors, les costumes etc. Приводимые Fabia ³⁾ отрывки изъ Цицерона, свидѣтельствующіе о томъ, что и до 599 г. зрители сидѣли въ театрѣ, еще болѣе склоняются въ пользу выводовъ Fabia ⁴⁾). При такомъ положеніи вещей, быть можетъ вовсе не случайно эти прологи относятся къ обѣимъ группамъ, установленнымъ Fabia.

Въ непосредственной связи съ вопросомъ о томъ, когда начали сидѣть во время спектаклей римляне, стоитъ вопросъ о такъ называемыхъ *designatores* ⁵⁾).

¹⁾ De civ. dei I. 31.

²⁾ l. c. p. 24.

³⁾ Ibid., p. 18.

⁴⁾ Pro Corn. 1. De harus. resp. 12. ср. Tit. Liv. XXXIV. 44 и 54.

⁵⁾ Или *dissignatores*, такъ какъ рукописи относительно орфографіи этого слова не сходятся. То же разногласіе наблюдается и въ томъ мѣстѣ посланій Горация (Epist. I. 7 ст. 6), гдѣ это слово употребляется въ значеніи устроителя погребальной процессіи см. L. Müller. Die Epistelen des Horaz. Wien 1893 p. 68 см. у него же ad Epist. I, 5, 16. L. Müller даетъ написаніе *dissignatores*, такъ же поступаетъ и Кисслингъ (2-te Aufl. 1898. p. 59), а Шютцъ (ad l. Berl. 1883) пишетъ *designatorem*. Между тѣмъ въ пользу перваго написанія ясно высказывается Otto Keller (Epilegomena zu Horaz. III. Leip. 1880. p. 628) на основаніи преданія лучшихъ рукописей и эпиграфическихъ данныхъ (Orelli 934: *dissignator scaenarum*). Его мнѣніе раздѣляли и Fleckeisen. Fünzig Artikel, p. 16, 17. Однако и Шютцъ (l. c.) пишетъ: Als Grundbedeutung von *dissignare* darf man

Dissignator читается въ помпейской надписи ¹⁾: Sabinus dissignator cum plausu facit. Надпись называетъ его M. Epidium Sabinum d(unnvirum) i(ure) dic(undo) defensorem coloniae, въ другой римской надписи ²⁾ говорится, что гробницу L. Vettius L. l. Auctus dissignator fecit sibi et suis ³⁾.

Плавтъ упоминаетъ объ этой должности въ прологѣ къ комедіи Paenulus (v. 19 — 20):

Neu dissignator praeter os obambulet
Neu sessum ducat, dum histrio in scaena siet.

Указанія на ту же должность по поводу изданныхъ только что правилъ о мѣстахъ въ театрѣ при Домиціанѣ, подтвердившемъ прежній lex Roscia theatralis, находятъ въ нѣкоторыхъ эпиграммахъ Марціала, сохранившаго намъ даже имя популярнаго въ то время исполнителя этой должности ⁴⁾.

Про этого самаго Oceanus Марціаль, между прочимъ, пишетъ въ 9-й эпиграммѣ шестой книги: In Pompeiano dormis Laevine theatro, et quereris si te suscitât Oceanus ⁵⁾. Стало

den Begriff des Ordnund wie in disponere, discumbere, disserere, disputare und s. w. suchen. Если это такъ, то написаніе dissignator—единственно правильное въ виду состава обязанностей этихъ лицъ, какъ о томъ будетъ рѣчь ниже. Очень любопытныя замѣчанія о разницѣ между глаголами и приставками dis- и de- сдѣланы были еще Р. Бентли въ примѣчаніи къ Horat. Carm. I 35, 38, гдѣ онъ предлагалъ читать въ Epist. I. 7 designatorem, а не dissignatorem.

¹⁾ C. I. L. IV, 768 = F. Bucheler. Carmina latina epigraphica № 39 cf. ib. ad locum.

²⁾ C. I. L. VI, 9373

³⁾ Если на надписи VI, 1074 читаемъ (стр. 11): Statilio Myrone dissignatore scaenar., то здѣсь dissignatore явилось какъ результатъ исправленія Мазохія, а у Сметія читалось: designatore. Ср. ibid. № 2223. На надписи II, 8846, упоминается C. Verris Eros dissignator Caesaris Augusti.

⁴⁾ V, 23, 4: V, 27, 4: bis septena tibi non sunt subsellia tanti, ut sedeas viso placidus Oceanus. III, 95, 9: vidit me Roma tribunum et sedeo qua te suscitât Oceanus. Ту же самую должность исправлялъ и Leitius: V, 8, 14 (iussit surgere Leitius lacernas). 148, 11 (iactat equiti sedere Leitioque se stare). 25, 1—2 (Quadringenta tibi non sunt, Chaerestrata: surge, Leitius ecce venit). 35, 5 (suscitanti Leitio reluctatur).

⁵⁾ См. G. Koerting. Geschichte d. Griech. und römischen Theaters. Paderborn, 1897, p. 348. Marquardt, VI, p. 537.

быть, на нихъ лежало не только размѣщеніе зрителей въ театрѣ—обязанность, которую опредѣлилъ еще Ричль ¹⁾),—но и вообще надзоръ за порядкомъ въ театрѣ ²⁾), а въ томъ числѣ и за тѣмъ, чтобы публика не спала въ театрѣ. Недаромъ и въ прологѣ къ *Poenulus* за приведенными словами читаемъ: *diu qui domi otiosi dormierant, decet animo aequo nunc stent vel dormire temperent* ³⁾).

Praeter os obambulare приходилось при нарушеніи порядка кѣмъ-нибудь изъ зрителей, котораго надо было подчасъ и выводить изъ театра. Точно также и въ словахъ *neu sessum ducat* замѣчается собственно просьба къ публикѣ приходиться въ театрѣ до начала представленія, чтобы не нужно было разсаживать уже тогда, когда актеры начнутъ свое представленіе.

Какъ извѣстно, въ греческомъ театрѣ зрителямъ, опоздавшимъ къ началу спектакля, приходилось занимать послѣдніе ряды ⁴⁾). Что касается до опасеній Ричля, что *dissignatores* совершенно не нужны и излишни въ ту пору, когда въ театрѣ не было постоянныхъ мѣстъ — а стало быть, соответствующія мѣста пролога *Poenulus* послѣ Плавта включены въ текстъ, то здѣсь достаточно напомнить о томъ, что уже сказано по вопросу о томъ, сидѣли или стояли слушатели комедій Плавта.

6.

Въ прологѣ къ *Amphitruo* Плавта есть упоминаніе объ особой должности: *conquistores* ⁵⁾), именно здѣсь Меркурій, являющійся въ роли пролога (v. 19; *nomen Mercuriost mihi*), посланный къ зрителямъ самимъ Юпитеромъ (*pater huc me misit ad vos oratum meus*) заявляетъ (vv. 64—74):

¹⁾ Pagena, p. 219.

²⁾ У грековъ эту обязанность несли *οἱ ραββοῦχοι*, ср. Schol. ad Aristoph. Pac. 734. N. Wecklein: Ueber Theaterpolizei. Philol., 1872, p. 453.

³⁾ Упоминаніе о спящихъ зрителяхъ въ театрѣ встрѣчается въ Mercator 160: *dormientes spectatores metuis ne ex somno excites*.

⁴⁾ См. A. Müller. Bühnenalterthumer, p. 302.

⁵⁾ или *conquistores*, но объ этомъ ниже.

Nunc hoc me orare a vobis iussit Juppiter
Ut conquistores singula in subsellia
eant per totam caveam spectatoribus:
Siqui favitores delegatos viderint
Ut is in cavea pignus capiantur togae.
*Sive qui ambissent palmam histrionibus
Seu quoquam artificii—seu per scriptas litteras
Sive ipse ambisset seu per internuntium—
Sive adeo aediles perfidiose quod dunt
Si rempse legem iussit esse Juppiter
Quasi magistratum sibi alterive ambiverit.

Черезъ нѣсколько стиховъ онъ говорить (v. 81—85):

Hoc quoque etiam mihi in mandatis dedit
Ut conquistores fierent histrionibus
Qui sibi mandasset delegati ut plauderent
Quive alter quo placeret fecisset minus,
eius ornamenta et corium ut concideret.

Изъ сопоставленія этихъ двухъ мѣстъ становится вполне яснымъ значеніе этой должности. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ, которое было знакомо театрамъ всѣхъ временъ и народовъ. Честолюбіе заставляло актеровъ заботиться о томъ, чтобы во время спектакля на ихъ долю выпадало наибольшее число знаковъ одобренія со стороны публики. Это дѣлали или сами актеры посредствомъ клакеровъ, въ обязанность которыхъ входило наблюдение за тѣмъ, чтобы, съ одной стороны, нанявшій ихъ актеръ имѣлъ наибольшій внѣшній успѣхъ, а съ другой—чтобы его соперникъ имѣлъ какъ можно меньше успѣха (v. 84). Или же это дѣлалось не самими актерами, а ихъ поклонниками изъ публики. Такое дѣйствіе актеровъ, старавшихся не о томъ, чтобы получить успѣхъ путемъ усовершенствованій своей игры, а о томъ, чтобы обезпечить себѣ успѣхъ при всякомъ исполненіи наймомъ клакеровъ¹⁾, приравняется къ ambitus при кандидатурѣ на за-

¹⁾ О клакерахъ мы находимъ неоднократныя упоминанія. Tac. Ann. I. 16; Petron. Satir. 5: neve plausor in scaenam sedeat redemptus histrionis ad rictus. Когда Овидій ars amat. I, 113 пишетъ про старинный римскій театръ: plausus tunc arte carebat, то этими словами онъ, быть можетъ, намекаетъ на то, что въ то время римскій театръ не зналъ покупныхъ апплодисментовъ.

нятіе выборныхъ должностей. Такимъ образомъ мы здѣсь имѣемъ дѣло съ началомъ того явленія, которое во время имперіи приняло чрезвычайно большіе размѣры ¹⁾, но уже во времена Плавта весь вредъ, проистекающій отъ этого, былъ ясно сознаваемъ. Сознавалось также, что эти клакеры болѣе всего вредятъ самимъ актерамъ, такъ какъ при ихъ существованіи одерживаетъ верхъ не тотъ, кто превосходитъ талантомъ и искусствомъ, а тотъ, кто умѣетъ привлечь на свою сторону наибольшее число публики средствами, подчасъ ничего общаго съ драматическимъ искусствомъ и театромъ не имѣющими. Поэтому Меркурій и продолжаетъ. (78—80).

Virtute dixit (Iuppiter) vos victores vivere
non ambitione neque perfidia: qui minus
eadem histrioni sit lex quam summo viro.
Virtute ambire oportet, non favoribus
Sed habet favorem semper qui recte facit
Si illis fides est, quibus est ea res in manu.

Такимъ образомъ назначеніе *conquistores* выгодно самимъ же актерамъ прежде всего. И не даромъ объ этомъ позаботился не кто иной, какъ Юпитеръ, которому сегодня такъ близки къ сердцу интересы актеровъ. Онъ сегодня самъ въ домѣ Амфитріона будетъ актеромъ, разыгрывая веселый фарсъ съ одураченной имъ Алкменой и ея мужемъ.

Въ комедіяхъ Плавта это слово встрѣчается еще только одинъ разъ: *Merc* 665, въ той сценѣ, гдѣ Эвтихъ, не знающій, кому досталась возлюбленная его пріятели Харина, тщетно уговариваетъ друга ѣхать на чужбину на поиски предмета его страсти. Не будучи въ состояніи удержать Харина, Эвтихъ говорить (*v.* 663—665).

Certumst praeconum iubere iam quantumst conducier,
Qui illam investigent, qui inveniant: post ad praetorem ilico
Ibo, orabo ut conquistores det mihi in vicis omnibus.

Изъ этого мѣста можно заключать, вопервыхъ, что и здѣсь, какъ и въ прологѣ къ *Amphitruo* Плавтъ *conquistores*

¹⁾ Friedländer. Darstellungen II, p. 339.

заставляет исполнять обязанности надсмотрщиковъ, а во вторыхъ, что они находились въ непосредственной зависимости отъ претора. Любопытно, что метръ заставляетъ читать не *conquisitores*, а *conquistores*. Эта сокращенная форма стоитъ въ тѣснѣйшей связи съ формой *conquaestor*, которую находимъ у Варрона ¹⁾, изъ которой путемъ обычнаго ²⁾ перехода *ae* въ *i* и образовалось *conquistor*.

Ричль полагалъ, что выраженіе *eant in subsellia per totam caveam* указываетъ на то, что въ данномъ случаѣ имѣлись въ виду исключительно только постоянныя мѣста для зрителей и никоимъ образомъ рѣчь не можетъ здѣсь идти о принесенныхъ зрителями изъ дома скамейкахъ. Но это утвержденіе настолько произвольно, что совсѣмъ не нужно тратить по этому поводу ту силу аргументаціи, которую пускаетъ въ ходъ А. Auddolent въ выше уже отмѣченной статьѣ ³⁾.

Въ послѣдующій періодъ мы имѣемъ указанія на то, что этотъ терминъ перешелъ въ обиходъ военнаго языка и сталъ обозначать, между прочимъ, вербовщиковъ въ армію ⁴⁾.

7.

Приведенный выше изъ пролога къ *Amphitruo* ст. 72: *sive adeo aediles perfidiose quoi duint* ⁵⁾ указываетъ на связь, существующую между этими должностными лицами и театромъ ⁶⁾. Названіе этой должности у Плавта встрѣчается весьма часто, а именно семь разъ: кромѣ нашего мѣста, я имѣю въ виду: *Men.* 587, 590. *Pers.* 160. *Poen.* 1012. *Rud.* 374. *Trin.* 990.

¹⁾ Varro de l. l. VI, 79 *acquirere est ad et quaerere; ipsum quaerere ab eo, quod quae res reciperetur, datur opera; a quaerendo quaestio, ab his conquaestor,*

²⁾ См. W. Lindsay. *Die lateinische Sprache.* Leip., 1897, p. 265.

³⁾ *Revue de philologie*, v. XIX (1895), p. 75.

⁴⁾ См. L. Lange. *Röm. Alt.* II², p. 408.

⁵⁾ *palmas*, но объ этомъ ниже.

⁶⁾ *Cp. Cic. de leg. III, 3, § 7: suntque aediles coeratores urbis, annonae, ludorumque. cf. Cic. ad Att. IX, 12, 3.*

У Теренція это слово встрѣчается только одинъ разъ въ прологѣ къ комедіи *Eunuchus*: ст. 20: *postquam aediles emerunt, perfecit sibi ut inspiciundi esset copia*. Зато въ дидаскаліяхъ къ его комедіямъ эта должность упоминается вездѣ для датировки спектакля. *And. M. Fulvio M'. Glabrone Aedil. curul. Nauton. L. Cornelio Lentulo, L. Valerio Flacco Aedilib. curulib. Eun. L. Postumio Albino L. Cornelio Merula. Aedilib. curulib.* Тѣ же самыя лица названы въ дидаскаліи къ комедіи *Phormio*. *Несуга. S. Iulio Caesare. Cn. Cornelio Dolabella. Aedilib. curulib* ¹⁾).

Такимъ образомъ, у Теренція эдилы являются въ качествѣ должностныхъ лицъ, приобрѣтавшихъ пьесы для спектакля. Изъ тѣхъ двухъ мѣстъ комедіи *Menaechni*, гдѣ встрѣчается названіе этой должности, ни то, ни другое отношенія къ театру не имѣютъ, а въ 587 рукописное *apud aedilem res esset* теперь даже исправляется *ad iudicem rest* ²⁾). Отношеніе къ театральнымъ порядкамъ имѣетъ мѣсто изъ *Persa*. Тамъ Токсиль предлагаетъ Сатуріону привести дочь, одѣвъ ее предварительно въ изящный нарядъ чужестранки. На это предложеніе Сатуріонъ отвѣчаетъ вопросомъ: *Пóδῃ ὀρναμεντα?* Его успокаиваетъ Токсиль путемъ обычнаго у Плавта смѣшенія театральнахъ иллюзій съ реальной дѣйствительностью: *abs chorago sumite. Dare debet: praebenda aediles locaverunt*. Но объ этомъ рѣчь будетъ ниже, когда будемъ говорить о *choragus*. Въ *Raenulus* (1012) Агорастокль, не понимая словъ пунійца, спрашиваетъ Милфіона; *quid venit?* На что тотъ отвѣчаетъ: *non audis? mures Africanos praedicat in pompam ludis dare se velle aedilibus*. Та функція, которою облеченъ *aedilis*, именемъ котораго называютъ Нептуна въ *Rudens*, ничего общаго съ театральнымъ дѣломъ не имѣетъ. Здѣсь онъ является въ качествѣ надсмотр-

¹⁾ Донать по поводу словъ пролога къ *Несуга*: *agendi mihi tempus datum est* (v. 44) замѣчаетъ: *ab aedilibus scilicet*, а авторъ схолій, помѣщенныхъ въ *codex Vembinus* къ *Eun. 22*: *magistratus пишеть: aediles. ad ipsos enim ludi pertinebant teatrales*.

²⁾ См. I. Brix. M. Niemeyer ad. l.

щика за доброкачественностью товаровъ, и притомъ надсмотрщикомъ чрезвычайно строгимъ, за что Трахаліонъ и называетъ его *quamvis fastidiosus*.

Trin 989 я предпочитаю, придерживаться прежней редакціи: *enim vero sero quoniam huc advenis* ¹⁾, вмѣсто которой G. Goetz и Fr. Schoell предлагаютъ: *enim vero sero; quoniam advenis*; хотя отъ этого по существу дѣло не измѣняется. 990 читается такъ: *varulabis meo arbitratud et novorum aedilium*. Уже Brix совершенно вѣрно замѣтилъ, что здѣсь *der Sykophant trägt ein Moment der Handlung des Stückes auf das Spielen des Stückes ueber*, и говоритъ, что «er geriet sich als Schauspieldirector». Стало быть, отъ эдиловъ зависѣло подвергать актера тѣлесному наказанію въ случаѣ провинности, или нѣтъ ²⁾.

Такимъ образомъ, на основаніи свидѣтельствъ только однихъ римскихъ комиковъ мы могли бы заключить, что эдилы 1) покупали у авторовъ пьесы для спектакля (*Ter. Eun.*); 2) отдавали съ торговъ спеціальному хорагу поставку костюмовъ для спектакля (*Pl. Pers.*), и 3) заботились о приданіи спектаклю большей пышности, показывая на немъ заморскихъ и рѣдкихъ звѣрей, привлекавшихъ. Эта обязанность, по мнѣнію L. Lange ³⁾, на нихъ была возложена путемъ передачи части консульскихъ правъ. Въ *дидаскаліяхъ* къ пьесамъ плебейскіе эдилы упоминаются только одинъ разъ, а именно на той *дидаскаліи*, которая сохранена въ *Амброзіанскомъ кодексѣ* Плавта. Слѣдуетъ замѣтить, что она относится къ исполненію пьесы во время плебейскихъ игръ (*acta ludis plebeis*) ⁴⁾.

¹⁾ Такъ у Brix'a Niemeyer'a.

²⁾ См. Фил. Обзор., XX, стр. 100.

³⁾ *Röm. Alt. P.*, 584.

⁴⁾ K. Dziatzko, *Rhein. Mus.*, XXI, p. 83, старался доказать, что эта *дидаскалія* не относится къ *Adelphoe Теренція*, какъ думали раньше, 1) потому, что здѣсь названъ другой композиторъ, а не *Flassus Claudii*, являвшійся авторомъ музыки ко всѣмъ пьесамъ Теренція, предполагать же, что послѣ смерти Теренція музыка была переработана, у насъ нѣтъ никакихъ основаній; 2) если относить спектакль къ 610 г., какъ этого тре-

Во всѣхъ остальныхъ случаяхъ названы курульскіе эдилы. Представленіе же пьесъ относится къ играмъ или *Megalenses* (*Andria*, *Hautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Несура*) или *Romani* (*Phormio*). Относительно послѣднихъ съ несомнѣнной точностью извѣстно, что онѣ находились въ вѣдѣніи курульных эдиловъ ¹⁾. Ихъ же обязанность составляло и устройство *ludi Megalenses* ²⁾.

Въ муниципіяхъ подобныя обязанности возлагались тоже на эдиловъ, какъ это видно хотя бы изъ Урсонскаго закона, гдѣ между прочимъ читаемъ: *Aediles quicumque erunt in suo magistratu munus ludos scaenicos Jovi Junoni Minervae triduum maiore parte diei quot eius fieri poterit, et unum diem in circo aut in foro Veneri faciunto, inque eis ludis eoque munere unus quisque eorum de sua pecunia ne minus HS ∞ ∞ consumito deve publico in singulos aediles HS ∞ sumere liceto eamque pecuniam II vir praefectusve dandam adtribuendam curanto itque iis sine fraude sua capere liceto* ³⁾. Соответствующая дѣятельность дуумвировъ нормировалась особымъ распоряженіемъ, которое непосредственно предшествуетъ только что приведенному: *II viri quicumque erunt ei praeter eos, qui primi post hanc legem facti erunt, ei in suo magistratu munus ludosve scaenicos Jovi Junoni Minervae deis deabusque quadri-duum maiore parte diei, quot eius fieri poterit, arbitrato decurionum faciunto inque eis ludis eoque munere unusquisque eorum de sua pecunia ne minus HS ∞ ∞ consumito et ex pecunia publica in singulos II viros dumtaxat HS ∞ ∞ sumere consumere liceto itque eis sine fraude sua facere liceto, dum ne*

буютъ имена эдиловъ, то окажется, что Пелліонъ, участвовавшій при исполненіи плавтовскаго *Epidicus*, относящемуся къ 559, въ это время былъ старикомъ лѣтъ подь 80. Подробно о ней писалъ Ричль. *Paragra*, pp. 249—336. *Liv. XXVII*, 36, § 9, упоминаетъ какъ разъ о *ludi plebei* устроенныхъ плебейскими эдлами 208 г. Ср. 21, § 9.

¹⁾ См. *Liv. XXIV*, 43, 7; *XXVII*, 6, 19; *XXXI*, 4; *XXXIII*, 25; *XL*, 59.

²⁾ *Liv. XXXIV*, 54.

³⁾ *Bruns fontes* ⁶, p. 127, 71.

quis ex ea pecunia sumat neve adtributionem faciat, quam pecuniam hac lege ad ea sacra, quae in colonia aliove quo loco publice fient dari, adtribui oportebit ¹⁾).

8.

Читатель Плавтовскаго *Persa* (160) знаетъ, что эдилы сдавали подрядъ на поставку костюмовъ, необходимыхъ для театральныхъ представлений, особымъ *choragi*. Кромѣ *Persa*, это слово встрѣчается у Плавта еще въ *Trin.* 857. Сикофантъ, появляясь переодѣтымъ, говорить, что его такъ нарядилъ тотъ, кто заставилъ его разыгрывать эту роль. Очевидно, что костюмъ этотъ стоилъ не малыхъ денегъ, иначе не имѣли бы смысла дальнѣйшія слова; hoc argentum facit. Деньги же понадобились для того, чтобы на нихъ взять нужный костюмъ у хорага: (v. 857) ipse ornamenta a chorago haec sumpsit suo periculo. Въ *Curculio choragus* даже появлялся на сцену: въ его уста поэтъ вложилъ ту парабазу, которой начинается 4-й актъ этой пьесы ²⁾, и этимъ достигалъ большого комическаго эффекта. Въ предшествующей сценѣ пройдошество Куркуліона обрисовалось такъ ярко, что даже хорагъ, присутствовавшій при представленіи, для котораго онъ далъ костюмы, боится за цѣлость костюма, который онъ далъ надѣть исполнителю этой роли, причемъ здѣсь актеръ смѣшивается съ исполняемымъ имъ лицомъ: Ornamenta quae locavi metuo ut possim recipere, говорить онъ ³⁾).

Изъ другихъ писателей, пользующихся этимъ словомъ, можно указать на Луцилія, которому принадлежатъ слѣдующіе стихи:

¹⁾ Bruns. *ibid.*

²⁾ См. G. Friedrich *die Parabase im Curculio des Plautus*, N. Jahrb. f. Phil. B. 143 (1891), p. 708—712, гдѣ разобраны нѣкоторыя связанныя съ этимъ мѣстомъ критическіе вопросы.

³⁾ v. 464.

huic homini quaestore aliquo esse opus atque chorago,
publicitus qui mi atque e fisco praebeat aurum ¹⁾.

Здѣсь choragus употреблено въ томъ же самомъ значеніи, что и греческое χορηγός. Сопоставляя это мѣсто съ Плавтовскимъ Persa, видимъ, что choragus получилъ деньги отъ казны черезъ посредство эдиловъ которые, давая ему извѣстную сумму казенныхъ денегъ, обязывали поставлять весь необходимый гардеробъ. Слѣдуетъ еще отмѣтить изъ Светоніевской біографіи Августа начало анонимной эпиграммы, вызванной извѣстный игрой δωδεκάθεος ²⁾).

Cum primum istorum conduxit mensa choragum
Sexque deos vidit Mallia sexque deas.

Самое названіе choragus есть перенесенное на италійскую почву греческое χορηγός, въ составъ обязанностей котораго входило и снабженіе труппы костюмами ³⁾; choragium же есть греческое χορηγεῖον, мѣсто для репетицій, которыя могли происходить и въ самомъ домѣ хорега ⁴⁾).

Въ Греціи хорегъ вовсе не долженъ былъ обладать спеціальными познаніями въ области сценическаго искусства. Такъ, по крайней мѣрѣ, утверждалъ Сократъ въ своей извѣстной бесѣдѣ съ Никомахидомъ ⁵⁾).

Въ связи съ choragus находится и слово choragium, которое встрѣчается у Плавта въ Captivi. Прологистъ предупреждаетъ зрителей, что ничего трагическаго при исполненіи этой пьесы они не услышатъ: nam hoc praene iniquomst, comico choragio conari desubito agere nos tragoediam. Изъ этого стиха (v. 61) мы видимъ, что здѣсь choragium обозначаетъ труппу комическихъ актеровъ, которымъ не по силамъ исполненіе трагедій. Эти стихи были бы особенно умѣстны въ

¹⁾ у E. Baehrens. Frag. poet. lat. № 317 изъ Non. 513, 3 s. v. publicitus.

²⁾ Suet. Aug. 70.

³⁾ См. A. Müller. Griechische Bühnentaltertümer, p. 334.

⁴⁾ См. ibid. Becker. Anecdota Graeca, p. 72, 17.

⁵⁾ Xen. Ἀπομν. III. 4 § 4: οὐδὲ ᾠδῆς γε ὁ Ἀντισθένης οὐδὲ χορῶν διδασκαλίας ἐμπειροσ ὧν ἡμῶς ἐγένετο ἰκανός εὐρεῖν τοὺς κρατίστους ταῦτα.

устах прологиста въ томъ случаѣ, если бы онъ ими старался разсѣять слухи, распространившіеся еще до спектакля, о томъ, что *Сартиві* по своему содержанию мало похожа на обыкновенныя комедіи. И въ самомъ дѣлѣ эта пьеса вмѣстѣ съ *Несуга Теренція* совершенно выдѣляется изъ общаго уровня новоаттической комедіи, являясь болѣе всего похожей на такъ называемую *comédie larmoyante* французовъ XVIII вѣка ¹⁾.

Недаромъ въ послѣдствіи защитники этого литературнаго направленія въ области комедіи постоянно указывали на эту пьесу *Плавта*, какъ на прототипъ слезной комедіи ²⁾.

Прологистъ заявляетъ, что у публики надежда увидѣть трагедію могла возникнуть потому, что онъ упомянулъ о битвахъ:

Quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:
Foris illic extra scaenam fient proelia.

На самомъ дѣлѣ этой причины далеко еще недостаточно для появленія предположенія о томъ, что *Сартиві* трагедія. Эта мысль гораздо скорѣе могла возникнуть отъ того, что *neque spurcidi insunt vorsus immemorabiles, hic neque perigrus lenost nec meretrix mala neque miles gloriosus* ³⁾, т.-е. какъ разъ тѣ типы, которые являлись характерной особенностью новоаттической комедіи ⁴⁾. Объ отсутствіи этихъ типовъ, если бы самъ прологистъ не завелъ объ этомъ рѣчи, узнали бы зрители только изъ хода дѣйствія, когда они одновременно узнали бы, что въ пьесѣ нѣтъ и характерныхъ признаковъ трагедіи. Стало быть, безъ всѣхъ этихъ предубѣждений можно было бы обойтись смѣло. Другое дѣло, если въ этихъ стихахъ заключается отвѣтъ и опроверженіе распространившихся еще до спектакля среди зрителей слуховъ, будто новая пьеса *Плавта*—трагедія. Такіе слухи могли сильно повредить

¹⁾ См. объ этомъ U. v. Wilamowitz. *Der Landsmann des Menandros. Neue Jahrbücher f. Klass. Altertum* 1899, № 8, pp. 513—531.

²⁾ См. А. А. Чебышевъ. *Очерки изъ исторіи европейской драмы. Воронежъ. 1901, стр. 105 сл.*

³⁾ vv. 56—58.

⁴⁾ См. *Terent. Hauton. v. 37—39.*

успѣху пьесы, такъ какъ вполне естественно недовѣріе со стороны публики къ трагедіи, вышедшей изъ подъ пера комическаго поэта, никогда еще не пробовавшаго своихъ силъ въ этомъ необычномъ для него жанрѣ. Недовѣріе это должно было только усилиться отъ того, что такая пьеса была отдана въ руки комическихъ актеровъ, тѣмъ болѣе, что римская публика привыкла къ строгой специализации труппъ, въ силу которой одни актеры являлись исполнителями такъ называемыхъ *fabulae motoriae*, другіе—*fabulae statariae* ¹⁾.

И въ эпоху императорскаго Рима *choragium* встрѣчается въ значеніи труппа ²⁾.

Но въ то же самое время этимъ именемъ обозначалось особое учрежденіе, гдѣ хранились всѣ принадлежности сцены (*summa choragium*) ³⁾. Опредѣлялъ, что такое *choragium* и Веррій Флаккъ, по крайней мѣрѣ у его эпитоматора Феста читаемъ (*s. voce*): *choragium—instrumentum scaenicum* ⁴⁾.

Instrumentum можетъ обозначать не только неодушевленные принадлежности, но также и лицъ одушевленныхъ ⁵⁾.

Поэтому у Феста *instrumentum scaenicum* можетъ обозначать какъ актеровъ, такъ и бутафорію ⁶⁾, замѣняя такимъ образомъ въ первомъ случаѣ обычное слово *grex* ⁷⁾.

У Доната въ примѣчаніи къ *Ter. Eun.* 967 пишетъ: *Choragi*

¹⁾ Вспомнимъ слова Амбивія: *si quae eaboriosast, ad me curritur; si lenis est, ad alium defertur gregem.* Teren. *Hauton.* v. 44. 45. Объ этой сценѣ см. Н. В. Cümner. *N. Jahrb. f. Phil.* 1885 (131), p. 805 sq.

²⁾ См. Vitruv. 5. 9: *post scaenam porticus sunt instituendae, uti—choragia laxamentum habeant.*

³⁾ См. L. Friedländer l. c., p. 547.

⁴⁾ Обращаю вниманіе на то, что въ критическомъ аппаратѣ Мюллера читаемъ: *boni codices choragum.*

⁵⁾ См. Varro de re rustica, I, 17, § 1. *Dicam agri quibus rebus colantur. Quas res alii dividunt in duas partes, in homines et adminicula hominum, sine quibus rebus colere non possunt. Alii in tres partes instrumenti genus vocale et semivocale, et mutum. Vocale — in quo sunt servi Tac. Hist., I, 22: Multos secreta Poppaeae mathematicos, pessimum principalis matrimonii instrumentum, habuerant.*

⁶⁾ Plin. h. n. 36, 114.

⁷⁾ Pl. Cas. 21, 22. *Epid.* (конецъ) *Asin.* 2, 3.

est administratio, ut opportune in proscaenium. Если вѣрить этому замѣчанію Доната, то окажется, что choragus исполнялъ обязанности сценаріуса ¹⁾).

Вѣроятно, такими же сценаріусами были и тѣ monitores, про которыхъ упоминается у Павла Діакона (Lib. XI) *Monitores dicuntur, et qui in scena monent histriones et libri commentarii* ²⁾).

А. Müller ³⁾ относить къ числу такихъ monitores и того раба, который сопровождалъ своей музыкой рѣчи Гракха, но дѣлаетъ онъ это совершенно произвольно, потому что ни въ одномъ изъ тѣхъ мѣстъ нашихъ источниковъ, гдѣ говорится про этого раба, онъ не называется ни прямо ни косвенно monitor ⁴⁾).

Понадобилось же это Мюллеру для того, чтобы приравнять monitor къ греческому ὑποβολεύς, но между тѣмъ подъ послѣднимъ онъ понимаетъ einen Regisseur, der dafür sorgt dass beiden Wechselreden der Schauspieler jeder an richtiger Stelle einfällt, но на самомъ дѣлѣ эта обязанность вовсе не режиссера, а сценаріуса.

9.

Во многихъ мѣстахъ комедій Плавта и Теренція есть такія выраженія, которыя позволяютъ думать, что и въ римскомъ

¹⁾ А не режиссера, какъ это думаетъ E. Hauler во введеніи ко 2-му изданію *Phormio* Dziatzko, Leip., 1898, p. 34.

²⁾ *Festi Sched. Quin. VIII, 20. monitores ...qui monent histriones in scaena sed etiam libri adiciuntur commentarii.* Ужъ не надо ли подъ этими *libri commentarii* понимать нечто похожее на тѣ выписки, которыя бывають на рукахъ у сценаріусовъ и по которымъ выпускають актеровъ.

³⁾ K. F. Hermanns, *Lehrbuch d. griech. Antiquität.* III, 2, 195.

⁴⁾ *Gell. I, 11, 10. Val. Max. VIII, 10, 1. Quint I, 10, 27.*

⁵⁾ *Plin. n. h. 36, 114.* Этотъ переходъ значенія понятенъ потому, что *choragium* обозначаетъ вообще *instrumentum scaenicum*.

театрѣ происходили состязанія какъ драматурговъ, такъ и актеровъ.

Plaut. Cas. 17—19:

Haec quam primum actast, vicit omnis fabulas; ea tempestate flos poetarum fuit, qui nunc abierunt hinc in communem locum.

Plaut. Poen. 36—39:

Quodque ad ludorum curatores attinet,
Ne palma detur quoiquam artifice iuiuria
neve ambitionis causa extrudantur foras
quo deteriores anteponantur bonis.

Plaut. Trin. 706 sp.

Non possum, quin exclamem: euge, euge husiteles, πάλιν.
Facile palmam habes, hic victus, vicit, tua comoedia.
Hic agit magis ex argumento et versus meliores facit.
etiam ob stultitiam te tuis multabo minis.

Plaut. Amp. 70 sq.

Sive qui ambissent palmam histrionibus,
Seu quoiquam artifice.

Ter. Phor. 16 sq. in medio omnibus
palmam esse positam, qui artem tractant musicam.

Эти и подобныя имъ выраженія, встрѣчающіяся у другихъ писателей, дали возможность Ричлю предполагать существованіе въ Римѣ учрежденія, схожаго съ знаменитыми агонами греческаго театра ¹⁾).

Однако, этихъ мѣстъ, на мой взглядъ, слишкомъ недостаточно для подобнаго смѣлаго предположенія. Хотя въ Римѣ, какъ мы знаемъ, и существовалъ обычай награждать побѣдителей пальмой, — объ этомъ рассказываетъ Ливій eodem anno (461) coronati ob res bello bene gestas ludos Romanos specta-

¹⁾ Fr. Ritschl. Parerga, 229 sq.

runt, palmaeque .tum primum translato e Graecia more victoribus datae ¹⁾), по неизвѣстно, былъ ли распространенъ этотъ обычай на сценическихъ дѣятелей, и тогда это выраженіе можетъ быть метафорическимъ обозначеніемъ побѣды, успѣха вообще, причемъ метафора была бы заимствована изъ военнаго дѣла.

Ричлю особенно доказательнымъ казалось приведенное выше мѣсто изъ *Trinummus* и мнѣ думается, что замѣчаніе Брикса ²⁾ «v. 706 *Könne sehr wohl dem griech. Original, nicht dem uebersetzer angehören*» не совсѣмъ основательно. Если бы римская сцена не была знакома съ подобными явленіями, то все это мѣсто пьесы осталось бы непонятнымъ для его зрителей и, стало быть, пропало даромъ.

Кромѣ того, нельзя оставлять безъ вниманія и слѣдующихъ словъ Горация: *valeat res ludica, si me palma negata macrum, donata reducit opimum, saepe etiam audacem fugat hoc terretque poetam quod numero plures, virtute et honore minores indocti stolidique et depugnare parati, si discordet eques, media inter carmina poscunt aut ursum aut pugiles his nam plebecula gaudet* ³⁾). Эти слова Горация, несомнѣнно, доказываютъ, что въ римскомъ театрѣ, въ случаѣ успѣха пьесы, судьями надъ достоинствомъ которой, къ прискорбію, являлись представители невѣжественнаго большинства, поэтъ получалъ матеріальную выгоду, какъ это доказываетъ и исторія римскаго театра, изъ которой мы знаемъ, что необыкновенный успѣхъ Теренціевскаго *Эвнуха* имѣлъ своимъ послѣдствіемъ то, что его авторъ получалъ небывалое дотолѣ вознагражденіе ⁴⁾).

¹⁾ Liv. X, 47.

²⁾ ad locum.

³⁾ Horat. ep. II, 1, 180—186.

⁴⁾ Sueton. Vita Terent.: Eunuchus quidem bis deinceps acta est sumit que pretium, quantum nulla antea cuiusquam comoedia, id est octo millia nummum.

Слова биографіи Теренція *bis deinceps acta*, быть можетъ, надо ставить въ связь съ слѣдующимъ концомъ Плавтовскаго *Pseudolus* ¹⁾: *Sultis adplaudere atque adprobare hunc gregem et fabulam, in crastinum vos vocabo*. Не существовало ли въ Римѣ обычая, чтобы пьеса, имѣвшая успѣхъ, повторялась, на слѣдующій день, такъ какъ у публики, не бывшей случайно на спектаклѣ, могло появиться вполне естественное желаніе побывать на томъ представленіи, которое такъ понравилось. Вѣдь бываютъ же у насъ спектакли «по желанію публики».

Такимъ образомъ я полагаю, что нѣтъ никакихъ данныхъ, которыя несомнѣнно доказывали бы существованіе въ Римѣ чего-нибудь схожаго съ греческими агонами; слѣдъ ихъ, навѣрно, сохранился бы въ какихъ-нибудь историческихъ памятникахъ, какъ это замѣтилъ еще Моммзенъ ²⁾.

Правда, въ разсказѣ Макробія о Публиліи Сирѣ есть намекъ на нѣчто, схожее съ греческими драматическими состязаніями. Макробій ³⁾ пишетъ *productus Romae per Caesaris ludos, omnes qui tunc scripta et operas suas in scaenam locaverant, provocavit, ut singuli secum posita in vicem materia pro tempore contenderent. Nec ullo recusante superavit omnes, in quis et Laberium*. Но тонъ этого разсказа и отдѣльныя встрѣчающіяся въ немъ выраженія таковы, что нельзя утверждать, носило ли это состязаніе оффиціальныи характеръ.

Точно также я думаю, никто не станетъ утверждать, что въ Римѣ существовалъ обычай отличать пальмовыми вѣтвями поэтовъ, чѣмъ-нибудь особенно заслужившихъ расположеніе публики; а вѣдь Овидій говоритъ: *ars. am. II 3 Laetus amans donat viridi mea carmina palma, praelata Ascraeo Maeonioque seni* и *ibid. 733: Finis adest operi, palmam date, grata iuven-*

¹⁾ v. 1335.

²⁾ Röm. Gesch. I⁴, p. 900.

³⁾ II 7 § 7.

tas sartaque odoratae myrtea ferte comae ¹⁾). Всякій понимаетъ, что это не больше, какъ шаблонная фраза. Такъ же надо относиться и къ схожимъ мѣстамъ у комиковъ.

Зато мы имѣемъ совершенно опредѣленные свидѣтельства относительно того, что авторы получали награды денежными суммами и золотыми вѣнками. О такомъ именно способѣ награжденія авторовъ рассказываетъ Светоній про Веспасіана: *ludis, per quos scaena Marcelliani theatri restituta dedicabatur, vetera quoque acroamata revocaverat. Apellari tragoedo quadringenta Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena, quibus minimum quadraginta sestertia super plurimas coronas aureas dedit* ²⁾). Конечно, большіе размѣры этой награды объясняются общимъ направленіемъ дѣятельности этого императора, очень благосклонно относившагося ко всѣмъ представителямъ свободныхъ профессій вообще. Вспомнимъ, что онъ первый назначилъ казенную судсидію латинскимъ и греческимъ риторамъ и щедро одарилъ выдающихся поэтовъ, художниковъ и техниковъ ³⁾).

Овидій, имѣя въ виду пьесу безнравственнаго содержанія ⁴⁾, восклицаетъ ⁵⁾: *scaena est lucrosa poetae tantaque non parvi crimina praetor* ⁶⁾); emit. Отсюда становится несомнѣннымъ, что успѣхъ пьесы, опредѣляемый приговоромъ большинства публики, приносилъ ея автору денежную выгоду, но, какъ выразился этотъ приговоръ мы, конечно, не знаемъ. Существовала ли правильная организація, какъ на греческихъ агонахъ, или же мнѣніе публики о пьесѣ опредѣлялась по общему впечат-

¹⁾ Ср. Trist. II, 506. Amor. III. 2. 82 III 14. 47. Fast. IV 392. Horaz. Carm. III. 20. 11. Laus Pisonis 31. Maximiani ecl. l. vv. 47—48: hoc quoque virtutum quondam certamine magnum Socratem palmam promeruisse ferunt. ed. M. Petschenig. Ber. 1890.

²⁾ Suet. Vesp. 19.

³⁾ Ibid. § 18.

⁴⁾ Ovid. Trist. II, 497 sq.

⁵⁾ Ibid. 507 sq.

⁶⁾ Относительно роли прѣтора см. Plaut. Merc. 604 и F. Ritschl. Parerga, pp. 286—292.

тлѣнію, какъ у насъ, это тоже неизвѣстно Вѣдь, слова Горація вполне были бы уместны и по отношенію къ нашему театру, гдѣ тоже все зависитъ отъ *indociti* и *stolidi*.

Несомнѣнно, что и актеры получали осязательное подтвержденіе симпатій публики, которая была къ нимъ такъ требовательна и не терпѣла на сценѣ неумѣлыхъ актеровъ ¹⁾).

10.

Въ самомъ текстѣ пьесъ Плавта есть достаточное число такихъ указаній, которыя дѣлаютъ несомнѣннымъ, что то или другое слово пьесы сопровождалось соотвѣтствующей игрой, безъ которой вся сцена осталась бы непонятной и потеряла бы всякій смыслъ и значеніе въ ходѣ дѣйствія. Что при исполненіи древнеримской палліаты актеры не оставались неподвижными истуканами, механически повторявшими слова поэта, не сопровождаемыя никакими жестами, это разумѣется само собою и ни въ какихъ доказательствахъ, конечно, не нуждается. Какъ нельзя себѣ представить современной драмы, дѣйствующія лица которой не здоровались бы, не садились и не переходили съ одного мѣста сцены на другое, такъ не могла и античная пьеса обойтись безъ необходимыхъ движеній, указанія на которыя мы находимъ въ самомъ текстѣ пьесы въ значительной степени чаще, чѣмъ въ пьесахъ современнаго репертуара, обильно снабженныхъ авторскими ремарками.

Современные драматурги, какъ извѣстно, въ своихъ ремаркахъ даютъ актерамъ указанія относительно не только игры, но и читки, обозначая, гдѣ нужно говорить шепотомъ, про себя, смѣясь, и т. д., и весьма часто обозначая даже паузы, что совершенно излишне для всякаго мало-мальски опытнаго чтеца, умѣющаго хорошо вчитываться въ текстъ.

Въ *Trinunus* Мегаронидъ говоритъ своему собесѣднику (v. 124) *Emistin de adolescente has aedes* и непосредственно

¹⁾ Cic. de orat. I, 118.

за тѣмъ спрашиваетъ: *quid taces?*¹⁾. Этотъ стихъ лишился бы всякаго смысла, если бы между обѣими частями его не было паузы, въ теченіе которой Мегаронидъ ждалъ бы отвѣта на первую часть своего вопроса, а актеръ, исполнявшій роль Калликла, долженъ былъ упорно молчать, чѣмъ и вызывалась вторая часть вопроса Мегаронида. Такую же паузу надо предполагать въ *Mostellaria*, гдѣ на вопросъ хозяина *qua in regione istas aedis emit filius* Траніонъ ничего не отвѣчалъ, чѣмъ и вызывалъ его вопросъ *dicisne hoc, quod te rogo?* (v. 660). Воскличаніе Траніона въ сторону: *ecce autem perii* этой паузы никоимъ образомъ не могло нарушать и Теопротидесъ его не слыхалъ, что и вызывало то негодованіе и нетерпѣніе, съ которыми онъ дѣлалъ свой второй вопросъ. Въ началѣ той же самой сцены ростовщикъ долженъ былъ громко спрашивать: *faenus redditur* (v. 575), иначе почему бы Траніонъ сталъ говорить: *Scio te bona esse voce: ne clama nimis*. Этотъ стихъ показался бы всякому слушателю бессмысленнымъ, если бы ростовщикъ не задавалъ своего вопроса черезчуръ громко.

Женскому голосу должны были подражать актеры, исполнявшіе роли Ампелиски и Палэстры въ *Rudens*, такъ какъ непосредственно передъ ихъ встрѣчей въ 3-мъ явленіи 1-го акта обѣ онѣ по голосу узнаютъ, что встрѣтились съ женщиной. Сначала Палэстра восклицаетъ: *certo vox muliebris auris tetigit meas* (v. 233), а затѣмъ и Ампелиска говоритъ то же самое только въ другой формѣ: *mulier est, mulieris vox mi ad auris venit*²⁾.

Долженъ былъ актеръ, исполнявшій роль Мисиды въ *Andria* Теренція, не упускать изъ виду, что ей Давъ въ 4-мъ актѣ говоритъ *dic clare*³⁾ и именно такимъ тономъ долженъ былъ онъ произнести слова: *a nobis*.

¹⁾ Ср. Тер. Eun. 696. Phor. 385. And. 498. Нес. 527.

²⁾ v. 234. См. отрывокъ изъ Ателланы Помпонія *Kalendae Martiae* (O. Ribbeck., comic. rom. rel. ³, p. 281. Macrobian. Sat IV. 4. 13.

³⁾ 754.

Въ дальнѣйшемъ я, конечно, не намѣренъ подробно перечислять всѣ тѣ случаи, когда у Плавта мы находимъ указаніе на необходимость, чтобы данный стихъ сопровождался тѣмъ или другимъ жестомъ, что завело бы насъ слишкомъ далеко. Ограничусь указаніемъ на то, что, какъ это и слѣдовало ожидать въ его пьесахъ, служившихъ изображеніемъ обыденной жизни, встрѣчались тѣ же самыя движенія, которыя на каждомъ шагу наблюдались и въ самой жизни.

Дѣйствующія лица его пьесъ, а стало быть, и актеры, ихъ исполнявшіе, дрались ¹⁾, плакали ²⁾, смѣялись ³⁾ цѣловались ⁴⁾, заключали другъ друга въ объятія ⁵⁾, и умоляя о чемъ-нибудь, бросались въ ноги и хватались за колѣна того, отъ кого ожидали себѣ помощи ⁶⁾.

Они стучали въ двери для того, чтобы вызвать кого-нибудь на сцену, сопровождая это шаблонной фразой *pultem ostium* или ея разновидностями въ родѣ *quid cesso pultare ostium* и т. п. ⁷⁾.

Не желая разстаться съ своимъ собесѣдникомъ, тотъ или другой персонажъ пьесъ удерживалъ его; объ этомъ мы обыкновенно узнаемъ отъ того, кого задерживали и который въ негодованіи восклицалъ: *cur me tenes* или что-нибудь подобное ⁸⁾.

И вообще текстъ Плавтовскихъ пьесъ заставляетъ думать, что актерамъ при ихъ исполненіи приходилось много жести-

¹⁾ Amp. 395. Asin. 478. Most. 910. Poen. 384. Ter. Ad. 198. Phor. 850.

²⁾ Amph. 529, Asin. 527, 620. Curc. 520. Rud. 75, 96. St. 20. Ter. Haut. 84, 115. Ad. 335.

³⁾ Trin. 1142. Ter. Eun. 497, 1007, 1017.

⁴⁾ Asin. 892. Cas. 472. Curc. 210. St. 89. Truc. 525.

⁵⁾ Asin. 615, 880. Curc. 172. Epid. 582. Most. 322. Poen. 1260, 1266, 1301, 1269. Rud. 246, 1175, 1203. Truc. 370. Ter. Haut. 408.

⁶⁾ Poen. 1397. Rud. 627.

⁷⁾ Amp. 1019, 1022. Asin. 382. Bac. 579, 1116. Cist. 637. Men. 987. Most. 445, 936, 675. Poen. 729, 1121. Pseud. 1121. St. 310, 308. Trin. 868, 871. Truc. 254. Ter. Haut. 410. Adel. 633, 788 и т. д.

⁸⁾ Pl. Amp. 532. Asin. 591. Cas. 231. Curc. 624. Men. 158, 628. Merc. 883. Mil. 477. Tr. 1091. Ter. Adel. 781. And. 789.

кулировать руками ¹⁾ для того, чтобы поднять что-нибудь или кого-нибудь, доказать, что въ рукахъ у нихъ нѣтъ ничего и т. п.

Въ незнакомой мѣстности или при розыскахъ кого-нибудь или чего-нибудь, имъ приходилось озираться по сторонамъ ²⁾.

При встрѣчѣ другъ съ другомъ или въ знакъ согласія дѣйствующія лица комедій Плавта брали другъ друга за руку ³⁾

11.

Гораздо интереснѣе тѣ указанія относительно обстановки, костюмовъ и болѣе сложныхъ мимическихъ движеній, которыя тоже находимъ въ пьесахъ Плавта. Напримѣръ, у насъ есть несомнѣнныя доказательства, что при исполненіи нѣкоторыхъ изъ нихъ обязательно на сценѣ долженъ былъ находиться жертвенникъ, что, какъ теперь доказано, было при исполненіи далеко не всѣхъ греческихъ пьесъ ⁴⁾. Но алтарь обязательно долженъ былъ быть при исполненіи Плавтовской *Aulularia*. Иначе какъ бы могъ рабъ Стробиль въ началѣ 4-го акта сказать: *nunc sine omni suspicione in ara hic adsidam sacra* ⁵⁾. Точно также и въ *Mercator* Дориппа просить старуху *aliquid cedo, qui hanc vicini nostri aram augeam* ⁶⁾, на что та ей отвѣчаетъ:

¹⁾ Amp. 1076. Aul. 650, 640. Capt. 667. Cas. 229, 850, 852, 931. Cist. 449. Epid. 721. Merc. 332. Per. 225. Truc. 926.

²⁾ Asin. 840. Cist. 622, 694, 724. Epid. 622. Most. 471, 474. Trin. 151, 147, 863. Pers. 275, 277. Poen. 409. Rud. 759. Truc. 257. Ter. Adel. 157. Eun. 291, 988.

³⁾ Bacch. 723. Capt. 838, 860. Curs. 307. Merc. 149. Poen. 1259. Rud. 243. Truc. 124. K. Sittl. Die Gebärden der Griechen und Römer указываетъ, что рукопожатія служили выраженіемъ любви (р. 26), затѣмъ это служило обычнымъ жестомъ при встрѣчахъ (р. 79: Plut. Cic. 36: τοῦς ἀπλαζόμενους ἐδεξιοῦτο). Изъ многочисленныхъ памятниковъ античнаго искусства, на которыхъ засвидѣтельствовано такое значеніе этого жеста, сошлюсь, ради краткости, только на тѣ три произведенія вазовой живописи, которыя служатъ иллюстраціей къ 17 балладъ Бакхилида и перепечатаны въ статьѣ Б. В. Фармаковского: „Вакхилидъ и аттическое искусство V-го вѣка“. Ж. М. Нар. Пр., 1898, отд. клас. фил., вып. 2, стр. 35, 38.

⁴⁾ C. Robert. Zur Theaterfrage. Hermes, V. XXXII (1897).

v. 606.

) v. 676.

da sane hanc virgam lauri. Этотъ алтарь стоялъ передъ статуей Аполлона, къ которому Дориппа обращается со слѣдующей молитвой:

Apollo, quaeso te, ut des pacem propitius,
Salutem et sanitatem nostrae familiae
Meoque ut parcas gnato pace propitius ¹⁾.

Необходимъ былъ алтарь и при постановкѣ на сцену Rudens, въ концѣ котораго рыбакъ говорить своднику: tange agam hanc Veneris, на что тотъ соглашается и говорить tango ²⁾, и въ такой позѣ заставляеть его Грипъ произнести желательную для него клятву ³⁾. Тотъ жертвенникъ, на которомъ въ Truculentus притворная роженица Фронезіумъ велить своей служанкѣ развести огонь ⁴⁾ и принести благовонныя травы для куреній ⁵⁾, былъ посвященъ богинѣ Луцинѣ. Такой же алтарь стоялъ на улицѣ и при постановкѣ Andria Теренція, въ 4-мъ актѣ которой рабъ Давъ приказываетъ служанкѣ взять съ алтаря траву и подостлать подъ ребенка, котораго онъ кладеть на землю ⁶⁾.

Кстати, коснусь еще одного вопроса, касающагося инсценировки римской сцены во время представленія этихъ пьесъ.

У Плавта въ Pseudolus, едва только сикофантъ Сямія попросилъ Псевдола показать ему: ubi est lenonis ostium (v. 951), какъ сейчасъ же слѣшнить предостеречь его: st, tace: aedes hiscunt. Ps. Credo animo male est aedibus. Si. Quid iam? Ps. Quia edopol ipsum lenonem evomunt. Si. Illicinest? Ps. Illic est. Si. Mala mercist. Ps. Illuc sis vide, ut transvorsus non provorsus cedit, quasi cancer solet. И вотъ, по поводу послѣдняго стиха Варронъ пишетъ слѣдующее ⁷⁾: dicitur ab eo, qui in id, quo it, est versus, et ideo qui exit in vestibulum, quod

¹⁾ v. 678—680.

²⁾ v. 1333.

³⁾ v. 1336.

⁴⁾ v. 476.

⁵⁾ Verbenam, v. 480.

⁶⁾ v. 726.

⁷⁾ de I. I. VII, 81.

est ante domum, prodire et procedere; quod cum leno non faceret, sed secundum parietem transversus iret, dixit ut transversus cedit quasi cancer, non proversus ut homo.

Эти слова Варрона до сихъ поръ оставались неиспользованными, а между тѣмъ, они дѣлаютъ несомнѣннымъ то предположеніе, которое относительно декорировки римской сцены было высказано V. Lundström'омъ ¹⁾ и принято весьма многими учеными, оставившими, однако, безъ вниманія только что выписанныя слова Варрона ²⁾.

По мнѣнію V. Lundström'a, такое vestibulum мы должны представлять себѣ на сценѣ всегда, когда дѣйствіе локализуется ante aedes, ante ianuam, ante ostium и т. п. Vestibulum упоминается у самого Плавта одинъ разъ: Most. 817, гдѣ Траніонъ спрашиваетъ Теопронидеса: viden hoc ante aedis vestibulum et ambulacrum quouis modi. При помощи этого vestibulum V. Lundström удается размѣстить удобно тѣхъ advorsitores, присутствіе которыхъ такъ затрудняетъ mise en scène 3-й сцены 3-го акта этой пьесы (v. 904 sq.). Другой разъ слово vestibulum встрѣчается у Плавта въ фрагментѣ одной неизвѣстной комедіи, отъ которой Геллій ³⁾ сохранилъ слѣдующія слова: exi tu Dave, age sparge, mundum esse hoc vestibulum volo, Venus venturast nostra, non hoc pulveret ⁴⁾.

Эти слова невольно напрашиваются на сравненіе со слѣдующимъ мѣстомъ комедіи Stichus (v. 353 sq.) Pi. pinge humum. Age tu ocius, consperge ante ostium. Ge. faciam. Pi. fac-

¹⁾ Eranos. Acta philologica Suecana, 1896, vol. I, fasc. 2, pp. 105—106. Содержаніе этой статьи я подробно изложилъ въ особой замѣткѣ, напечатанной въ Фил. Обзор., XVII (1899), стр. 20—23.

²⁾ Напр. E. Bethe въ Hermes, XXXIII, p. 316.

³⁾ N. Att. XVIII, 12, § 4. Ср. T. M. Plauti comoediae ed. G. Goetz—Fr. Schoell, VII, p. 149, № 27.

⁴⁾ Неужели и относительно этого фрагмента Al. Müller будетъ утверждать, что здѣсь vestibulum было durch Malerei dargestellt, какъ онъ предполагаетъ это относительно Most. 817, отрицая, безъ всякаго на то основанія присутствіе настоящаго vestibulum на римской сценѣ. Philologus LIX (1900), p. 18 sq. И только что выписанный фрагментъ самого Плавта и слова Варрона онъ обходитъ молчаніемъ.

tum oportuit. Ego hinc araneas de foribus deiciam et de pariete. Ge. Edepol rem negotiosam. Pa n. Quid sit nil etiam scio: nisi forte hospites venturi sunt. Pi. Vos lectos sternite. Принять присутствіе на сценѣ vestibulum очень важно именно для этой комедіи хотя бы ради 2-й сцены перваго акта.

Принимая гипотезу Lundström'a, мы получаемъ прекрасное мѣсто, куда могутъ удалаться во всякое время тѣ дѣйствующие лица, которымъ въ римской комедіи такъ часто приходится быть незамѣтными свидѣтелями того, что происходитъ на сценѣ. Кромѣ тѣхъ примѣровъ, которые приведены въ моей замѣткѣ, на которую я уже ссылался, я укажу на первую сцену Эпидика. Получается очень удачный *mise en scène*, если принять, что со словами *huc concedam, orationem unde horum placide persequar* (v. 103) Эпидикъ уходитъ именно въ такое vestibulum, откуда слѣдить за разговоромъ молодыхъ людей и выходить со словами: *aggrediam hominem* (v. 126). Въ очень схожей сценѣ у Теренція Форміонъ заявляетъ ¹⁾: *hinc concedam in angiportum hoc proximum, inde hisce ostendam me, ubi erant egressi foras*. Эти слова заставляютъ насъ принять, что на римской сценѣ былъ изображенъ особый *angiportum*, какъ это и дѣлаетъ А. Muller въ своей статьѣ: *Scenisches zur römischen Komödie* ²⁾.

12.

Полнаго вниманія заслуживаютъ тѣ мѣста въ комедіяхъ Плавта, гдѣ мы имѣемъ указанія относительно костюма дѣйствующихъ лицъ ³⁾. Мы должны уже заранѣе быть готовы къ

¹⁾ Ter. Phor. 891 sq.

²⁾ Philol. 59 (1900), p. 9—20.

³⁾ Для греческаго театра подобныя свѣдѣнія собраны Н. Dierks. *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud Graecos*. Gottingae. 1883. Онъ же: *ueber das Kostüm d. griech. Schauspieler in der alten Komödie*. Arch. Zeit. 1885. pp. 31—52. А. Körte. *Archeologische Studien zur alten Komödie*. Jahrb. d. Kais. Arch. Institut. 1893 (VIII) pp. 61—93. Относительно новой комедіи я не знаю ни одной спеціальной работы.

тому, что встрѣтимъ только греческіе костюмы на персонажахъ палліаты, но эти костюмы, согласуемые съ поломъ, возрастомъ и общественнымъ положеніемъ даннаго лица, въ то же самое время ипогда имѣють особенности, вызываемыя тѣми исключительными обстоятельствами, подъ воздѣйствіемъ которыхъ находится данное лицо. Относительно костюма Менедема въ *Heautontimorumenos* мы имѣемъ указание Варрона ¹⁾, который пишетъ про козъ: *neque non quaedam nationes harum pellibus sunt vestitae ut in Getulia et in Sardinia, cuius usum apud antiquos quoque Graecos fuisse apparet, quod in tragoediis senes ab hac pelle vocantur διφθέραι, et in comoediis, qui in rustico opere morantur ut apud Caecilium in Hupobolimaeo habet adolescens, apud Terentium in Heautontimorumeno senex* ²⁾.

Было бы вполне уместно, если бы, напримѣръ, и Демей въ *Adelphoe* появлялся одѣтымъ въ *διφθέρα*.

Въ прологѣ Амфитріона богъ Меркурій описываетъ свой костюмъ для того, чтобы его нельзя было смѣшать съ рабомъ Сосіемъ, которымъ онъ намѣренъ притворяться для того, чтобы помочь Юпитеру лучше обмануть Алкмену:

Ego has habeo usque in petaso pinnulas:
Tum meo patri autem torulus inerit aureus
Sub petaso: id signum Amphitruoni non erit ³⁾.

Стало быть, у Меркурія, у Юпитера и у Амфитріона на головѣ былъ *petasus*, но у Юпитера подъ нимъ былъ еще *torulus aureus*.

Такой же *petasus* былъ на головѣ и у Сосія, который говоритъ про Меркурія *nimis similit mei: itidem habet petasum ac vestitum* (v. 443), только Сосія держитъ въ рукѣ фонарь, съ которымъ въ 1-мъ дѣйствіи и появляется изъ

¹⁾ de re rustica II, 11 § 11.

²⁾ Poll. IV. 119: *διφθέρα ἐπὶ τῶν ἀγροικῶν*. Arist. *Nubes* 70 sq. (Стрепсіадъ): *ἐγὼ δ' ἔφην, ὅταν μὲν οὖν τὰς αἴγας ἐκ τοῦ φελλέως, ὡσπερ ὁ πατήρ σου, διφθέραν ἐνημμένως*.

³⁾ vv. 143—145.

гавани ¹⁾), который Меркурій въ насмѣшку называетъ *Volcanum in cognu conclusum* ²⁾). Въ концѣ пьесы Меркурій хочетъ появиться на сцену пьянымъ: *cariam cogonam mi in carut, adsimulabo me esse ebrium atque illuc sursum escendero* ³⁾).

Уходя, онъ заявляетъ *ibo intro, ornatum cariam, qui potis decet* (v. 1007), стало быть, въ дальнѣйшемъ онъ является въ иномъ костюмѣ, а такъ какъ черезъ одно явленіе онъ снова начинаетъ передъ Амфитріономъ выдавать себя за его раба Сосію ⁴⁾), за котораго тотъ его и принимаетъ, то, очевидно, во время четвертаго явленія 3-го акта (ст. 984—1108) онъ былъ одѣтъ не рабомъ Сосіемъ, а иначе.

На необычный костюмъ Пистоклера, одного изъ дѣйствующихъ лицъ комедіи *Vasclides* указываютъ слова его раба Лида ⁵⁾). Въ *Captivi* паразитъ *Ergasilus* появляется *conlecto pallio* ⁶⁾). Когда въ той же самой пьесѣ старикъ Гегіонъ при видѣ своего сына Тиндара, находившагося въ рабствѣ и не знавшаго, что онъ сынъ Гегіона, восклицаетъ: *incedit huc ornatu haud ex suis virtutibus* ⁷⁾), то этимъ онъ очевидно указываетъ на его рабскій костюмъ, который не соответствуетъ его общественному положенію.

Въ паллій былъ одѣтъ и старикъ Лизидамъ въ *Casina*, которому жена выговариваетъ: *Mades mecastor: vides palliolum ut rugat* (v. 246), тѣмъ же самымъ палліумомъ просить его помахать въ третьемъ дѣйствіи служанка *Pardalisca*, *face ventum, amabo, pallio*, говоритъ она (v. 637). Такой же самый костюмъ долженъ былъ быть и на рабѣ Олимпіонѣ, котораго Пардалиска спрашиваетъ: *ubist palliolum tuom*, на что получаетъ въ отвѣтъ: *hic intus reliqui* ⁸⁾). Старикъ Лизидамъ потерялъ

¹⁾ v. 149 cf. 406.

²⁾ v. 341.

³⁾ 999—1000.

⁴⁾ v. 1024 sum Sosia.

⁵⁾ v. 110, 125.

⁶⁾ v. 789.

⁷⁾ v. 997.

⁸⁾ v. 934.

свой паллій въ суматохѣ, почему жена его и спрашиваетъ: unde hoc ornatu advenis, quid fecisci scipione aut quod habuisti pallium ¹⁾. При развязкѣ и посохъ, и плащъ старикъ получаетъ обратно отъ раба Халина, по требованію супруги ²⁾, которая, конечно, не повѣряла розказнямъ своего мужа про вакханокъ ³⁾.

Въ *Cistellaria* мы находимъ очень мало указаній относительно костюма. Только *Gymnasium* проситъ свою подругу по профессіи: *Silenium, cura te, amabo; sicine immunda, obsecro, ibis* (v. 114), а когда она разочарованно возражаетъ *immundas fortunas aequomst squalorem sequi*, она ограничиваетъ свою просьбу и говоритъ: *amiculum hoc sustolle saltem*, но та остается при своемъ: *sine trahi quom egomet trahor* (v. 115), такъ что *Gymnasium* въ концѣ концовъ уступаетъ. Въ паллій одѣтъ рабъ и въ *Epidicus*, который въ самомъ началѣ пьесы восклицаетъ: *quis properantem me reprehendit pallio* ⁴⁾. Если въ *Менэхмахъ* Пеникуль спрашиваетъ *Менэхма* *Эпидамнійскаго* *qui istic est ornatus tuos* (v. 1616), то это значить, что у него сверхъ обычной одежды еще накинута та палла, которую онъ укралъ у своей жены для *Эротіи* и которую онъ предлагаетъ Пеникулу ⁵⁾ понюхать сначала съ одной, а потомъ и съ другой стороны ⁶⁾. Что накидка была надѣта на *Менэхма*, это доказываетъ тотъ вопросъ, который съ негодованіемъ предлагаетъ тому же самому Пеникулу пріѣзжій *Менэхмъ*; *tun med indutum fuisse pallam praedicas* ⁷⁾. *Эпидам-*

¹⁾ 975. Не надо ли здѣсь читать *pallio*? Вѣдь исправлено же *Ламбаномъ* рукописное *scipionem* на *scipione* cf. 978. Посохъ въ рукахъ у старика мы встрѣчаемъ еще *Asin. 124* и у тестя одного изъ *Менэхмовъ* *Men. 856*.

²⁾ v. 1009.

³⁾ 979.

⁴⁾ v. 1. Такой же самый плащъ надѣтъ и на рабъ *Эпидикъ*, который говоритъ самому себѣ v. 194: *age nunciam orna te Epidice et pallium in collum conice itque adsimulato, quasi per urbem totam hominem quaesiveris*. Объ этой позѣ см. ниже.

⁵⁾ v. 166.

⁶⁾ v. 169.

⁷⁾ 515, ср. 219, гдѣ Пеникуль прямо говоритъ *ехе*.

нійскому Менэхму, одѣтому въ паллу, Пеникуль предлагаль танцовать въ такомъ костюмѣ, на что тотъ благоразумно не соглашался ¹⁾; на пиру возлюбленной своего брата Менэхмъ былъ въ вѣнкѣ ²⁾. Въ началѣ четвертаго акта онъ появлялся на сцену съ этой накидкой въ рукахъ ³⁾, которую ему вмѣсто *со spinter* отдала сама Эротіумъ, требовавшая ихъ потомъ обратно у Эпидамнійскаго Менэхма ⁴⁾, котораго жена встрѣчала уже безъ накидки ⁵⁾.

Въ Mercator рабъ Акантіонъ имѣлъ *lacinia*, какъ это можно думать на основаніи словъ его хозяина Харина: *sume laciniam atque absterge sudorem tibi* ⁶⁾. Въ 5-мъ дѣйстви этой пьесы тотъ же самый Харинъ одѣтъ въ хламиду, но этотъ костюмъ его стѣсняетъ ⁷⁾ и онъ хочетъ потребовать изъ дома себѣ *pallium*, а хламиду предлагаетъ взять Эвтиху ⁸⁾, но когда оказывается, что его надежды не оправдались и онъ рѣшается снова идти въ путь, онъ отдаетъ паллій снова мальчику ⁹⁾, а самъ надѣваетъ хламиду ¹⁰⁾. Свои дальнѣйшія дѣйствія онъ описываетъ словами: *sonam sustuli* (925), *iam machaerast in manu* (926), *tollo ampullam atque eo* (927), но, конечно, дальнѣйшее его восклицаніе *iam in currum escendi iam lora in manus seri meas* (v. 931) носить такой же чисто риторическій характеръ, какъ и вопросъ *quin pedes vos in curriculum conicitis*, потому что никакой колесницы въ дѣйствительности на сценѣ не было. Стало быть, Харинъ, отправляясь въ дорогу, надѣвалъ хламиду.

¹⁾ v. 197.

²⁾ v. 463, 555. *Asin.* 880 заставляетъ думать, что въ вѣнкѣ былъ и Демонегъ, когда пировалъ съ той дѣвушкой, которую онъ чуть было не отбилъ у своего сына.

³⁾ 705.

⁴⁾ 685.

⁵⁾ 568.

⁶⁾ v. 126.

⁷⁾ v. 910.

⁸⁾ v. 912.

⁹⁾ v. 922.

¹⁰⁾ v. 921.

Въ «Хвастливомъ воинѣ» Палэстріонъ совѣтуетъ старику Периплекомену, чтобы онъ свою знакомую, выдавая за жену, привелъ одѣтой совсѣмъ такъ, какъ одѣвались порядочныя матроны: *ex matronarum modo, capite compto crinis vittasque habeat* ¹⁾. Периплекомень послушался его совѣтовъ и поэтому въ такомъ видѣ должна появляться на сцену Акротелеутиумъ, при видѣ которой Палэстріонъ восклицаетъ: *quam digne ornata incedit, haud meretricie* ²⁾.

Одѣваетъ Палэстріонъ и Плеузикла, говоря ему:

*Facito uti venias ornatu huc ad nos naucleurico.
Causiam habeas ferrugineam et scutulam ob oculos laneam
Palliolum habeas ferrugineum, nam is colos thalassicust
Id conexum in umero laevo, exaffillato bracchio
Praeinctus aliqui: adsimulato quasi gubernator sies* ³⁾.

Что Плеузиклъ послушался его совѣтовъ, это доказываетъ восклицаніе Пиргополиника: *nescioquis escum incedit, ornatu quidem thalastico* ⁴⁾ и слова раба Сцеледра: *illic qui ob oculum habebat lanam nauta non erat* ⁵⁾.

Изъ пьесы *Persa* сюда относится только восклицаніе раба Токсила при видѣ Сагаристріона: *euge, euge, exornatu's basilice tiara ornatum lepide condecorat tuom* ⁶⁾.

Въ *Poenulus* Агорастоклъ проситъ *Adelphasium*: *age sustolle hoc amiculum* ⁷⁾. Коллабискъ одѣтъ въ хламиду, какъ

¹⁾ v. 792.

²⁾ v. 872. Къ ея костюму относится и восклицаніе v. 879: *lepide herde ornatus cedit*, если здѣсь *ornatus* измѣнить на *ornata*. Ошибка могла возникнуть подъ вліяніемъ привѣтствія *venire salvom haudeo*, но *lepide etqs.* Палэстріонъ говоритъ про себя. Эта поправка, предложенная Бриксомъ и Лангеномъ, мнѣ больше нравится, чѣмъ принятое издателями измѣненіе рукописнаго *incedit* въ *cedit*. Слова Периплекомена только подтверждаютъ мою догадку: *em tibi adsunt quas me iussisti adducere et quo ornatu* (v. 899). Про костюмъ же самого старика нигдѣ нѣтъ ни слова.

³⁾ vv. 1177—1181.

⁴⁾ v. 1282.

⁵⁾ v. 1430, ср. *scutulam ob oculos laneam* (v. 1178).

⁶⁾ 462, 463.

⁷⁾ v. 349.

это можно заключать изъ вопроса сводника Лика: *ille chlamydatus qui sequitur procul* ¹⁾ а на самомъ пунійцѣ надѣта длинная одежда, напоминающая тунику, что даетъ поводъ ко многимъ насмѣшкамъ для раба Мильфіона, привыкшаго видѣть мужчину одѣтымъ въ паллій ²⁾).

Его спутники, несшіе багажъ (*sarcinati*, v. 979), имѣли въ ухахъ серьги, похожія на кольца, что заставило Мильфіона при ихъ видѣ подумать, что у нихъ на рукахъ нѣтъ пальцевъ, *quia incedunt cum anulatis auribus* ³⁾).

Pseudolus, требуя для выполненія своего плана, подходящаго человѣка, хочетъ одѣть его въ особый костюмъ, говорить: *etiam opus chlamyde et machaera et petaso* ⁴⁾. Онъ хочетъ въ такомъ костюмѣ выдать его за *subditivom militis servom*: *symbolum hunc ferat lenoni cum quinque argenti minis, mulierem ab lenone abducatur* ⁵⁾).

Сводникъ Балліонъ, видя сикофанта Симию, восклицаетъ: *quis hic homo chlamydatus est* ⁶⁾. Стало быть, относительно хламиды желаніе Псеудола исполнилось. Самъ Балліонъ, обладавшій козлиной бородкой (v. 967), тоже былъ одѣтъ такъ, что его костюмъ бросался въ глаза ⁷⁾).

Тотъ же самый вопросъ, который предлагалъ Балліонъ при видѣ сикофанта, возникаетъ и у самого Симиі при видѣ *Награх sacula* ⁸⁾, который тоже, стало быть, былъ одѣтъ въ хламиду ⁹⁾. Изъ вопроса Балліона *quid mercedis petasus hodie domino demeret* (1186) и Симиі *quid meret machaera* (1185)

¹⁾ 620 cf. 644.

²⁾ 975: *quae illaec avis exit quae huc cum tunicis adventit? Numnam in Balineis corcumductust pallio? 1121: novistin tu illunc tunicatum hominem qui siet. 1298. Quis hic homost cum tunicis longis quasi puer cauronius. 1303: sane genus hoc mulierosumst tunicis demissiciis.*

³⁾ v. 981.

⁴⁾ 735, cf. 756.

⁵⁾ 752—754.

⁶⁾ 963.

⁷⁾ 979.

⁸⁾ 1101, cf. 1139.

⁹⁾ 1184.

мы узнаемъ о полномъ сходствѣ между костюмомъ Награх сасула и подставного раба. Самъ Pseudolus является въ концѣ пьесы одѣтымъ въ палліумъ: *palliolatim amictus sic inaccessi ludibundus* ¹⁾).

Исполнители женскихъ ролей въ Rudens — Палэстра и Ампелиска должны были появлягся на сценѣ въ мокрыхъ одеждахъ ²⁾). Костюмъ тѣхъ рыболововъ, пѣснью которыхъ начинался 2-й актъ пьесы, сразу же изобличалъ ихъ профессію ³⁾).

Спутники того молодого человѣка, про котораго разспрашивалъ рыбаковъ Трахаліонъ, были одѣты въ хламиды и снабжены ножами ⁴⁾).

Парасить Геласимъ изъ Stichus былъ одѣтъ въ паллій ⁵⁾).

Невиданный костюмъ сикофанта изъ Trinummus ⁶⁾), надѣтый имъ по волѣ своего нанимателя ⁷⁾), заставляетъ старика воскликнуть: *hilurica facies videtur hominis, eo ornatu advenit* ⁸⁾), платье старика Калликла тоже не похоже на обыкновенное ⁹⁾), но эта необычность костюма была вызвана тѣмъ, что онъ занимался откапываніемъ клада, который долженъ былъ пойти въ приданое за его дочерью. Костюмъ Фронезіи въ Truculentus былъ подобранъ такъ, что она была похожа на роженицу. При появленіи воина, ради котораго продѣлывалась вся эта комедія, Фронезія велитъ служанкѣ *soleas mihi deduce, pallium inice in me hic* ¹⁰⁾), чтобы еще болѣе усилить свое сходство съ роженицей.

¹⁾ 1275, cf. 1281. *commuto ilico pallium, illud posivi.*

²⁾ 251, 264; въ такую же мокрую одежду былъ одѣтъ и парасить Хармидъ, 573.

³⁾ 293, 294. О такомъ специальномъ костюмѣ рыболововъ говоритъ Павсаній (X, 29, 8).

⁴⁾ 315.

⁵⁾ St. 257.

⁶⁾ Trin. 840^b.

⁷⁾ 857.

⁸⁾ 852.

⁹⁾ v. 1099.

¹⁰⁾ v. 479.

Такое употребленіе костюмовъ вполнѣ соответствовало обычаемъ греческой сцены ¹⁾.

13.

Кромѣ костюма, Плавтъ подробно описываетъ при случаѣ и въ остальномъ внѣшность своихъ дѣйствующихъ лицъ, стоящую обыкновенно въ зависимости отъ положенія или настроенія, въ которомъ находится въ эту минуту данный персонажъ. Чтобы осуществить и въ этомъ отношеніи замыселъ поэта, актерамъ приходилось пускать въ ходъ и мимику и остальные приемы сценической игры, причемъ опять-таки необходимо отмѣтить, что для этого отъ актеровъ не требовалось ничего особеннаго или слишкомъ сложнаго. Какого актера можетъ затруднить, если ему, напримѣръ, необходимо показать видъ, будто онъ запыхался? А это, между прочимъ, требовалось для того, чтобы слова раба Либана имѣли реальную мотивировку: *quid illuc, quod exanimatus currit huc Leonida* ²⁾. Мимику приходилось пускать въ ходъ Мнесилоху при появленіи своемъ на сцену, про котораго паразитъ говорилъ: *Mnesilochus essum maestus progreditur foras* ³⁾. И этотъ сумрачный видъ Мнесилоха объяснялся мрачнымъ его настроеніемъ: онъ считалъ себя уже совсѣмъ погибшимъ ⁴⁾.

Точно также на мимику исполнителя роли Аристофонта въ *Сартиві* рассчитывалъ Плавтъ, когда заставлялъ Тиндара говорить про него: *viden tu hunc, quam inimico vultu intuitur* ⁵⁾. Соответственной игрой лица сопровождалось и его восклицаніе *scusior*, послѣ котораго тотъ же Тиндаръ замѣчалъ: *argent oculi* ⁶⁾. Цицеронъ засвидѣтельствовалъ намъ, что осуществленіе такого эффекта было вполнѣ по силамъ античному актеру ⁷⁾.

¹⁾ A. Müller. Die griech. Bühnenalterthümer, p. 259. *ibid.*, 261.

²⁾ *Asin.* 265.

³⁾ *Vac.* 610.

⁴⁾ *Ibid.* 626^a.

⁵⁾ *Сарт.* 557.

⁶⁾ 594.

⁷⁾ *Cic. de nat.*, II, § 193.

Зато дальнѣйшее наблюденіе Тиндара надъ тѣмъ, что дѣлалось съ Аристофонтѣмъ, *viden tu illi maculari corpus totum maculis luridis* (v. 595), едва ли могло сопровождаться соотвѣтствующими измѣненіями въ наружности Аристофонта и зрители уже силой своей очень растяжимой фантазіи должны были видѣть то, что по волѣ поэта долженъ былъ видѣть Тиндаръ, который въ то же самое время своей игрой смѣло могъ иллюстрировать свои слова: *tu sussultas, ego miser vix asto prae formidine* ¹⁾).

Нельзя обойти молчаніемъ также и хорошо извѣстную сцену въ *Miles Gloriosus*, гдѣ Периплекомень, оставляя Палестріона одного, приглашаетъ публику полюбоваться на него. Эти жесты, описываемые Периплекоменѣмъ довольно подробно (ст. 201—213), даютъ ему возможность судить о томъ, что дѣлается на душѣ у Палестріона ²⁾).

¹⁾ v. 637.

²⁾ Не могу никакъ согласиться съ Lorenz'омъ, котораго стихъ 213: *euge, euscheme hercle astitit et dulice et comoedice* заставилъ думать, что къ моменту произнесенія его Периплекоменѣмъ у Палестріона сложилось уже опредѣленное рѣшеніе. Тогда становится непонятнымъ непосредственно слѣдующій стихъ 214: *numquam hodie quiescet, priusquam id quod petit, perfecerit*. Очевидно, что эти слова были бы совершенно неумѣстны, если бы уже въ 213 онъ думалъ, что у Палестріона уже созрѣлъ какой-нибудь планъ. На самомъ дѣлѣ въ ст. 209 Периплекомень говоритъ только, что Палестріонъ *columnam mento suffigit suam*, т.-е. сдѣлалъ жестъ, который наиболѣе естественъ у человѣка, какъ разъ находящагося въ недоумѣніи и ломающаго надъ чѣмъ-нибудь голову. Затѣмъ послѣ четырехъ стиховъ отступленія, въ которыхъ виденъ намекъ на участь поэта Нэвія (210—213), Периплекомень снова возвращается къ жестыкуляціи Палестріона и изъ его словъ (v. 214) мы можемъ заключить, что онъ все еще ищетъ подходящее рѣшеніе. Только въ стихѣ 215, а не раньше, Периплекомень думаетъ, что тотъ до чего-нибудь да додумался: (*habet, opinor*), но потомъ оказывается, что Палестріонъ все еще медлитъ, такъ что его надо будить, 218: *vigila, inquam, expergiscere inquam*, и 220: *consule, arripe opem auxiliumque ad hanc rem: propege hoc, non placide decet*. Стихъ же 213, думается мнѣ, позволяетъ заключать только о томъ, что, прозвоня его, Периплекомень залюбовался игрой актера, игравшаго Палестріона, который своей удачной позой (*euscheme*) напомнилъ ему весьма обычную позу новой комедіи (*comoedice*) раба (*dulice*) въ затруднительномъ положеніи.

Эти стихи могли быть понятными для зрителя и производить на нихъ впечатлѣніе только въ томъ случаѣ, если игра актера, исполнявшаго роль Палестріона, воспроизводила всѣ тѣ движенія, которыя описываетъ Периплекомень. Итакъ, если мы предположимъ, что каждое слово Периплекомена слѣдовало за соотвѣтствующимъ движеніемъ Палестріона, то окажется, что игра послѣдняго отличалась живостью, богатствомъ жестикуляціи, совершенно соотвѣтствовавшей душевному состоянію персонажа.

Но этой сценой, конечно, далеко не исчерпываются тѣ мѣста, которыя заставляютъ предполагать выразительную жестикуляцію исполнителя той или другой роли римской палліаты.

Такъ, напримѣръ, замѣчаніе Филолахета: *ei misero mihi, savium speculo dedit* ¹⁾ заставляютъ предполагать, что во время этой сцены Филематіумъ, кокетничая передъ зеркаломъ, выражаетъ игрой восхищеніе своею наружностью, что и выразилось въ поцѣлуѣ зеркала. Этому однако движенію непременно долженъ былъ бы предшествовать рядъ другихъ, объясняющихъ и подчеркивающихъ именно такое значеніе этого движенія, при этомъ изъ стиха 268 мы узнаемъ одну подробность: зеркало было въ рукахъ у самой Филематіумъ, а не у Скафы, которая говоритъ в. 268: *ut speculum tenuisti, metuo ne olant argentum manus*. Такія же кокетливыя движенія со стороны Филематіумъ надо предполагать и при стихѣ 282, когда она говоритъ: *contempla aurum et pallam, satin haec me deceant*.

Въ той же самой пьесѣ Плавта стихъ 456: *quin pultando, inquam raene confregi foris* показываетъ, какъ долженъ играть Теопропидесъ, который дальше говоритъ *tetigi et pultavi* ²⁾. Точно такъ же слова Харина въ пьесѣ *Mercator* (v. 600): *voltus neutiquam huius placet, tristis cedit, pectus ardet: haeret, quassat caput*, обусловливали соотвѣтствующую игру со стороны актера, изображавшаго Эвтиха, про котораго все это говорится.

¹⁾ Pl. Most. 265.

²⁾ Срв. Most. 468 sq.

Въ пьесѣ Менаехми восклицаніе матроны: *aufere manus, aufere tunc palpationes* (v. 608—609) должно было показывать актеру, до чего надо было простирать свои ласки, по поводу которыхъ Пеникулъ предостерегаетъ матрону словами: *bellus blanditur tibi*. Еще болѣе игры и жестикуляціи требовала эта пьеса въ сценѣ сумасшествія одного изъ близнецовъ (v. 847—877).

Такимъ образомъ изъ самаго текста пьесы, чаще всего изъ словъ другого дѣйствующаго лица, мы получаемъ указанія о движеніяхъ актера въ тотъ или другой моментъ. Напр., такое указаніе мы получаемъ изъ вопроса врача, спрашивающаго Менехма при самомъ появленіи своемъ на сцену: *cur apertas brachium* ¹⁾).

Нѣсколько иначе обстоитъ дѣло Мерс. 434 sq., гдѣ Демифонъ обмѣнивается такими словами со своимъ сыномъ Хариномъ:

Char. Quo vertisti? De. Ad illum, qui emit. Char. Ubi namst is homo gentium? De. Eccillum video: iubet quinque me addere etiam nunc minas. Char. — ibidem mihi etiam nunc adnutat: addam sex minas.

Дѣло въ томъ, что во время этихъ словъ никого, кромѣ Демифона съ сыномъ, на сценѣ нѣтъ. Это Демифонъ, желая лучше убѣдить сына въ томъ, что покупаетъ рабыню-красавицу не для себя, а для одного старика (v. 426), повернулся къ существующему только въ его воображеніи довѣрителю. Харинъ понялъ эту хитрость и разыгрываетъ ту же комедію точно такъ же, какъ и раньше отецъ надоумилъ его сказать: *at mihi quidam adulescens, pater, mandavit, ut ad illam faciem, ita ut illast, emerem sibi* (v. 427), здѣсь Харипъ

¹⁾ Мен. 910, ср. I. Vriх — M. Niemeyer⁴ ad l. Восклицаніе *lorarii — peritimus*, заставляетъ думать, что Мессеніонъ не ограничивается только одними угрозами: *vos scelesti, vos garacis, vos praedones*. Мен. v. 1015. Они, въ свою очередь, его схватили, иначе бы онъ не закричалъ v. 1016: *mittite ergo*. Ср. *ibid.* 1018.

только парируетъ слова отца: *senex est quidam, qui illum mandavit mihi, ut emerem ad istanc faciem* (v. 426), которыми тотъ думать снятъ съ себя всякое подозрѣніе.

Изъ Плавтовскихъ *Captivi* мы знаемъ, что существовали специально въ комедіи жесты, разъ на всегда установленные. Въ этой пьесѣ Эргасилъ, желая нервнымъ явиться съ приятной вѣстью къ Геріону, говоритъ ¹⁾:

Nunc certa res est, eodem pacto, ut comici servi solent.

Coniciam in collum pallium, primo ex meo hanc ut rem audiat.

Въ пьесѣ *Epidicus* герой пьесы, обращаясь къ самому себѣ, говоритъ:

Age nuncium orna te, Epidice, et palliolum in collum conice

Itaque adsimulato, quasi per urbem totam hominem quaesiveris ²⁾.

Изъ этого стиха мы видимъ, что Епидику для того, чтобы показать видъ, будто онъ ищетъ по всему городу, нужно подобрать свой плащъ: по этому жесту встрѣчные сейчасъ узнають, чѣмъ онъ занятъ. Точно также и Гета въ Теренціевомъ *Formionѣ* восклицаетъ (v. 844 sq.) ³⁾:

*Ego nunc mihi cesso, qui non umerum hunc onero pallio
Atque hominem propero invenire.*

Этотъ жестъ, слѣдовательно, такъ былъ обыченъ, что считался необходимымъ спутникомъ поспѣшности.

Основываясь на приведенныхъ примѣрахъ, мы можемъ заключить, что этотъ жестъ — закидываніе плаща на плечо — примѣнялся и тамъ, гдѣ въ текстѣ пьесы на это и нѣтъ непосредственныхъ указаній. Напримѣръ, весьма вѣроятно, что

¹⁾ v. 778, 779.

²⁾ v. 194, 195.

³⁾ Оба эти примѣра приведены у Brix-Niemeyer *Capt.* 779, который ссылается также на Wieseler *Denk. d. ant. Bühn.* X, 4, 5, 7: XII, 13, 33—35.

Парменонъ изъ Несуга Теренція закидывалъ свой плащъ на плечо въ 4-й сценѣ 3-го акта, гдѣ Памфилъ, желая устранить на время нежелательнаго очевидца, приказываетъ ему разыскать изобрѣтеннаго *ad hoc* какого-то Каллидемида и, не смотря на всѣ отговорки Парменонова, настаиваетъ на томъ, чтобы тотъ удалился. Весьма возможно, что этотъ жестъ имѣлъ мѣсто непосредственно передъ тѣмъ, какъ Памфилъ облегченно восклицаетъ: *Ile abiit* ¹⁾). То же самое могъ Парменонъ продѣлать и въ концѣ третьей сцены пятаго акта, когда Бакхида снова заставляетъ его спѣшить за Памфиломъ, и когда онъ на ея вопросъ, *quid cessas?* отвѣчаетъ: *minime equidem*. Можетъ быть, съ закинутымъ на плечо плащомъ произносить и Давъ въ *Andria* свое обращеніе къ публикѣ, такъ какъ онъ только что словомъ *eo* выразилъ готовность повиноваться Памфилу, который велитъ ему: *propera, accesse hinc qui auferant eam. Quid stas? Quid cessas* ²⁾). Что этотъ жестъ не былъ исключительно принадлежностью рабовъ въ комедіи, доказывается слѣдующею сценой изъ комедіи Теренція *Eunuchus*.

• Хреметъ собирается бѣжать на форумъ, чтобы призвать оттуда свидѣтелей, и такъ спѣшить, что не слушаетъ указаній Таиды, и бѣжить; та кричитъ ему въ слѣдъ: *attolle pallium* ³⁾), но тотъ и на это не обращаетъ никакого вниманія, чѣмъ окончательно приводитъ въ отчаяніе Таиду, которая и восклицаетъ: *Perii! huic ipsi est opus patrono quem defensorem paro* ⁴⁾). Это

¹⁾ v. 444.

²⁾ And. 980.

³⁾ v. 769.

⁴⁾ Ph. Fabia., P. Teren. *Eunuchus*. Paris, 1895, p. 204 въ примѣчаніи къ этому мѣсту привлекаетъ для сравненія, между прочимъ, *Plauti Cist.* 101 sp. (по изд. Goetz-Schoel 114): *cura te amabo... amiculum sustolle*, но здѣсь нѣсколько иная обстановка. *Selenium* особенно никуда не спѣшитъ, *Gymnasium* проситъ ее только позаботиться о своемъ туалетѣ и не идти по улицамъ *sicine immunda*; и когда та на это замѣчаетъ: *immundas fortunas aequomst squalorem sequi*, тогда подруга совѣтуетъ ей хоть подобрать платъе, но и на это получаетъ въ отвѣтъ: *sine trahi, quam egomet trahor*.

замѣчаніе Таиды показываетъ, что Донать былъ правъ, когда въ своемъ комментарий подчеркивалъ трусость Хремета ¹⁾.

По мнѣнію Доната, слова Таиды *fac animo haec praesenti dicas* вызваны только испугомъ Хремета: *haec non dicerentur a Thaide, nisi in illius vultu pavor nimis appareret* ²⁾.

Хреметъ, сообщивъ свой планъ, спѣшитъ немедленно привести его въ исполненіе, но Таида замѣчаетъ ему: *mane*, на что получаетъ отвѣтъ: *omitte, iam adeo* ³⁾. Донать по поводу *mane* пишетъ: *hoc gestu iam adiuvatur* и поясняетъ свою мысль въ примѣчаніи къ словамъ Хремета: *ex huius verbis apparet etiam manu comprehensum esse adolescentem*.

Третья сцена второго акта этой комедіи открывается словами Хереи, который тщетно разыскиваетъ только что повстрѣчавшуюся ему на улицѣ дѣвушку: *Occidi! Neque virgost usquam neque ego, qui illam a conspectu amici meo* (v. 292).

Въ текстѣ пьесы есть указанія на то, что эти слова Херея говоритъ, озираясь по всѣмъ сторонамъ, какъ бы въ надеждѣ хоть гдѣ-нибудь ее встрѣтить. Такое движеніе вполне обусловлено настроеніемъ Хереи въ данную минуту, а что оно имѣло мѣсто на сценѣ, это доказываютъ слова Парменона (v. 291): *et prorepans venit; nescio quid circumspemat*. Если сопоставить эти слова съ его дальнѣйшимъ вопросомъ (v. 303): *quid tu es tristis? quidve es alacris?* то получаютъ всѣ необходимыя указанія относительно мимики и жестикуляціи Хереи въ началѣ этой сцены. Онъ приходитъ поспѣшно, озирается, словно ища чего-нибудь, во всѣ стороны, но онъ тщетно ищетъ приглянувшуюся дѣвушку, и отъ этого лицо его печально.

¹⁾ По поводу совѣта Хремета (v. 763): *tu abi atque ostium intus obsega* Донать замѣчаетъ: *ravidum consilium nihil aliud continet praeter claustra et fugam*. Къ словамъ: *volo ego* (764) онъ пишетъ: *quasi minus timeat, cupio non inquit, sed volo*. Слова *in turba* насъ сопровождаютъ замѣчаніемъ: *vide timidum turbam appellare, quam mulier non timet*. cf. R. Klotz. I, p. 346.

²⁾ Ad Eun. 768

³⁾ v. 765.

Такую же игру должны мы представлять себѣ и въ началѣ пятой сцены третьяго акта, когда на сцену появляется Херея, со словами: *num quis hic est? num quis hinc me sequitur? Nemo homost* ¹⁾). Здѣсь такъ же умѣстно и необходимо для актера тревожное озирание во всѣ стороны, какъ и въ той сценѣ, гдѣ служанка Пивеія разыскиваетъ Парменона, и актеръ, игравшій ея роль, дѣлалъ хорошо, если обозрѣвалъ всю сцену въ тотъ моментъ, когда говорилъ: *nunc id prodeō, ut conveniam Parmenonem*. Здѣсь могла она начать обводить глазами всю сцену, потому что только послѣ такой паузы могъ явиться мотивированнымъ ея вопросъ: *sed ubi, obsecro, est* ²⁾). Много игры требуетъ также вторая сцена третьяго акта, гдѣ Парменонъ показываетъ Тразону съ Гнатономъ подарки своего барина. Когда Парменонъ приказалъ рабамъ, которыхъ дарятъ, выйти къ Тразону и его параситу, онъ выдѣляетъ особенно ту рабыню, которая вывезена изъ такой дали, какъ Эѳіопія, и съ гордостью замѣчаетъ: *ex Aethiopiast usque haec* ³⁾), и слышитъ замѣчаніе Тразона: *hic sunt tres minae* и Гнатона, которому выгодно выставить подарки соперника своего патрона какъ можно менѣе цѣнными,—*vix*. Между словами Парменона и замѣчаніями Тразона непременно должна была имѣть мѣсто нѣмая игра: Парменонъ долженъ былъ показывать свои живые подарки какъ можно обстоятельнѣе, быть можетъ, заставляя ихъ повертываться и т. п. Въ этой же самой сценѣ Парменонъ, восхваляя рабовъ, говоритъ Таидѣ про своего барина, что онъ *neque cicatrices suas ostendat neque tibi obstat, quod quidam facit* ⁴⁾). Слово *quidam* только въ томъ случаѣ получаетъ опредѣленный и достаточно сильный смыслъ, если Парменонъ, произнося его, глядитъ на Тразона. Такіе безмолвные взгляды, которыми можно было говорить еще

¹⁾ v. 549.

²⁾ v. 1007.

³⁾ v. 471 см. *Fabia ad l.*

⁴⁾ 483.

краснорѣчивѣе, чѣмъ словами, встрѣчаются въ комедіи. Въ томъ же самомъ Eupuchus отецъ юношей, влюбленныхъ въ Таиду, говоритъ Парменону: *An in astu venit? Aliud ex alio malum*, не говоря ни слова о Парменонѣ, но тотъ непосредственно же за этимъ въ слѣдующемъ стихѣ восклицаетъ: *Ege, ne me spectes: me impulsore haec non facit* ¹⁾. Очевидно, во взорѣ хозяина онъ прочелъ ясный отвѣтъ насчетъ того, кого тотъ считаетъ виновникомъ всѣхъ бѣдъ. Почему Херея въ стихѣ 610, когда Антифонъ предложилъ ему разстаться съ нарядомъ внуха, послѣ словъ *ubi mutem?* восклицаетъ: *regii, nam domo exulo nunc?* Очевидно, услыхавъ совѣтъ Антифона: *muta vestem*, онъ начинаетъ искать глазами мѣсто, гдѣ можно было бы переодѣться, но вотъ его взоръ падаетъ на отцовскій домъ, находящійся тутъ же на сценѣ, и тотчасъ же въ его головѣ проносится мысль, что теперь ему входъ въ этотъ домъ загражденъ, и вотъ тогда съ паузой послѣ *ubi mutem?* онъ произноситъ эти полныя отчаянія слова ²⁾.

Слова Федрія: *Paulum si cessassem Pythias, domi non offensissem, ita iam adornarat fugam* ³⁾ показываютъ намъ, что дѣлаетъ на сценѣ Федрія послѣ того, какъ въ концѣ предыдущаго явленія на просьбы Питоіи посмотрѣть, гдѣ внухъ, отвѣчаетъ: *iam, faxo, scies* ⁴⁾: онъ идетъ въ домъ съ тѣмъ, чтобы въ началѣ слѣдующаго явленія снова появиться на сценѣ. Онъ тащитъ ни въ чемъ неповиннаго Дора, который упирается, какъ это видно изъ его же словъ, обращенныхъ къ внуху ⁵⁾:

*Exi foras, sceleste. At enim restitas,
Fugitive? Prodi, male conciliate!*

¹⁾ 988.

²⁾ Не останавливаюсь на такихъ указаніяхъ, какъ ст. 459, 1068, 707, 559, ихъ психологическая правильность слишкомъ очевидна. Авторъ современной пьесы навѣрно включилъ бы ихъ въ свой текстъ, если бы герои его пьесы были въ одинаковомъ положеніи съ персонажами Eupuchus.

³⁾ v. 672 sq.

⁴⁾ 663.

⁵⁾ 668—669.

Недовольный тѣмъ же самымъ Доромъ Федрія въ четвертомъ явленіи четвертаго акта велить ему идти въ домъ: *i intro puniciam*. Если непосредственно за этими словами мы слышимъ жалобное восклицаніе Дора: *oiei*, то для насъ становится несомнѣннымъ, что свои слова Федрія дополнилъ выразительнымъ жестомъ. Для этого стоитъ только припомнить восклицаніе Периплекомена изъ *Miles Gloriosus*: *oiei, satis sum verberatus* ¹⁾.

Но у Теренція есть одно мѣсто въ комедіи *Phormio*, гдѣ требовалась особенно яркая мимическая игра актера. Это 4-я сцена 1-го акта, гдѣ Гета уговариваетъ Антифона владѣть по возможности собой и стараться, чтобы отецъ не замѣтилъ его испуга. И вотъ Антифонъ, желая испробовать свою способность притворяться, спрашиваетъ Гету, и между ними происходитъ слѣдующій діалогъ:

A n. *Obsecro, quid si adsimulo? Satinest? Ge. Garris, A n. Voltum contemplanini: em, Satine sic est? Ge. Non. A n. Quid si sic? Ge. Propemodum. A n. Quid sic? Ge. Sat est. Em, istuc serva* ²⁾.

Это мѣсто было бы совершенно непонятно для зрителей и не производило бы, слѣдовательно, никакого на нихъ впечатлѣнія, если бы актеръ соотвѣтствующей мимикой не сопровождалъ слова Антифона, и, навѣрное, Теренцій сумѣлъ бы обойтись и безъ этой сравнительно малозначащей сцены, если бы онъ не имѣлъ въ виду мимическихъ средствъ актера.

Возвращаясь къ Плавту, укажу, что особенно много матеріала для игры представляла *Casina*, къ которой съ большимъ правомъ, чѣмъ къ какой-нибудь другой пьесѣ Плавта, примѣнимъ эпитетъ *motogia*. Печаль на своемъ лицѣ должна была

¹⁾ *Mil. Gl.* 1406. *Ter. Phor.* 664. cf. R. Bentley. *Terenti fabulae*. Kiel. 1846, p. 199. F. Handii *Tursellinus*. IV, p. 367.

²⁾ 210—212. По поводу словъ *satin est* Донатъ замѣчаетъ: *hic locus actoris magis, quam lectoris est. Ostenditur enim conari ad simulandam audaciam, quo magis ridicula est formidolosa persona.*

изображать Клеострата, которую Миррина спрашивала: *quid tu's tristis* ¹⁾). Так же печалень былъ видъ и у раба Халина ²⁾, котораго хозяинъ просилъ разглядить морщины на лицѣ ³⁾ и наконецъ неудача ⁴⁾ заставила опечалиться и его самого. Рассказывая ⁵⁾ про то, какъ будто бы вакханки испортили его костюмъ, Лизидамъ не можетъ скрыть страха передъ женою, но его усилія оставались тщетными, что не укрылось отъ наблюдательности его жены, которая и останавливаетъ его притворство словами *palles male* ⁶⁾).

Для того, чтобы слова Палинуры, описывающаго въ *Circulio* наружность сводника такимъ образомъ: *quis hic est homo cum collativo ventre atque oculis herbeis? De forma novi: de colore non queo novisse* ⁷⁾, имѣли хоть какое-нибудь основаніе, актеру, исполнявшему роль сводника, надо было надѣть, такъ называемую толщину, существовавшую среди аксессуаровъ греческаго театра подъ именемъ *προχαστρίδιον*, *простервѣдион* ⁸⁾. Послѣднія слова Палинуры *de colore non queo novisse* заставляютъ думать, что исполнитель роли Каплодокса былъ съ накрашеннымъ лицомъ.

Слабость парасита Куркуліона, впопыхахъ прибѣгавшаго на сцену ⁹⁾, была такъ велика, что у него подкашивались отъ голода ноги (v. 309) и лицо его было покрыто блѣдностью, что заставляло Фэдрома, послѣ вопроса *quid tuist* (309), вос-

¹⁾ v. 173, cf. 228.

²⁾ 282.

³⁾ 281.

⁴⁾ 566.

⁵⁾ 562.

⁶⁾ 982.

⁷⁾ *Circ.* 230—233.

⁸⁾ Эта принадлежность актерскаго костюма, особенно часто употребляющаяся при представленіи пьесъ древне-аттической комедіи, была въ ходу и при представленіи пьесъ новой комедіи. См. A. Körte, *Archeologische Studien zur alten Komödie*. Jahrbuch. d. Archeol. Instit., Band. VIII, 1893, p. 72.

⁹⁾ 278.

кличать: *viden ut expalluit* (v. 311). Чтобы Куркулионъ могъ придти въ себя, ему подавали скамью и предлагали воду ¹⁾).

Изъ разговора Куркулиона съ Ликономъ мы узнаемъ, что параситу подь Сикіономъ катапульта повредила одинъ глазъ ²⁾, что и заставляло Ликона привѣтствовать его словами *inocule salve* (392), и гримъ актера, игравшаго роль Куркулиона, обязательно долженъ былъ считаться съ этимъ.

Печаль долженъ былъ изображать на своемъ лицѣ Стратипокль, по крайней мѣрѣ, при его появленіи на сцену, эта особенность его наружности сразу бросалась въ глаза Епидику ³⁾).

Въ «Менѣмахъ» отецъ жены Эпидамнійскаго Менѣма заставлялъ того, кого онъ считалъ за мужа своей дочери, печальнымъ ⁴⁾ и спрашиваетъ его о причинѣ его печали ⁵⁾. Во время сцены притворнаго безумія пріѣзжій Менѣмъ старается лицомъ подчеркнуть свое неистовство и это особенно пугало матрону, считавшую себя его женою. Она въ испугѣ говоритъ своему отцу: *viden ut illic oculos virere? ut viridis exoritur colos ex temporibus atque fronte: ut oculi scintillant, vide* ⁶⁾, а потомъ: *ut pandiculans oscitatur* ⁷⁾).

Въ *Mercator* старикъ Демифонъ удивляется, почему измѣнился цвѣтъ лица его сына ⁸⁾ и недоумѣваетъ по поводу его

¹⁾ Очевидно, послѣ нетерпѣливыхъ словъ Фэдрома *datin isti sellam ubi assidat cito et aequalem cum aqua* (v. 312), Палинуръ и еще другіе рабы шли исполнить это приказаніе, но на взглядъ Фэдрома они дѣлали это слишкомъ медленно, и онъ восклицалъ *propetastin ocius?* Палинуръ начиналъ спѣшить и только по возвращеніи съ водой спрашивалъ парасита *vin aquam* (313). Но параситъ привередничалъ слишкомъ сильно и теперь начиналъ требовать, чтобы ему устроили искусственный вѣтеръ (315), но и тутъ ему трудно было угодить (317). Вообще вся эта сцена должна была сопровождаться игрой.

²⁾ 395.

³⁾ *Epid.* 102.

⁴⁾ *Men.* 773.

⁵⁾ 810.

⁶⁾ 828—829, ср. *Capit.* 594.

⁷⁾ 834.

⁸⁾ v. 368.

блѣдности ¹⁾). Въ той же пьесѣ Харинъ вотъ какъ описываетъ наружность другого молодого человѣка Эвтиха, который бѣгомъ появляется на сценѣ: *nunc quid restat? ei disperii: voltus neutiquam huius placet. Tristis cedit: pectus ardet; haereo: quassat caput* ²⁾). Наружность человѣка, купившаго возлюбленную Харина, его товарищъ описываетъ такъ: *sanum, vagum, ventriosum, bucculentum, breviculum, subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum* ³⁾).

Такова, стало быть, была наружность Лизимаха, купившаго для своего сосѣда Пасикомпсу, хотя вполнѣ возможно, что въ описаніе Эвтиха и вкралась извѣстная доля каррикатурности.

Въ «Хвастливомъ воинѣ» въ 5-мъ явленіи 4-го акта Пиргополиникъ появлялся весело на сценѣ, какъ объ этомъ можно заключить по восклицанію Палэстріона: *hilarus exit* ⁴⁾).

Также къ мимической игрѣ долженъ былъ прибѣгать и исполнитель роли *Acroteleutium* въ 4-мъ актѣ той же пьесы; про нее слезанка Мельфодиппа рассказываетъ войну: *ut tremit usque extimuit, postquam te aspexit* 1272.

Въ *Mostellaria* печальное выраженіе лица было у старика Симона, когда онъ показывалъ свой домъ Теопропиду, которому его рабъ Траніонъ говорить про Симона: *non tu vides hunc voltu ut tristi est senex* ⁵⁾).

Блѣдностью лица отличался и Токсиль, котораго рабъ Сагаристріонъ спрашивалъ: *satin tu usque valuisti* именно въ виду его блѣдности ⁶⁾; въ свою очередь, во 2-мъ дѣйствіи у Сагаристріона была опухоль на шеѣ ⁷⁾, почему при его видѣ Токсиль восклицаетъ: *sed quis hic ansatus ambulat* ⁸⁾ и, ко-

¹⁾ 373.

²⁾ 599—600.

³⁾ v. 639—640,

⁴⁾ 1199^a.

⁵⁾ 811, ср. *Truc.* 321.

⁶⁾ *Rud.* 24.

⁷⁾ *Rud.* 312.

⁸⁾ *Rud.* 308.

нечно, эта опухоль на самомъ дѣлѣ была кошелькомъ и поэтому та *gumina* съ двумя быками, про которую говорить онъ дальше, была у него не въ рукахъ, а на шеѣ.

Въ *Pseudolus Naграх* такъ описываетъ наружность пресловутаго паразита: *Rufus quidam, ventriosus, crassis suris subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum magnis pedibus* ¹⁾. И мы должны себѣ представлять исполнителя этой роли съ наружностью, болѣе или менѣе соотвѣтствовавшей такому описанію.

Измѣненіе цвѣта лица долженъ былъ показать на сценѣ и исполнитель роли служанки *Astaphium* въ *Truculentus*, которая такъ краснѣла, что рабъ *Стратулаксъ* думалъ, будто она густо нарумянила себѣ щеки ²⁾ изъ кокетства, но она объясняетъ ему, что покраснѣла отъ его крика: *erubui mecastor misera propter clamorem tuom* ³⁾.

Phronesium въ этой пьесѣ должна была всѣмъ своимъ внѣшнимъ видомъ показывать высшую степень слабости, конечно, притворной, но если бы актеръ, исполнявшій эту роль, не показывалъ на сценѣ всѣхъ признаковъ слабости, то пропалъ бы весь эффектъ, на который были рассчитаны ея слова: *nequeo caput tollere, ita dolet itaque ego medulo neque etiam queo pedibus mea sponte ambulare* (525, 526). Ея слабости соотвѣтствовала и ея блѣдность, которая сразу бросалась въ глаза и заставляла думать, будто она въ самомъ дѣлѣ только что родила. По крайней мѣрѣ при ея видѣ рабъ обобраннаго ею молодого человѣка восклицалъ: *pallidast, ut reperit puerum* (576). Слова того же самаго раба такъ описывающаго присутствующаго на сценѣ воина *Стратофана*: *Me intuetur gemens. Traxit ex intumo ventre suspirium. Nos vide: dentibus frendit, icit femur* (599—601) заставляютъ предполагать, что актеръ, исполнявшій эту роль, продѣлывалъ все это въ самомъ дѣлѣ.

¹⁾ 1218—1220, ср. *Rud.* 317, 318.

²⁾ 290: *bucculas tam belle purporissatas habes.*

³⁾ v. 291.

Собранный выше материалъ въ достаточной степени доказываетъ, что античные актеры должны были нѣрѣдко прибѣгать къ игрѣ, служившей существеннымъ дополненіемъ къ тексту самой пьесы для болѣе подробной характеристики дѣйствующихъ лицъ или настроенія. У древнеримскихъ драматурговъ было ясно выраженное стремленіе устанавливать извѣстное соотвѣтствіе между настроеніемъ и характеромъ дѣйствующаго лица и его внѣшнимъ обликомъ. Но одно дѣло художественный замыселъ поэта, а другое—его сценическое осуществленіе. Однако у насъ есть данныя, позволяющія намъ думать, что уже въ эллинистическомъ театрѣ было стремленіе осуществлять на сценѣ и эти требованія драматурговъ. Такъ, одна изъ недавно найденныхъ надписей свидѣтельствуетъ, что одинъ актеръ, бывший ранѣе кулачнымъ бойцомъ и обладавшій соотвѣтственной внѣшностью, примѣнялся для исполненія такихъ ролей, гдѣ атлетическое тѣлосложеніе было особенно умѣстно, напримѣръ, роли неистоваго Геракла, Антея (Фриниха) Ἀχιλλεύς Θερσιχτόνος—Херимона и т. п.

Это позволяетъ намъ думать, что и приведенныя выше указанія Плавта относительно внѣшности того или другого персонажа его пьесъ имѣлись въ виду при распредѣленіи ролей между отдѣльными актерами труппы.

¹⁾ R. Herzog. Athlet als Schauspieler. Philologus, LX. 1901, p. 440—445.

Сильнаго исполнителя требовала заглавная роль Софокловскаго „Аякса“ оканчивавшаго свою жизнь самоубійствомъ на глазахъ у зрителей. Такъ, по крайней мѣрѣ, говоритъ схолиастъ въ примѣчаніи къ 364 ст. трагедіи: δει δε ὀπονησαι, ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει καὶ δει χαρτερόν τινα εἶναι τὸν ὀπονητὴν ὡς εἶσαι τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν, ὅποια περὶ τοῦ Ζαχωνθίου Τιμουδέου φασὶν ὅτι, ἤγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψοχαγωγῆε τῇ ὀπονησίᾳ ὡς Σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι (С. Robert. Hermes. XXXI (1896), p. 540).

Къ позднеримскому театру относится свѣдѣніе, сообщаемое Луксориемъ въ эниграммѣ in pantomimam pugnae, quae Andromachae fabulam frequenter saltabat et raptum Helenae (E. Baehrens. PLM. IV, p. 398). Изъ этой эниграммы мы узнаемъ, что Македонія играла исключительно роли такихъ женщинъ, которыя отличались крупной фигурой, между тѣмъ какъ сама она была очень низкорослая, почему ея исполненіе и не удовлетворяло публику, которая устами Луксорія и предлагала ей взяться лучше за роль Терсита. Стало быть, и въ ту пору еще публика требовала отъ наружности актера соотвѣтствія съ исполняемой ролью.

Уже выше было отмѣчено то, что Плавтъ въ своихъ требованіяхъ, предъявляемыхъ къ актерамъ относительно игры, мимики и грима. вездѣ остается очень скромнымъ и на пространствѣ всѣхъ его пьесъ я не нашелъ ни одного такого требованія, котораго нельзя было бы осуществить на сценѣ путемъ самыхъ примитивныхъ приѣмовъ. Это объясняется тѣмъ, что и Плавтъ, и весьма многіе другіе античные драматурги очень близко стояли на сценѣ и поэтому прекрасно понимали, что въ силахъ актера, а что нѣтъ. И въ этомъ отношеніи Плавтъ чрезвычайно сильно напоминаетъ Шекспира ¹⁾.

Лукіанъ, какъ тонкій знатокъ театра ²⁾, не могъ не видѣть тѣхъ неудобствъ, которыя проистекають отъ того, что драматургъ стоялъ въ его время далеко отъ театра и не считался со специальными требованіями сцены ³⁾.

14.

Въ предшествующемъ положеніи приходилось неоднократно отмѣчать, что для исполненія той или другой сцены изъ комедій Плавта необходимо было присутствіе въ рукахъ у актера того или другого реквизита. Уклонимся на время въ сторону и сдѣлаемъ хотя бы самый краткій обзоръ бутафоріи римскаго театра, на которую до сихъ поръ, насколько мнѣ извѣстно, не обращалось никакого вниманія.

Уже раньше отмѣтилъ я, что въ Amphitruo Сосія долженъ

¹⁾ Первый на это обратилъ вниманіе знаменитый французскій актеръ Кокленъ въ своей чрезвычайно любопытной статьѣ о Шекспирѣ и Мольерѣ, написанной имъ специально для американскаго журнала *The Century* и переведенной въ „Артистъ“ за 1889 г., декабрь, стр. 54 сл. О тѣхъ благотворныхъ результатахъ, которые получаютъ отъ самаго тѣснаго общенія драматурга съ театромъ, см. Э. Штейгеръ. Новая драма. Спб. 1902, стр. 43 сл.

²⁾ См. P. Schulze. *Lukianos als Quelle für die Kenntniss der Tragödie*. N. Jahrg. f. kl. Philol. 1887, p. 117—128.

³⁾ Nigt. 9: ὁ μὲν ποιητὴς ἡμῖν τῶν τοιοῦτων ἀμαρτημάτων ἀνεύθυνος καὶ τῆς σκηνῆς πόρρω που κἀθηται, οὐδὲν αὐτῷ μέλον τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ πραγμάτων.

былъ имѣть фонарь ¹⁾. Кромѣ него, для исполненія этой пьесы требовалась *patera* (v. 534 и 777) и *cistula* (783), аккуратно запечатанная (784). Для *Asinaria* требовалась *scutina* (653) и то, что должно было представлять собою договоръ, который читали на сценѣ (746). Нуженъ былъ также и столъ, который ставили на сценѣ въ пятомъ актѣ (v. 829). Долженъ былъ имѣть въ рукахъ какой-нибудь предметъ и Эвклионъ, когда говорилъ: *tusculum emi hoc et coronas floreas* ²⁾. Неизвѣстно, былъ ли при представленіи этой пьесы на сценѣ настоящій пѣтухъ, или кукла, но, во всякомъ случаѣ, какой-нибудь предметъ долженъ былъ держать тотъ актеръ «безъ рѣчей», которому поваръ Антраксъ говорилъ: *tu istum gallum, si sapis glabriorem reddes mihi quam volsus ludiust* ³⁾. У другого повара Конгріона былъ ножъ, составляющій отличительное украшеніе людей этой профессіи ⁴⁾.

Для постановки *Vaschides* нужны были только таблички съ письмомъ, которыя Хрисаль бралъ у Мнесилоха ⁵⁾ и которыя были украшены опредѣленнымъ знакомъ, на который обращать вниманіе Никобула Хрисаль ⁶⁾. Конечно, для сцены этого знака не надо было дѣлать. Для *Captivi* нужны были двѣ пары оковъ; одну пару — *catenas singularias logarii* по приказанію Регіона на нихъ надѣвали на сценѣ, снявъ предварительно другія *maiores*, въ которыхъ они появлялись ⁷⁾. Во 2-мъ дѣйствіи плѣнныхъ на сценѣ же расковывали ⁸⁾, а о томъ состояніи, въ какомъ они были до того, какъ ихъ расковали, даетъ понятіе ст. 357, гдѣ Тиндаръ говоритъ: *hoc quidem haud molestumst, iam quod collus collari caret* ⁹⁾, но

¹⁾ 149, 341, 406.

²⁾ Aul. 385.

³⁾ 401, 402.

⁴⁾ v. 417.

⁵⁾ 753 ср. Pseud. 10, 20.

⁶⁾ 789.

⁷⁾ Capt. 112, 113, ср. 203.

⁸⁾ Capt. 354, 356, ср. Vacch. 861. Truc. 838.

⁹⁾ v. 357.

въ концѣ пьесы Гегионъ требуетъ, чтобы на Тиндара снова надѣли ручныя оковы ¹⁾. Для Casina требовались: sitella, которую клали на сценѣ ²⁾, мечъ ³⁾, кошелекъ ⁴⁾, вѣнокъ и свѣ- тильникъ ⁵⁾.

Понятно, что въ Cistellaria нужна была cistella ⁶⁾, пополненная игрушками ⁷⁾. Изъ аксессуаровъ, необходимыхъ для постановки Curculio, въ пьесѣ упоминается только одно кольцо ⁸⁾.

Деньги, которыя въ Epidicus отдавалъ Стратиппоклъ, по всей вѣроятности, были у него въ кошелекъ ⁹⁾.

Выше уже приходилось говорить о томъ, какъ часто упоминается въ Менэхмахъ накидка (palla) ¹⁰⁾, украденная Эпидамнѣйскимъ Менэхмомъ у своей жены для Эротіи. Кромѣ нея, для перваго акта нужны sportula atque argentum, которыя Эротія отдавала повару ¹¹⁾. Кошелекъ упоминается и во 2-мъ дѣйствіи ¹²⁾. Точно также уже отмѣчено, что въ Mercator Харину нужны были mashaera (v. 926) и ampulla (v. 927). Такая же mashaera нужна была и для самого начала Miles Gloriosus ¹³⁾, равно какъ и таблички ¹⁴⁾, кольцо (v. 771 и 960) и ножъ (1397). Въ сценѣ туалета въ Mostellaria появлялись различныя дамскія принадлежности: cerussa (258) speculum (265) и linteum (267), palla (282), а для предстоявшаго пира ставили столикъ (308); упоминается также и за- совъ (425).

¹⁾ 658, 659, 667.

²⁾ 363.

³⁾ 660, 629.

⁴⁾ 490.

⁵⁾ 796, ср. 840. Men. 463.

⁶⁾ 637, 675, 684, 770.

⁷⁾ 656.

⁸⁾ 601.

⁹⁾ 646.

¹⁰⁾ 130.

¹¹⁾ 219.

¹²⁾ 265.

¹³⁾ v. 5.

¹⁴⁾ 88.

Изъ аксессуаровъ, необходимыхъ для постановки *Persa*, упоминается только одинъ *santharus* ¹⁾. Для *Pseudolus*, кромѣ табличекъ съ письмомъ ²⁾, нужна была еще *igna* ³⁾ и *machaera* ⁴⁾.

Очень много упоминаній относительно аксессуаровъ находимъ въ *Rudens*. Впервыхъ, голова того *Arcturus*, который произносилъ прологъ этой пьесы, была украшена блестящей звѣздой ⁵⁾. Кромѣ нея, нужны были: *igna* (469 и 481), *vidulus* ⁶⁾, мокрая сѣть (942, 939), *restis* (1036), *cistula* (1082 и 1143) съ игрушками (1081 и 1154). Она должна была находиться въ *vidulus* (1130). Въ числѣ игрушекъ былъ маленькій золотой мечъ съ надписью (1156). Для *Trinummus* нуженъ былъ только вѣнокъ, которымъ *Калликсъ* хотѣлъ украсить изображеніе своего *Лара* ⁷⁾. Кромѣ благовонныхъ травъ и *bellagia*, которыя нужны были для 2-го дѣйствія *Truculentus* и о которыхъ рѣчь уже была раньше ⁸⁾, упоминается еще *накидка* ⁹⁾, которую *Стратофанъ* давалъ своей возлюбленной, *machaera* довольно большихъ размѣровъ ¹⁰⁾ и обувь *Фронесіи* ¹¹⁾.

Просматривая этотъ списокъ аксессуаровъ, которые были необходимы для постановки древнеримскихъ комедій, мы замѣчаемъ два обстоятельства. Впервыхъ, очень многіе аксессуары не являются въ одной какой-нибудь пьесѣ, а повторяются часто, всякій разъ, какъ персонажъ попадаетъ въ положеніе, уже использованное для эффе́ктовъ другой пьесы. Объясняется это очень

¹⁾ 801.

²⁾ 10, 20.

³⁾ 157.

⁴⁾ 593.

⁵⁾ 3.

⁶⁾ 937, 963, 1127, 1177, 1317.

⁷⁾ 39.

⁸⁾ v. 480.

⁹⁾ 536.

¹⁰⁾ 627.

¹¹⁾ 479 и 631.

просто тѣмъ, что въ произведеніяхъ римской палліаты, сюжеты которыхъ вертятся приблизительно около схожихъ по характеру и немногочисленныхъ по числу эпизодовъ, весьма часто встрѣчаются схожія ситуаціи, одинаковые типы и повторяющіеся сценическіе эффекты, правда, весьма незамысловатаго свойства. Вовторыхъ, всѣ тѣ предметы, изъ которыхъ составлялась бутафорія древнеримскаго театра, были очень просты и должны были постоянно примѣняться въ обыденной жизни, такъ что изготовленіе ихъ не могло составить никакого затрудненія. И зритель, видя въ рукахъ у актера предметъ, назначеніе котораго ему было прекрасно знакомо изъ обстановки его собственной обыденной жизни, сразу понималъ, зачѣмъ онъ нуженъ для актера и чего хотѣлъ авторъ, вводя въ реквизитъ пьесы этотъ предметъ.

Плиній, въ своей *historia naturalis* (XXXIV, 94) пишетъ: *coronarium tenuatur in lemnis taurorumque felle tinctum specieм аuri in coronis histrionum praebet*. Изъ этого весьма характернаго мѣста мы узнаемъ, что и въ отношеніи бутафоріи античный театръ походилъ на современный, гдѣ аксессуары должны только со сцены производить впечатлѣніе драгоцѣнностей ¹⁾.

Напомню мимоходомъ, что вопросъ объ аксессуарахъ обсуждался Акціемъ въ одномъ изъ его сочиненій, посвященныхъ театру. Такъ именно надо объяснять себѣ его фрагментъ: *actoribus manuleos et baltea et machaeras*, относящійся къ 8-й книгѣ его *didascalica* ²⁾.

Послѣ этого небольшого отступленія относительно бута-

¹⁾ Cp. Ovid. *Ars. Am.* III, 231 sq.: *aurea quae pendent ornato signa theatro, inspice quam tenuis brattea ligna tegat*. Cp. Plin. *hist. nat.* XXI, 5 и 6. *e lamina tenui aurea inaurata aut inargentata dabantur (coronae ludicrae)*. Crassus dives primus argento auroque folia imitatus ludis suis coronas dedit, accesseruntque et lemnisci, quos adici ipsarum coronarum honor erat, propter Etruscos, quibus iungi nisi aurei non debebant. puri diu fuere hi; caelare eos primus instituit P. Claudius Pulcher brattiasque enamphilyrae dedit.

²⁾ E. Bährens, *FPR*, p. 268, см. E. Norden, *Rhein. Mus.*, 48 (1893), p. 530.

форіи, вернемся къ ремаркамъ, внесеннымъ въ самый текстъ пьесы ¹⁾.

Среди нихъ мы находимъ не мало такихъ, которыми указывались мѣста актеровъ на сценѣ и такъ называемые переходы, установленіе которыхъ составляетъ въ современномъ театрѣ одну изъ главнѣйшихъ обязанностей режиссера ²⁾.

Изъ помѣщеннаго въ примѣчаніи списка такихъ ремарокъ, который при желаніи можно было бы значительно увеличить, если бы въ этомъ чувствовалась существенная потребность, видно, что нѣтъ ни одной пьесы Плавта, гдѣ бы не было такихъ указаній, весьма облегчавшихъ постановку пьесы, придавая ей опредѣленность.

Очень часто такія ремарки служатъ для указанія на появленіе новаго дѣйствующаго лица, причемъ нерѣдко зрителей актеры предупреждаютъ о такомъ появленіи указаніемъ на то, что заскрипѣла дверь сосѣдняго дома и надо ждать чьего-нибудь выхода. Это обыкновенно выражается фразами, получившими характеръ шаблона: *creperunt fores, concrepuit ostium, aperitur ostium* и т. п. ³⁾.

Если на сценѣ уже находится кто-нибудь и къ нему приходитъ еще какой-нибудь персонажъ, то первый его обыкновенно называетъ, для того, чтобы зрители сразу же знали

¹⁾ Относительно такимъ замѣтокъ въ текстѣ греческихъ драмъ, см. В. К. Ериштедтъ, въ *Στέφανος*, въ честь Θ. Θ. Соколова, стр. 153 сл.

²⁾ *Amp.* 270, 308, 450, 543. *Asin.* 229, 606, 639, 647, 941. *Aul.* 103, 329, 348, 349, 444, 579, 666. *Vac.* 107, 169, 499, 774. *Capt.* 213, 215, 219, 263, 953. *Cas.* 91, 571, 526, 557, 577, 718. *Cist.* 527, 533, 597, 630, 650. *Curc.* 278, 635, 655. *Epid.* 81, 157. *Men.* 160, 333, 431, 570, 550, 887. *Merc.* 109, 661, 873. *Mil. Gl.* 10, 494, 985, 1216. *Most.* 324. *Persa* 545. *Poen.* 123, 301. *Pseud.* 250, 1317. *Rud.* 1036. *St.* 93, 703. *Trin.* 577, 1006. *Truc.* 124, 366, 386 и т. д. *Ter. Haut.* 250, 831, 349, 736, 743, 763, 1000. *Eun.* 120, 286, 706, 775, 850, 975, 1069. *Phor.* 195, 216, 285, 469, 507, 732, 737, 741, 891. *Hec.* 428, 607, 854. *Adel.* 169, 309.

³⁾ *Amp.* 496. *Vac.* 234, 610, 798. *Cas.* 163, 779, 814, 874, 936. *Curc.* 93. *Men.* 108, 349, 522. *Merc.* 699. *Mil.* 270, 327, 410, 985. *Pers.* 404. *Poen.* 610, 741. *Pseud.* 131 и т. д. *Ter. And.* 682. *Haut.* 173, 613. *Hec.* 521. *Phor.* 840. *Eun.* 1089.

кого они передъ собой видятъ и тѣмъ самымъ лучше могли слѣдить за ходомъ пьесы ¹⁾).

Въ предыдущемъ примѣчаніи читатели найдутъ цѣлый списокъ такихъ мѣстъ, умышленно составленный такъ, чтобы въ него вошло хотя бы по одному примѣру изъ каждой пьесы Плавта.

Эти ремарки приобрѣтаютъ особый интересъ въ силу того, что Виламовицъ въ своихъ классическиххъ *Analecta Euripidea* установилъ законъ относительно подобныхъ мѣстъ у греческихъ трагиковъ, а Лео ²⁾ старался доказать, что этотъ законъ имѣетъ силу и въ примѣненіи къ трагедіямъ Сенеки. Насколько послѣднее правильно, я говорю въ соотвѣтствующемъ мѣстѣ настоящей работы, а здѣсь необходимо остановиться на томъ, не существуетъ ли подобнаго закона и для памятниковъ древнеримской палліаты, причемъ для повѣрки закона Виламовица намъ вовсе не нужно пересматривать всѣ пьесы Плавта и Теренція, а можно ограничиться двумя-тремя.

Возьмемъ изъ Плавта хотя бы *Stichus*.

Въ началѣ актовъ дѣйствующихъ лица, конечно не могутъ быть названы потому, что, кромѣ ихъ, никого на сценѣ нѣтъ. Правда, въ 1-мъ актѣ изъ 2-го уже стиха мы узнаемъ, что находящіяся на сценѣ женщины — сестры, такъ какъ Панегирисъ обращается къ Памфилѣ со словомъ *soror* ³⁾, но именъ ихъ мы не слышимъ во все время, пока идетъ 1-е явленіе пьесы.

Точно также и во 2-мъ актѣ, хотя изъ общаго тона монолога паразита зритель и могъ сразу же догадаться, кто передъ ними, но называетъ себя Геласимъ тоже не скоро ⁴⁾).

¹⁾ *Amp.* 897, 955, 1005. *Asin.* 151, 585. *Aul.* 177, 473, 536. *Vac.* 1165. *Cas.* 213, 308, 536, 562, 796. *Cist.* 546. *Curc.* 676. *Epid.* 394. *Men.* 109, 177, 178. *Merc.* 330, 561, 671. *Mil.* 540, 1136. 1215. *Most.* 82, 363. *Pers.* 301. *Poen.* 470. *Pseud.* 132, 693. *Rud.* 492, 844, 1209. *Stich.* 577. *Trin.* 401, 1151. *Truc.* 93, 503, 663, 770.

²⁾ *Fr. Leo. Annaei Senecae Tragoediae, voi. I, p. 96.*

³⁾ *v. 2.*

⁴⁾ *v. 174, а дѣйствіе начинается съ 155 ст.*

Точно также и въ началѣ 3-го акта зрители изъ словъ Эпигнома узнавали только, что передъ ними молодой родственникъ Антифона (408), благополучно вернувшійся домой (403) изъ поѣздки за море (402). Зато изъ самаго перваго стиха 4-го акта зритель могъ понять, что передъ нимъ отецъ обѣихъ женщинъ, и что его собесѣдникъ — Памфилиппъ:

*Ita me di bene ament measque bene servassint filias
Ut mihi volup est Pamphilippe, quia vos in patriam domum
Rediisse video bene gesta re ambos te et fratrem tuom*

(v. 505—507).

Въ 5-мъ дѣйствии первый монологъ принадлежитъ Стиху, но такъ какъ онъ появлялся уже раньше, то вполне естественно, что онъ себя не называетъ. Антифонъ, появляющійся впервые во 2-мъ явленіи 1-го акта, тоже остается не названнымъ; только произнеся 8 стиховъ своимъ рабамъ, присутствующимъ здѣсь же на сценѣ, онъ даетъ понять, что передъ зрителями отецъ обѣихъ женщинъ (v. 66). Точно также и во 2-мъ дѣйствии не называетъ себя и остается никѣмъ не названною служанка. Можно было бы думать, что она появлялась на сцену не задолго до того, какъ дѣлала свое замѣчаніе *hic illest parasitus quem arcessitum missa sum* (196, 197), если бы въ концѣ предшествующаго акта Панегирисъ не говорила (въ дверь своего дома): *Eho Crocotium i parasitum Gelasimum huc arcessito* (v. 150): *tecum adduce*. Стало быть, они появлялись на сцену одновременно. Самой Крокотіи въ концѣ предыдущаго акта нечего было появляться на сцену; разговоръ черезъ двери съ воображаемымъ лицомъ, находящимся, будто бы, за сценой, вещь въ палліатѣ обыкновенная¹⁾).

Стихи 196 и 197, равно какъ и слѣдующая сентенція, влагаемая ей въ уста: *ridiculus aequè nullus est, quando esurit*, какъ мнѣ кажется, вставлены Плавтомъ въ монологъ Геласима, только для того, чтобы облегчить роль исполнявшаго эту партію актера: сказать безъ передышки 78 стиховъ — дѣло трудное

¹⁾ Ср. Ter. And., 481, 684. Adel., 26.

для всякихъ легкихъ и актеру было, конечно, удобнѣе, что ему нужно было подрядъ произнести только 40 стиховъ, затѣмъ онъ могъ передохнуть, пока Крокотія говорила своихъ два стиха, а потомъ послѣ 18 стиховъ представлялась для исполнителя роли Геласима пауза, образуемая ст. 217, послѣ котораго оставалось только 16 стиховъ и тогда монологъ превращался въ діалогъ. Да и въ художественномъ отношеніи такой разбитый на отдѣльные отрывки сравнительно небольшого размѣра гораздо эффектнѣе сплошнаго монолога и Плавтъ обнаружилъ большое пониманіе основныхъ правилъ декламации, раздѣливъ монологъ на такіе отрывки, что большій былъ помѣщенъ въ началѣ, когда легкія актера не успѣли еще утомиться. Только послѣ этого монолога Геласимъ сообщаетъ публикѣ, кто это къ нему подходитъ, а до этого зритель не зналъ, ни чья это служанка, ни какъ ее зовутъ (v. 338).

Мальчикъ Пинацій появляется на сценѣ уже послѣ того, какъ его появленіе было отмѣчено издали увидавшимъ его Геласимомъ, который послѣ того, какъ отослалъ домой Крокотію ¹⁾, восклицаетъ: *sed essim Pinacium eius puerum* ²⁾, такъ что при появленіи послѣдняго зрители сразу знаютъ, кто передъ ними и изо всѣхъ разсмотрѣнныхъ до сихъ поръ мѣстъ комедіи одно это могло бы служить въ пользу закона Валамовица. Слѣдующее явленіе начинается появившаяся на сцену Панегирись, никѣмъ не называемая, такъ какъ она уже была передъ зрителями. Однако, во 2-мъ явленіи 3-го акта Эпигномъ называетъ приближающагося Геласима: *hic quidem Gelasimus est parasitus qui venit* ³⁾, не смотря на то, что зрители, конечно, успѣли запомнить Геласима во время его длиннаго монолога. Точно также и въ четвертомъ актѣ о его приходѣ заявляетъ Эпигномъ восклицаніемъ: *essim tibi lupum in sermone* ⁴⁾ Появляющагося въ 5-мъ актѣ первые на сцену раба

¹⁾ v. 264.

²⁾ v. 270.

³⁾ v. 454.

⁴⁾ 577. cf. Ter. Adel. 537: *lupus in fabula*.

Сагарина ¹⁾, изъ словъ котораго мы узнаемъ только, что онъ уроженецъ Афинъ ²⁾ и хочетъ увидетьъ свою товарку по рабству Стефанію ³⁾, Стихъ называетъ уже послѣ того, какъ между ними завязался разговоръ ⁴⁾. Появляющаяся послѣ ихъ ухода Стефанія далеко не въ самомъ началѣ своего выхода даетъ понять зрителю, что она и есть та самая рабыня, которую хотѣлъ повидать Сагаринъ ⁵⁾, о появленіи котораго вмѣстѣ съ Стихомъ она предупреждаетъ зрителей ⁶⁾. Когда передъ послѣднимъ явленіемъ пьесы и Стихъ, и Сагаринъ начинаютъ вызывать изъ дома Стефанію, то всѣмъ ясно, что появится именно она и поэтому всякое иное обозначеніе ея прихода было бы совершенно излишне.

Такимъ образомъ, на пространствѣ этой пьесы нельзя установить никакого закона, который соблюдался бы относительно обозначенія появляющихся на сцену лицъ. Тѣмъ менѣе возможно установить какое-нибудь правило, которое было бы примѣнимо въ одинаковой степени ко всѣмъ пьесамъ Плавта.

Уходъ дѣйствующихъ лицъ въ пьесахъ весьма часто обозначается, причемъ нерѣдко указывается та цѣль, ради которой уходитъ персонажъ со сцены. Такъ, уже въ 1-мъ актѣ Панегирисъ приглашаетъ свою сестру идти въ домъ къ ней, но та сама хочетъ посмотрѣть, что у ней дѣлается дома ⁷⁾. Во 2-мъ актѣ уходъ Крокотіи опредѣляется словами Геласима: *propega atque abi* ⁸⁾, причемъ изъ предшествующаго мы знаемъ, что онъ посылаетъ ее домой. Въ третьемъ дѣйствіи Стихъ самъ говоритъ, зачѣмъ онъ уходитъ: *egomet ibo atque obsonabo obsonium* (v. 440). Точно также и уходъ Геласима въ слѣдую-

¹⁾ О немъ упоминалъ раньше Стихъ, ср. ст. 433.

²⁾ 649.

³⁾ 651.

⁴⁾ 660.

⁵⁾ 680.

⁶⁾ 682.

⁷⁾ 147.

⁸⁾ 265.

щемъ явленіи опредѣляется словами Эпигнома: *i modo, alium convivam quaerito tibi in hunc diem* ¹⁾), хотя онъ послѣ этого и оставался на сценѣ нѣкоторое время. Эпигномъ, прощаясь съ Геласимомъ во 2-мъ явленіи 3-го дѣйствія, не говоритъ, куда идетъ (496). Въ 4-мъ дѣйствіи старикъ Антифонъ подробно указываетъ, что заставляетъ его покинуть сцену: *ibo intro et gratulabor vestrum adventum filii* ²⁾). Въ слѣдующемъ явленіи указывается уходъ Памфилиппа его собственными словами: *deos salutabo modo* ³⁾), а о томъ, что Эпигномъ уходилъ послѣ словъ: *ego nolo ex Gelasimo mihi fieri te Catagelisimum* ⁴⁾), мы узнаемъ изъ непосредственно слѣдовавшаго затѣмъ восклицанія Геласима: *iamne abierunt* ⁵⁾). Въ пятомъ актѣ тоже уходы всѣхъ персонажей точно обозначаются ⁶⁾).

Чтобы не возникло однако подозрѣнія, будто мы имѣемъ дѣло съ чѣмъ-нибудь исключительнымъ въ этой пьесѣ, обратимся къ какой-нибудь другой пьесѣ, хотя бы къ *Amphitruo*, прологъ которой сливается съ самой пьесой и приходъ *Cosia* объявляется Меркуриемъ: *Amphitruontis illic est servos Sosia, a portu illic nunc cum lanterna advenit* (v. 149). Тотъ же Меркурій объявляетъ и о приходѣ Амфитріона вмѣстѣ съ женой въ 3-мъ явленіи того же акта ⁷⁾). Зато во 2-мъ актѣ о появленіи Алкмены и ея служанки, причемъ послѣдняя на сцену еще не появлялась ⁸⁾), никто не говоритъ. Появленіе Алкмены въ 3-мъ дѣйствіи непосредственно не указывается, но о томъ, что она на сценѣ и замѣчена Юпитеромъ, мы узнаемъ изъ его фразы ⁹⁾): *nunc hanc adloquar*, сама же Алкмена за-

1) 478.

2) 567.

3) 623.

4) 631.

5) 632.

6) 671, 682.

7) 497.

8) Имя ея мы узнаемъ изъ ст. 770.

9) 881.

мѣтила его гораздо позже ¹⁾. Точно также и приходъ Сосіи въ 3-мъ явленіи этого акта указывается словами Алкмены ²⁾, равно какъ и приходъ Амфитріона въ 5-мъ явленіи — Меркуриемъ ³⁾. Порча текста въ слѣдующихъ сценахъ мѣшаетъ сказать о нихъ что-нибудь опредѣленное. Имя служанки Броміи, появляющейся въ началѣ 5-го акта, мы узнаемъ довольно поздно ⁴⁾ отъ нея же самой. Ударъ грома въ концѣ пьесы знаменуетъ приходъ Юпитера ⁵⁾. Такимъ образомъ въ отличіе отъ *Stichus* въ этой пьесѣ всѣ появленія новыхъ дѣйствующихъ лицъ строго обозначаются. Что касается до такъ называемыхъ уходовъ, то въ 1-мъ дѣйствіи уходъ Сосіи объявляетъ онъ самъ: *ibo ad portum atque haec uti sunt facta, ero dicam teo* ⁶⁾. Въ 3-мъ явленіи Меркурій приглашаетъ Юпитера уйти, называя его Амфитріономъ ⁷⁾. Въ концѣ 2-го акта этой пьесы Амфитріонъ говоритъ, зачѣмъ уходитъ: *huc ab navi mecum adducam Naucratem* (854) и Сосія остается одинъ съ Алкменой (855) и самъ объявляетъ о своемъ уходѣ (857). Въ третьемъ дѣйствіи Юпитеръ подъ видомъ Амфитріона посылаетъ Сосію (967) и объясняетъ, зачѣмъ пойдетъ самъ (966), но точно не указанъ ни его уходъ, ни уходъ Алкмены, которой, по всей вѣроятности, нѣтъ на сценѣ уже со стиха 974, когда Юпитеръ говоритъ такія слова, которыя ни она, ни Сосія не должны были слышать. И Меркурій объявляетъ тоже о своемъ уходѣ, указывая при этомъ и цѣль его: *ibo intro ornatum cariam qui potis decet* ⁸⁾. Въ концѣ 4-го дѣйствія точно указана цѣль, заставляющая покинуть сцену всѣхъ трехъ персонажей: Блефарона (1035), Юпитера (1039) и самого

¹⁾ 897.

²⁾ 955.

³⁾ 1005.

⁴⁾ 1077, актъ начинается ст. 1053.

⁵⁾ 1130.

⁶⁾ 460.

⁷⁾ 543.

⁸⁾ 1006.

Амфитріона (1052). Въ 5-мъ актѣ Амфитріонъ приказываетъ Броміи уйти: *abi domum, iube vasa pura actutum adornari mihi* (v. 1126), Юпитеръ, покидая землю, считаетъ нужнымъ объявить объ этомъ: *ego in caelum migro* (1143) и наконецъ самъ Амфитріонъ, покидая сцену въ концѣ дѣйствія заявляетъ: *ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem* (1145).

Я нарочно такъ подробно остановился на этихъ двухъ пьесахъ, чтобы показать, какъ мало единообразія существуетъ у Плавта въ интересующемъ насъ отношеніи. Такимъ образомъ объ установленіи какого-нибудь опредѣленнаго закона у Плавта не можетъ быть и рѣчи, потому что не можетъ быть никакого закона, подъ который въ одно и то же время подходили бы и «Амфитріонъ», и «Стихъ».

16.

Обзоръ пьесъ Теренція показываетъ ¹⁾, что и къ произведеніямъ этого писателя вполне примѣнимо то, что только что сказано о Плавтовскихъ комедіяхъ. Несмотря на то, что и у него весьма часто указывается появленіе новыхъ дѣйствующихъ лицъ ²⁾, а равно и уходъ ихъ ³⁾ однако и въ томъ, и другомъ случаѣ можно найти много исключеній. Такъ, въ *Andria* ничѣмъ не указанъ приходъ раба Бирріи ⁴⁾ въ 5-мъ явленіи 3-го акта, служанки Мисиды и акушерки Лесбіи въ 7-мъ явленіи того же акта ⁵⁾, возвращеніе Лесбіи въ слѣдующемъ явленіи ⁶⁾, которая на время уходила въ домъ Глпце-

¹⁾ Комедіи Теренція мнѣ приходилось касаться уже выше, см. § 13.

²⁾ *Heu.* 81, 246, 352, 409, 449, 622, 770, 807. *Adel.* 78, 361, 438, 720, 890, 923. *Haut.* 241, 256, 375, 510, 561, 722, 826, 1000, 1023, 1046. *And.* 173, 310, 335, 532, 580, 605, 721, 732. *Eun.* 79, 304, 289, 738, 835, 918, 967. *Phorm.* 177, 215, 346, 600, 712, 736 и т. д.

³⁾ *Phor.* 712, 462. *Eun.* 763, 506, 377, 206. *Haut.* 804, 608, 211. *And.* 951, 714, 425, 374. *Adel.* 354, 699. *Heu.* 197, 273, 324, 359, 443, 495, 510, 760.

⁴⁾ *And.* 412.

⁵⁾ 459.

⁶⁾ 481.

риі ¹⁾). Въ четвертомъ дѣйствіи ничѣмъ не отмѣченъ приходъ старика Критона ²⁾ и Харина въ самомъ концѣ пьесы ³⁾).

Въ *Nautontimorumenos* не указанъ приходъ Клиніи въ 5-мъ явленіи 3-го акта ⁴⁾, Менедема въ 4-мъ актѣ ⁵⁾, Клитифона и Сира въ 5-мъ ⁶⁾, равно какъ и Менедема въ 6-мъ явленіи того же акта ⁷⁾).

То же самое надо сказать и относительно уходовъ. Въ *Andria*, въ 1-мъ явленіи 3-го акта не обозначенъ уходъ раба Бирріи, равно какъ и старика Симона въ 1-мъ явленіи 2-го акта ⁸⁾).

Особенно неудобно то, то въ этой пьесѣ не обозначено, когда уходитъ со сцены въ 3-мъ актѣ Хреметъ, не произносившій во время цѣлаго явленія ни одного слова (381—606). Считать его присутствующимъ на сценѣ во время этого явленія заставляютъ слова Симона *tute adeo iam eius verba audies* (579) и изъ-за этого одного его имя вносятся въ списокъ дѣйствующихъ лицъ слѣдующаго явленія, хотя онъ могъ прекрасно слышать ихъ и находясь въ такъ называемомъ *vestibulum*; въ 5-мъ актѣ *Nautontimorumenos* не указанъ уходъ Менедема и Хремета послѣ 2-го явленія.

Можно было бы привести еще много подобныхъ примѣровъ, но я думаю и приведенныхъ совершенно достаточно для того, чтобы мы могли смѣло приравнять въ этомъ отношеніи пьесы Теренція къ комедіямъ Плавта.

Тѣмъ же самымъ путемъ, какимъ мы узнаемъ изъ самого текста пьесъ о прибытіи новаго дѣйствующаго лица, мы узнаемъ также о присутствіи на сценѣ такъ называемыхъ «лицъ безъ

¹⁾ 467.

²⁾ 796.

³⁾ 957.

⁴⁾ 679.

⁵⁾ 842.

⁶⁾ 954.

⁷⁾ 1045.

⁸⁾ При обозначеніи актовъ я придерживаюсь Таухницовскаго изданія К. Dziatzko, 1884 года.

рѣчей», которыя не вносятся въ списокъ дѣйствующихъ лицъ а объ ихъ участіи, иногда весьма важно, въ самомъ ходѣ дѣйствія мы узнаемъ только изъ замѣчанія другихъ персонажей, такъ какъ они сами непосредственнаго участія не принимаютъ. Это въ одинаковой степени относится какъ къ древней, такъ и къ новой драмѣ. Если, на примѣръ, у Шекспира леди Анна говоритъ:

Сложите же честную вашу ношу,
Когда въ гробу скрываться можетъ честь.
Поставьте гробъ на землю, чтобъ могла я
Еще рыдать надъ доблестною жертвой,
„Ричардъ Третій“ 1-го акта 2-е явленіе.

то читатель сразу долженъ представить себѣ леди Анну въ этой сценѣ окруженной джентльменами, несшими гробъ Генриха, а изъ восклицанія Глостера:

Пошевелить осмѣлся алебардой
И я тебя сейчасъ о землю брошу,

мы заключаемъ, что лица, несшія гробъ Генриха, были вооружены алебардами.

Точно также, когда въ Epidicus Перифанъ вызываетъ изъ дома раба и говоритъ ему: *duce istam intro mulierem* ¹⁾, то это доказываетъ, что его товарищъ Апойкидъ появлялся на сценѣ въ сопровожденіи жепщины: не даромъ же онъ при видѣ его говорилъ: *sed meus sodalis it cum praeda*, *Apocides* ²⁾. Въ «Менэхмахъ» Мессеніонъ приноситъ изъ гавани багажъ своего хозяина и говоритъ: *hoc ponam interim, adser-
vatate haec sultis navalis pedes* ³⁾, стало быть, онъ оставляетъ багажъ на сценѣ подъ присмотромъ своихъ спутниковъ, состоявшихъ изъ матросовъ, какъ это показываетъ шутовское названіе, съ которымъ къ нимъ обращается Мессеніонъ ⁴⁾,

¹⁾ v. 399, ср. Capt. 110.

²⁾ 394.

³⁾ 350.

⁴⁾ Ср. Stich. 435, гдѣ Эпигномъ говоритъ Стиху: *age abduce hasce intro*.

Въ Truculentus рабъ Суамусъ появляется на сцену, очевидно, въ сопровожденіе нѣсколькихъ спутниковъ, обремененныхъ поклажей, какъ это показываетъ восклицаніе Стротофана: *quis hic homost, qui inducit pomram tantam? certumst quo ferant observare, huic credo fertur* ¹⁾. Да и самъ Стротофанъ въ предшествующемъ явленіи приходилъ не одинъ: онъ привелъ въ подарокъ своей возлюбленной двухъ служанковъ изъ Сиріи, иначе онъ не могъ бы сказать ей: *adduxi ancillas tibi eccas ex Suria duas* ²⁾, причемъ это подтверждаетъ самая форма этой фразы, заключающей въ себѣ дейктическое мѣстоимѣніе *eccas*. Съ двумя же служанками появлялся на сцену и старый Калликль, про котораго Диніархъ говоритъ: *Calliclem video senem, meus qui adfinis fuit, ancillas duas constrictas ducere, alteram tonstrictem huius, alteram ancillam tuam* ³⁾.

То же самое наблюдаемъ мы и у Теренція: у него въ *Eunuchus* влюбленный Федрія приказываетъ своему вѣрному рабу Парменону: *fac deducantur isti* ⁴⁾, указывая при этомъ на ту прислугу, которую онъ посылаетъ въ даръ Таидѣ, причемъ имѣеть въ виду и того евнуха, который далъ возможность разыгратъ всю комедию. Кромѣ него, въ составъ этого подарка входила еще служанка изъ Эѳіопіи ⁵⁾, отличавшаяся красотой ⁶⁾, молодостью и изящнымъ обращеніемъ ⁷⁾. Они присутствовали на сценѣ и въ 3-мъ дѣйствіи и Таида отводила ихъ къ себѣ въ домъ ⁸⁾; въ *Adelphoe* Сиръ встрѣчался съ Демеей въ сопровожденіи, по крайней мѣрѣ, двухъ рабовъ: Дромона (376) и Стефаніона (380), которымъ онъ отдавалъ приказанія относительно приготовленія кушанья и которые

¹⁾ v. 549.

²⁾ 530.

³⁾ 770—772.

⁴⁾ 207.

⁵⁾ 471.

⁶⁾ 473.

⁷⁾ 478.

⁸⁾ 492.

сами въ діалогѣ не участвовали, почему и не попали въ списокъ дѣйствующихъ лицъ.

Въ *Eupuchus* Гнатонъ во 2-мъ актѣ появлялся на сцену не одинъ, а въ сопровожденіи красивой ¹⁾ рабыни, которую Тразонъ дарить той же Таидѣ ²⁾. Это доказывается словами Парменона, который говоритъ: *hic quidemst parasitus Gnatho militis, ducit secum una virginem dono huic* ³⁾.

Такимъ же лицомъ безъ рѣчей былъ и мальчикъ, о которомъ упоминается во 2-мъ явленіи 1-го акта *Форміона*, гдѣ Гета говоритъ: *puer, heus nemon hoc* ⁴⁾ *prodit? Cape, da hoc Dorsio*. Очевидно, послѣ перваго возгласа Геты *puer heus* никто не появлялся на сцену и Гетѣ надо было съ негодованіемъ воскликнуть: *nemon hoc prodit*, прежде чѣмъ его желаніе исполнялось и на сцену выходилъ этотъ мальчикъ. Въ *Несуга Парменонъ* появлялся въ сопровожденіи мальчиковъ, какъ это мы можемъ заключать изъ словъ Памфіла *adest Parmeno cum pueris* ⁵⁾.

Кромѣ этихъ ремарокъ, которыя все-таки можно было разбить на извѣстныя рубрики въ виду ихъ повторяемости, въ комедіяхъ Плавта, какъ это и вполне естественно, встрѣчаются единичныя сцены, требовавшія игры актеровъ. Напримѣръ, въ *Asinaria* актеру, исполнявшему роль Демонета, надо было выплевывать на сценѣ, и только послѣ этого могъ онъ обращаться къ Либану съ шутливымъ вопросомъ *etiamne?* ⁶⁾. Въ той же самой пьесѣ Либанъ ѣздилъ верхомъ на *Аргириппѣ* ⁷⁾, подражая всѣмъ приемамъ верховой ѣзды, Деменеть играть въ

¹⁾ Ср. ст. 296.

²⁾ Ср. в. 266, 505.

³⁾ 228, 229.

⁴⁾ v. 152, см. W. Lindsay. *Die lateinische Sprache* p. 624 и K. Georges *Lexicon der lateinischen Wortformen* s. v.

⁵⁾ 409.

⁶⁾ 40.

⁷⁾ 702—710.

кости ¹⁾ и до того пилъ ²⁾, что въ концѣ концовъ свалился ³⁾. Въ Менехмахъ актеръ, исполнявші йроль прѣбжага Менэхма, долженъ былъ изображать притворное помѣшательство ⁴⁾ и его въ концѣ концовъ уносили *logagii* со сцены ⁵⁾ несмотря на всѣ сопротивленія Мессеніона ⁶⁾.

Если отъ комедій Плавта перейти къ пьесамъ Теренція, то не можетъ не броситься въ глаза сразу же все различіе ихъ въ отношеніи этихъ ремарокъ, внесенныхъ въ текстъ пьесы. Ихъ относительная малочисленность не можетъ не обращать на себя вниманія изслѣдователя. Большую часть ихъ я уже приводилъ въ спискахъ соотвѣтственныхъ ремарокъ изъ пьесъ Плавта. Теперь остается указать только на то, что у него очень мало случаевъ, гдѣ бы отъ актера требовалось измѣненіе выраженія лица. Кромѣ извѣстнаго восклицанія Микіона *egubuit* (*Adel.* 643), всѣ остальные измѣненія наружности происходятъ за сценой, что гораздо легче, да и число-то ихъ весьма малочисленно. По пьесѣ отъ актеровъ требовалось скорбное выраженіе (*tristis*) ⁷⁾, сосредоточенное лицо человѣка, погруженнаго въ раздумье (*meditatus*) ⁸⁾; надо было иногда актерамъ выражать волненіе и испугъ ⁹⁾. Послѣ 890 стиха Форміонъ долженъ былъ измѣнять выраженіе своего лица: онъ говоритъ: *nunc gestus mihi voltusque est cariundus novos*. Желая войти въ довѣріе къ Навсистратѣ, онъ долженъ былъ и лицо сдѣлать такое, которое сразу внушало

¹⁾ 904.

²⁾ 906.

³⁾ 923. Такая же попойка происходила и въ *Mostellaria* 371. *Persa* 767 sq. *Stich* 706.

⁴⁾ 862—871. Ср. *Merc.* 931.

⁵⁾ 999, 1002.

⁶⁾ 1011, 1014.

⁷⁾ *Hec.* 352. *Adel.* 79, 82. *Phor.* 57. *Eun.* 642, 267, 304, 559, 919. *And.* 360, 403, 447. *And.* 857 *tristis* имѣетъ нѣсколько иное значеніе, гдѣ Давъ говоритъ про Критона: *tristis veritas inest in voltu*. Здѣсь *tristis* суровый.

⁸⁾ *And.* 406.

⁹⁾ *Eun.* 89. *Adel.* 323.

бы довѣріе къ его словамъ. Въ *Eunuchus* есть указанія относительно наружности той дѣвушки, въ которую влюбился Херея; онъ говоритъ: *color verus, corpus solidum ac suci plenum* v. 318. Даетъ указанія въ этомъ отношеніи и то, что онъ говоритъ, будто она *haud similis virginum nostrarum* ¹⁾, *quas matres student demissis umeris esse, vincto pectore, ut gracilae sient. Siquae est habitior paulo pugilem esse aiunt, deducunt cibum. Tametsi bonast natura, reddunt curatura iunceam* ²⁾. Стало быть, его возлюбленная была съ пышнымъ бюстомъ и полной фигурой. Точно также и про евнуха, который появлялся на сценѣ въ 4-мъ актѣ, мы знаемъ, что это былъ *victus, vetus, veterinosus senex, colore mustelino* ³⁾. Въ другомъ мѣстѣ Парменонъ называетъ его *decrepitus* ⁴⁾.

Изъ словъ Геты: *siquis me quaeret rufus* мы узнаемъ цвѣтъ волосъ Дава изъ *Phormio* ⁵⁾.

Еще меньше указаній у Теренція относительно костюма персонажей его комедій. Знаемъ мы только, что костюмъ евнуха, который стащилъ Херея ⁶⁾, былъ непохожъ на обычное платье молодыхъ людей ⁷⁾. Хреметъ былъ одѣтъ въ паллій ⁸⁾, а также, по всей вѣроятности, былъ одѣтъ рабъ Гета, который рассказываетъ Антифону, что, когда онъ вошелъ въ гиникей, *puer ad me adcurrit Mida, pone prendit pallio* ⁹⁾, а у насъ нѣтъ никакихъ данныхъ, которыя заставляли бы насъ думать, что тогда онъ былъ не въ обычномъ своемъ костюмѣ.

Также мало требовалось и аксессуаровъ для постановки

1) Ср. 297 *taedet cottidianarum harum formarum.*

2) v. 313—316.

3) 689.

4) 296.

5) *Phor.* 51.

6) *Eun.* 707.

7) *Eun.* 556, 558, 695.

8) *Enn.* 769.

9) *Phor.* 863.

пьесь Теренція. Для этого были необходимы: мотыга ¹⁾, отличавшаяся своею тяжестью ²⁾, кольцо ³⁾, золотыя вещи ⁴⁾, щетка (Eun. 777) и кукла, которая должна была изображать того ребенка, котораго клали передъ домомъ въ *Andria* ⁵⁾.

17.

Сценическимъ реаліямъ, заключающимся въ комедіяхъ Теренція, посвящено весьма много работъ, причеиъ особое вниманіе ученыхъ привлекали къ себѣ прологи комедій Теренція, заключающіе въ себѣ цѣлый рядъ спорныхъ вопросовъ, о неразрѣшимости которыхъ, мнѣ кажется, свидѣтельствуеъ то великое множество взаимно исключающихъ другъ друга рѣшеній, которое предложено учеными относительно отдѣльныхъ мѣстъ этихъ прологовъ. Но сколько работъ ни появлялось послѣ двухъ классическихъ статей К. Dziatzko ⁶⁾, онѣ остались лучшими сочиненіями относительно вопросовъ, такъ или иначе связанныхъ съ прологами Теренція. Изъ остальной массы заслуживаетъ выдѣленія весьма обстоятельный трудъ Ph. Fabia: *Les prologues de Terence*, представляющій особую цѣнность въ виду полноты и всесторонности его выводовъ. Но большая часть этихъ вопросовъ стоитъ въ сторонѣ отъ чисто театральныхъ соображеній и поэтому не должна быть здѣсь разсматриваема. Большее отношеніе къ нашей темѣ имѣетъ работа A. Roericht: *Quaestiones scaenicae ex prologis Terentianis petitae*. Argentorati. 1885. Отчасти касается того же самаго и работа Н. Т.

¹⁾ Haut. 88.

²⁾ Ibid. 92.

³⁾ Haut. 614, 635. Неч. 871.

⁴⁾ Eun. 727, ср. 767, 753.

⁵⁾ And. 722, 759.

⁶⁾ Ueber die Terentianischen Didaskalien. Rhein. Mus., v. XX, стр. 570—588 и XXI, стр. 64—92 и Allgemeine Gesichtspunkte ueber die Plautinischen Prologe. Lucern, 1867.

Karsten: Terentiani prologi quot qualesque fuerint et quibus fabularum actionibus destinati a poeta ¹⁾).

Сравнивая комедии Теренція съ комедіями Плавта, мы сейчас же замѣтимъ, что въ первыхъ мы находимъ гораздо меньше матеріаловъ для характеристики обычаевъ и устройства древнеримскаго театра.

Прежде всего отмѣчу тѣ мѣста прологовъ Теренція, гдѣ говорится относительно актеровъ, изъ начала пролога къ *Nauphontimorumenos* ²⁾).

Ne quoi sit vostrum mirum, quod partis seni praeta dederit, quae sunt adulescentium — прямой выводъ, что въ обычаѣ римской сцены было, чтобы прологи произносили *adulescentes*. Принимая во вниманіе слова *prologus* къ комедіи Плавта *Roemulus*, который въ концѣ своего пролога говоритъ зрителямъ. *ego ibo, ornabor* ³⁾, а черезъ три стиха: *valetе, adeste, ibo: alius nunc fieri volo* ⁴⁾, мы должны сдѣлать выводъ, что произнесеніе пролога не составляло исключительной спеціальности какого-нибудь отдѣльнаго члена труппы, а возлагалось на кого-нибудь изъ молодыхъ актеровъ, который, выполнивъ эту задачу, сгѣшилъ переодѣться для дальнѣйшаго представленія. И такое положеніе вещей вполне естественно въ труппахъ, малочисленность которыхъ заставляла одного актера исполнять во время спектакля нѣсколько ролей ⁵⁾. Очевидно, экономическія соображенія не позволяли содержать лишнихъ актеровъ и было бы невѣроятно, чтобы при такой малочисленности труппы стали ограничивать всѣ обязанности актера произнесеніемъ одного только пролога, тѣмъ болѣе, что многія пьесы вовсе не имѣли

¹⁾ *Mnemosyne*, v. XXII (1894), pp. 174—222. Особенно интересна глава: *de ludis scaenicis aetate Terenti* стр. 180—183.

²⁾ v. 1—2.

³⁾ v. 123.

⁴⁾ v. 127.

⁵⁾ См. Fr. Schmidt. *Ueber die Zahl der Schauspieler bei Plautus und Terenz*. Erlangen, 1870, p. 44.

прологовъ ¹⁾ и при постановкѣ такихъ пьесъ приходилось бы сидѣть безъ дѣла такому спеціальному прологисту.

Что у актера, которому приходилось читать прологъ, быть особымъ костюмъ, это доказываетъ 1-й стихъ 2-го пролога къ Несуга, который относится къ третьей постановкѣ Несуга въ 160 г. ²⁾. Тамъ Амбивій, отъ имени котораго произносится прологъ, прямо говоритъ: *orator ad vos venio ornatu prologi*. Само собою разужвется, что тамъ, гдѣ прологъ сплетался съ самой пьесой и его произносило какое-нибудь дѣйствующее лицо пьесы, напр. Харинъ въ *Mercator* Плавта или Меркурій въ *Amphitruo*, тамъ прологистъ былъ одѣтъ такъ, какъ должны были быть одѣты эти персонажи, и предположеніе Рерихта ³⁾, что эти персонажи до начала пьесы имѣли въ рукахъ какой-нибудь атрибутъ, который спеціально характеризовать ихъ, какъ прологистовъ, и который они оставляли по окончаніи пролога, ни на чемъ не основано. Этотъ драматургическій приемъ поручать произнесеніе *argumentum* не прологисту, а одному изъ персонажей пьесы; какъ это мы видимъ въ *Mercator* Плавта, восходить къ чисто эврипидовской манерѣ ⁴⁾, когда прологъ не былъ выдѣленъ еще въ отдѣльное цѣлое и поэтому невозможно появленіе атрибута пролога тамъ, гдѣ нѣтъ и самого пролога. Такъ, атрибутъ въ рукахъ Харина служилъ бы только для указанія зрителямъ, что этотъ пассажъ пьесы служить той же самой цѣли, какой обыкновенно служатъ спеціальные прологи, а о томъ, насколько это было бы излишне, едва ли нужно много говорить.

Понятно, почему въ исключительныхъ случаяхъ прологъ могли произносить и не мальчики. Въ прологахъ къ *Naupolitimonomenos* и Несуга (II), которые произносили Амбивій, затрагивались такіе важные вопросы, что было необходимо

¹⁾ См. Н. Т. Karsten, l. c., p. 217.

²⁾ См. Н. Т. Karsten, *ibid.*

³⁾ p. 44.

⁴⁾ См. Fr. Leo. *Plautinische Forschungen*, p. 219.

поручать интересы поэта самому опытному человеку. Въ первомъ прологѣ опровергалась сплетня объ участіи въ творчествѣ Теренція его знатныхъ друзей, и это надо было сдѣлать очень тонко и деликатно, а второй прологъ долженъ былъ спасти пьесу отъ провала, который она испытала уже два раза до этого.

Старикомъ Теренцій заставилъ появиться Амбивія съ прологомъ къ *Nautilorumuhenos* или потому, что ему приходилось играть въ этой пьесѣ роль одного изъ старцевъ, начинающихъ пьесу, а измѣнить наружность до начала пьесы онъ не успѣлъ бы, или потому, что Амбивій къ 163, т.-е. ко времени произнесенія той части этого пролога, который относится къ первому представленію этой пьесы ¹⁾, былъ уже въ томъ возрастѣ, что ему было затруднительно появляться юношей. По крайней мѣрѣ, въ находящемся здѣсь (ст. 37—39) списокѣ ролей, которыя тогда чаще всего приходилось играть и, притомъ, съ трудомъ старому (v. 43) Амбивію, нѣтъ ни одной, которая требовала бы для себя исполнителя въ юномъ возрастѣ.

Въ томъ же самомъ прологѣ Амбивій говорить:

*Date potestatem mihi
Statariam agere ut liceat per silentium
Ne servos semper currens, iratus senex,
Edax parasitus, sycophanta autem impudens
Avarus leno adsidue agendi sunt mihi
Clamore summo, cum labore maximo.
Mea causa causam hanc iustam esse animum inducite
Ut aliqua pars laboris minuatur mihi
Nam nunc novas qui scribunt, nil parcunt seni:
Siquae laboriosast, ad me curritur,
Si lenis est, ad alium defertur gregem (v. 35—45).*

Эти десять стиховъ весьма цѣнны не только потому, что изъ нихъ мы узнаемъ списокъ ролей, особенно часто встрѣчавшихся въ *fabula motoria* и служившихъ ея отличительнымъ признакомъ. Этотъ списокъ самъ собою возникаетъ у всякаго,

¹⁾ Н. Т. Karsten, *ibid.* 198.

кто знакомъ съ образчиками этого вида драмы. Зато эти стихи указываютъ намъ на характеръ отношеній, существовавшихъ между актерами и драматургами. Изъ этихъ стиховъ ясно, что существовалъ такой порядокъ, въ силу котораго драматургъ не являлся поставщикомъ актеровъ, сообразовавшимъ съ ихъ требованіями свои художественныя произведенія, какъ это было въ до-классическомъ театрѣ новой Европы ¹⁾, а наоборотъ, находился внѣ зависимости отъ актеровъ и уже послѣ того, какъ имъ была написана пьеса, онъ рѣшалъ, какой труппѣ поручить ея исполненіе, причемъ обращалъ вниманіе на преимущественныя способности той или другой труппы. Очевидно, были въ древнемъ Римѣ не только актеры, способные только на извѣстное амплуа, но и труппы подверглись уже тогда извѣстной спеціализаціи. Однѣ славились исполненіемъ *fabulae togatae*, а другія — *fabulae statariae*. Первые, какъ это видно изъ стиха 44, составляли спеціальность Амбивія, дорожившаго однако возможностью сыграть *fabula stataria*, которая для него, какъ для старика (v. 43), была легче. Очевидно, Амбивію не пришлось бы жаловаться, что поэты не щадятъ его силъ, если бы въ то время «поэтъ принадлежалъ актерамъ, являясь поставщикомъ хозяина актерской труппы» ²⁾. Тогда онъ заказывалъ бы поэту пьесы, вполне соответствовавшія его силамъ.

Мимоходомъ замѣчу, что эти стихи дѣлаютъ особенно чувствительнымъ отсутствіе именно къ *Nautilonimomenos* схолий Доната; тамъ мы, навѣрное, нашли бы хоть какое-нибудь замѣчаніе по этому вопросу первостепенной важности.

Пьеса, имѣвшая успѣхъ, составляла затѣмъ уже собственность антрепренера ³⁾, у котораго такимъ образомъ накоплялся

¹⁾ См. E. Rigal, *le théâtre français avant la période classique*. Paris, 1901, pp. 90—98.

²⁾ См. П. В. Никитинъ. Къ исторіи афинскихъ драматическихъ составаній. Жур. Мин. Нар. Просв., 1882, № 8, стр. 354.

³⁾ Fr. Ritschl (*Parerga*, 331). H. T. Karsten (*Mnemosyne*, XXII, 1894, p. 182). A. Raehricht. *Quaestiones scaenicae*, p. 53. K. Dziatzko. *Autorrecht im Alterthum*. Rhein. Mus., 49 (1894), p. 562.

довольно многочисленный запасъ пьесъ, которымъ онъ могъ располагать для вторичнаго повторенія, сообразно своему вкусу. Вотъ къ этимъ-то пьесамъ, уже принадлежавшимъ труппѣ, и относятся слова Цицерона ¹⁾: *scenici non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt*, такъ что и это мѣсто Цицерона еще не даетъ намъ права утверждать относительно зависимости драматурга отъ поэта.

Купленная антрепренеромъ у автора пьеса поступала въ полное владѣнiе труппы и авторъ не могъ протестовать даже въ томъ случаѣ, если во время дальнѣйшихъ постановокъ ему что-нибудь и не нравилось. Только при такомъ положенiи вещей становится понятнымъ то мѣсто *Vaschides* Плавта, гдѣ ²⁾ рабъ Хрисаль говоритъ:

*Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo,
Nullam aequae invitus specto, si agit Pello* ³⁾.

18.

Въ прологѣ къ *Eunuchus* про противника Теренція—Лусція Лапувина говорится:

*quam nunc acturi sumus
Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt,
perfecit sibi ut inspiciundi esset copia* (v. 19—21).

Между тѣмъ 2-й прологъ къ *Несуга* (v. 55 sq.) заканчивается словами:

*Mea causa causam accipite et date silentium
Ut lubeat scribere aliis mihi que ut discere
Novas expediat posthac pretio emptas meo*

Противорѣчiе, заключающееся въ этихъ двухъ цитатахъ, не можетъ быть обойдено молчанiемъ и поэтому вопросъ о

¹⁾ De off., I, 114. O. Риббекъ. Die römische Tragoedie, p. 656.

²⁾ vv. 214, 215.

³⁾ См. K. Dziatzko. Rhein. Mus., 49 (1894), p. 563.

томъ, кто покупалъ пьесу: эдилы, какъ это вытекаетъ изъ словъ пролога къ Эвнуху, или антрепренеръ, какъ объ этомъ можно заключить изъ пролога къ Несуга, останавливало вниманіе на себѣ многихъ изслѣдователей. Считаю нужнымъ однако отмѣтить, что по поводу послѣдняго стиха къ Несуга Донатъ писалъ: *ut quidam volunt: periculo.*

Обратилъ на это вниманіе въ своихъ *Dictata in Terentii comoedias* — Давидъ Рункенъ, который пишетъ ¹⁾: *Broukhusius Donatum secutus ad Propert IV. 7. 65 explicat aestimationem a me factam, quod aediles fabulam emerant, quanti actor aestimasset. Sed durior haec est ratio, ac, licet verum, plerumque aediles a poetis fabulas emisse, aliquando tamen actores quoque fabulas suo pretio emerunt, ut Paris histrio apud Juven. Sat. VII. 87 a Statio emit Agaven* ²⁾).

То мѣсто Доната, на которое ссылается Broukhusius, гласитъ слѣдующее ³⁾).

Pretio emptas meo: aestimatione a me facta, quantum aediles darent et proinde me periclitante, si abiecta fabula a me pretium, quod poetae numeraverint, repetant. Ergo meo: a me facto, a me statuto. Nam quo modo alibi dixit: postquam aediles emerunt? et bene, ut sequatur populus iudicium eius, qui aestimare vere fabulas potuerit.

Этимъ сообщеніемъ Доната воспользовался Fr. Ritschl ⁴⁾), по мнѣнію котораго, директоръ труппы долженъ былъ дать отзывъ о достоинствахъ представленныхъ пьесъ эдиламъ, которые вовсе не должны были обладать вкусомъ и умѣньемъ судить о произведеніяхъ поэзіи; въ то же самое время антрепренеръ гарантировать успѣхъ пьесы, потому что, въ случаѣ

¹⁾ Боннъ, 1825 г., стр. 213.

²⁾ *sed cum fregit subsellia versa, esurit, intactam Paridi nisi vendit Agaven. Схолиастъ къ этому мѣсту пишетъ: id est post tantum favorem nisi cantionem inauditam pantomimo vendidisset, non habebat, unde se sustentaret. Salarium enim ab nimiam paupertatem ab eodem consequabatur.*

³⁾ Ad Hec., 49.

⁴⁾ *Parerga*, 327 sp.

провала пьесы, антрепренеръ долженъ былъ будто бы вернуть плату покупателямъ пьесы, т.-е эдиламъ ¹⁾).

При такомъ положеніи вещей для автора антрепренеръ былъ гораздо важнѣе эдиловъ, которые слушались приговора антрепренера при рѣшеніи вопроса о достоинствахъ или недостаткахъ пьесы. Поэтому драматургъ сначала обращался къ антрепренеру и, уже только заручившись его предварительнымъ согласіемъ, обращался къ эдиламъ. Такимъ образомъ, по мнѣнію Ричля, надо въ словахъ пролога къ *Hautontimorumenos: si quae laboriosast, ad me curritur*, при *curritur* подразумевать драматурга, а не эдила.

Съ этимъ толкованіемъ Ричля не согласился А. Рерихтъ ²⁾, который пишетъ слѣдующее: «эдилы сдавали антрепренеру постановку пьесы такъ, что, согласно контракту, авансомъ выдавали ему опредѣленную сумму денегъ на пріобрѣтеніе аксессуаровъ и костюмовъ (*arragatus scaenicus*), которые могли ему пригодиться и на будущее время при возобновленіи пьесъ въ Римѣ или даже въ муниципальных городахъ, отъ котораго онъ могъ поживиться. Въ случаѣ же неуспѣха пьесы, когда ее нельзя было повторять, онъ не только не получалъ барыша, но, наоборотъ, терпѣлъ убытки отъ единичнаго представленія пьесы на свой счетъ».

Не говоря уже о томъ, что выводъ, который дѣлаетъ изъ этого Рерихтъ: *itaque recte suo pretio emptam fabulam appel-*

¹⁾ Это едва ли вѣрно, потому что при подобномъ положеніи вещей поэтъ не страдалъ нисколько въ случаѣ провала пьесы. Онъ бралъ свое отъ эдиловъ, а ему было рѣшительно все равно, возвращать антрепренеру авторскія деньги эдиламъ или нѣтъ. При такомъ положеніи вещей провалъ пьесы вредилъ только одному антрепренеру, что вовсе не соответствуетъ требованіямъ справедливости и, кромѣ того, противорѣчить словамъ пролога къ *Phormio*, гдѣ про Луція Лавувина, старавшагося всячески повредить успѣху пьесы Теренція, говорится: *ille ad famem hunc a studio studuit reicere* (v. 18). Доватъ по этому поводу замѣчаетъ: *nam poetae probi suas vendebant fabulas et harum pretiis alebantur*. Стало быть, неуспѣхъ пьесы влекъ за собой матеріальный ущербъ также и для драматурга.

²⁾ А. Roehricht. *Quaestiones scaenicae*, p. 49.

lat, cuius agenda et spes et periculum ad ipsum redeat — болѣе чѣмъ произволенъ; я не могу согласиться съ его толкованіемъ еще по двумъ причинамъ. Впервыхъ, отъ представленія пьесы только одинъ разъ антрепренеръ могъ понести убытки, при предполагаемомъ Рерихтомъ положеніи вещей, только въ томъ случаѣ, если стоимость аксессуаровъ и костюмовъ была такъ велика, что сумма, выручаемая антрепренеромъ за одно представленіе, не могла покрыть ее. Во вторыхъ, мнѣ кажется, на выводъ Рерихта сильно повліяли обычаи современной сцены съ ея различными, чуть ли не для каждой пьесы аксессуарами и костюмами. Между тѣмъ внимательный анализъ пьесъ Плавта и Теренція и даже трагедіи Сенеки дѣлаетъ несомнѣннымъ удивительное однообразіе аксессуаровъ, отличавшихся при томъ чрезвычайной незамысловатостью. Но, что важнѣе всего, Рерихтъ совершенно произвольно заключаетъ, будто *apparatus scaenicus* весь доставлялся антрепренерами. Наоборотъ, у насъ есть цѣлый рядъ свидѣтельствъ, что его получалъ уже готовымъ антрепренеръ отъ другихъ лицъ, причемъ большая или меньшая цѣнность его зависѣла отъ щедрости или, вѣрнѣе, расточительности отдѣльныхъ лицъ ¹⁾.

О. Ribbeck ²⁾ въ своемъ изложеніи порядка постановки пьесы представляетъ дѣло въ такомъ видѣ: «авторъ новой пьесы выбиралъ, сообразно ея характеру, подходящаго антрепренера, который покупалъ пьесу на свой страхъ, заключалъ договоръ съ *curatores ludorum*, собиралъ необходимую труппу и разучивалъ ее, послѣ того какъ отдѣльныя роли были распределены по указанію самого драматурга».

Гораздо меньше можно возразить по поводу того, что говорить объ авторскомъ гонорарѣ Г. Кертингъ ³⁾. «Антрепренеръ покупалъ пьесу у драматурга и получалъ право ставить ее сколько угодно разъ, и только всякая перера-

¹⁾ Val. Max, II, 4, § 6.

²⁾ Die römische Tragoedie im Zeitalter der Republik, p. 656.

³⁾ Geschichte d. griechischen u. römischen Theaters, p. 351.

ботка пьесы должна была быть оплачена за-ново. Антрепренеръ самъ получалъ деньги на уплату авторскаго гонорара отъ казны, но съ условіемъ вернуть эту сумму въ случаѣ провала пьесы».

Н. Т. Karsten, хотя въ самомъ текстѣ своей статьи пишетъ ¹⁾ *utri fabulas novas a pacta emerint, ludorum datores an ludionum magistri ex notis illis locis Terentianis certo diiudicari non potest*, тѣмъ не менѣе, въ примѣчаніи берется за ту самую работу, которую только что призналъ невыполнимой: по его мнѣнію, эдилы скорѣе брали на прокатъ пьесы, чѣмъ покупали ихъ, и по истеченіи сезона отдавали въ распоряженіе антрепренера, уплачивая ему сумму денегъ, размѣръ которой зависѣлъ отъ большаго или меньшаго успѣха пьесы. Точно также и антрепренеръ только по окончаніи игръ производилъ расчетъ съ драматургомъ, по условію, въ которомъ сумма гонорара была поставлена въ зависимость отъ степени успѣха. Въ случаѣ исключительнаго успѣха, поэтъ уступалъ свою пьесу только за солидную сумму денегъ, какъ это случилось съ Эвнухомъ Теренція, причемъ большую часть этой суммы антрепренеръ, внѣ всякаго сомнѣнія, по условію получалъ отъ эдиловъ. Въ случаѣ же, если представленіе не могло состояться, авторъ получалъ ее обратно и могъ продать снова, какъ это случилось съ Несуга, причемъ заранѣе антрепренеръ выговаривалъ себѣ такую сумму, чтобы даже въ случаѣ провала пьесы ему убытка не было» ²⁾.

Мнѣ кажется, что если изъ всѣхъ приведенныхъ только что толкованій выкинуть все то, что, съ одной стороны, находится въ противорѣчій съ несомнѣнными фактами, а съ другой— по своей бездоказательности, виситъ на воздухѣ, то денежные отношенія, существовавшія между драматургомъ, эдиломъ и антрепренеромъ, представляются въ слѣдующемъ видѣ.

¹⁾ В. XII (1894), p. 181.

²⁾ *ibid.*, p. 182.

Драматургъ, по написаніи новой пьесы, выбиралъ такого антрепренера, особенности игры котораго наиболѣе подходили ¹⁾ къ характеру его пьесы, которую тотъ у него и покупалъ ²⁾.

Антрепренеръ, въ свою очередь, продавалъ ее эдиламъ ³⁾, но эдилы ему платили, равно какъ и онъ самъ драматургу, только по окончаніи представленія, причемъ, въ случаѣ провала первый разъ, драматургъ, не получавшій, равно какъ и антрепренеръ, или всей платы, или ея части ⁴⁾, могъ рискнуть повторить представленіе и продать ее снова ⁵⁾. Если антрепренера неуспѣхи пьесы не разубѣждали въ ея достоинствахъ, то ее могъ ставить вторично тотъ же самый антрепренеръ, какъ это и было съ Несуга Теренція. Въ случаѣ же крупнаго успѣха драматургъ получалъ увеличенный гонораръ, какъ его получилъ Теренцій за своего «Эвнуха» ⁶⁾, а актеры получали въ случаѣ успѣха вѣнки, сверхъ выговореннаго гонорара ⁷⁾.

Про Лусція Ланувина въ прологѣ къ *Eunuchus* говорится, что онъ

postquam aediles emerunt
Perfecti sibi ut inspiciundi esset copia,
Magistratus quom ibi adesset, occoptast agi,
Exclamat furem, non pactam fabulam dedisse. vv. 20--24.

Изъ этихъ словъ явствуетъ, что въ римскомъ театрѣ передъ публичнымъ спектаклемъ происходила репетиція пьесы въ присутствіи властей ⁸⁾, которую сопоставлять съ *προαῦλον* грече-

¹⁾ Haut., 43—45.

²⁾ Нес., 57.

³⁾ *Eunuch.*, 20.

⁴⁾ О томъ, что въ случаѣ провала и антрепренеръ, и драматургъ несли убытки, явствуетъ изъ словъ Нес. 56, 57.

⁵⁾ Нес. 7.

⁶⁾ *Vita Terenti.* Rheiferscheid, p. 29. Такимъ же самымъ успѣхомъ объясняется и размѣръ гонорара, полученнаго Варіемъ за *Tiesta*, о которомъ сообщаетъ дидаскалія въ Парижской рукописи № 7530. См. M. Schanz. *Geschichte d. röm. Lit.*, II B., 1 Th., p. 137.

⁷⁾ Varró de lin. lat., V, 178: *corallarium si additum praeter quam quod debitum: eius vocabulum fictum a corollis, quod eae, cum placuerant actores, in scena dari solitae.*

⁸⁾ Ruhnken, p. 90: *magistratus sunt duo aediles, apud quos comoediae privatim agebantur, antequam publice agerentur.*

скаго театра въ настоящее время послѣ статьи Роде стало уже невозможнымъ ¹⁾. Эта репетиція, очевидно, была недоступна для публики, потому что иначе не зачѣмъ было бы автору пролога усиленно подчеркивать, что противникъ Теренція *perfect sibi ut esset inspiciundi copia*. По всей вѣроятности, на этой репетиціи эдилы рѣшали вопросъ о достоинствахъ купленной ими отъ антрепренера пьесы и, если бы они убѣдились, что имъ въ самомъ дѣлѣ предложена не оригинальная пьеса, а украденная, то они могли снять ее съ репертуара и этимъ причинить вредъ и автору, и антрепренеру, чего Лусцій Ланувинъ только и добивался.

19.

О. Риббекъ думаетъ, что существовала должность особаго литературнаго критика, отъ приговора котораго зависѣла постановка пьесы или нѣтъ ²⁾. Онъ пишетъ: *Pompeius mag der erste gewesen sein, welcher bei der Vorbereitung seiner berühmter Spiele das Gutachten eines besonderen Kunstrichters wie des Sp. Maecius Tarpa einholte, was dann in Augusteischer Zeit Regel wurde*. Въ подтвержденіе этихъ словъ онъ ссылается на одно мѣсто изъ переписки Цицерона и на свидѣтельство схолий Круквія къ Горацию. Въ 699 г. Цицеронъ писалъ Марку Марію, что считаетъ признакомъ особеннаго его счастья его отсутствіе на тѣхъ играхъ, когда полусонная публика глядѣла на представленіе пошлыхъ мимовъ. «Ты могъ,—пишетъ Цицеронъ,—доставлять себѣ наслажденія по своему выбору, а намъ нужно было переносить то, что одобрилъ Спурий Мэцій: *nobis autem ea erant perpetienda, quae Sp. Maecius probavisset* ³⁾. Изъ дальнѣйшаго текста письма мы узнаемъ, что въ составъ этихъ игръ, отличившихся чрезвычайной и даже излиш-

¹⁾ Rhein. Mus., 38, p. 251 sq. См. A. Müller. Griechische Bühnenalterthumer, p. 364.

²⁾ Стр. 656.

³⁾ Cic. ad fam., VII, 1, 1.

ней роскошью, входило представление пьесъ Клитемнестра и Equus Troianus ¹⁾ и можно также думать, что въ составъ исполнителей этихъ спектаклей входилъ актеръ Эзопъ, благо-склонно встрѣченный внимательной публикой ²⁾).

Примѣчаніе схоласта вызвано слѣдующими словами Го-рація:

Turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque
Diffingit Rheni luteam caput, haec ego ludo
Quae neque in aede sonent certantia iudice Tarpa
Nec redeant iterum atque iterum spectanda theatri ³⁾.

Объ этомъ же самомъ Тарпѣ говоритъ Гораций въ своемъ посланіи къ Пизонамъ:

Siquid tamen olim
Scripseris in Maeci descendat iudicis auris
et patris et nostras, nonum prematur in annum ⁴⁾

И вотъ, въ примѣчаніи къ первому изъ этихъ мѣстъ въ собраніи схолий, сдѣланномъ Круквиемъ, читаемъ: Metius Tarpa fuit iudex criticus, auditor assiduus poematum et poetarum, in aede Apollinis seu Musarum, quo convenire poetae solebant, suaque scripta recitare, quae, nisi Tarpa aut alio critico probarentur, in scaenam non deferebantur.

Вѣроятно, того же самаго Мэція имѣеть въ виду и До-нать, когда въ своемъ аuctuarium къ біографіи Теренція гово-рять: duos Terentias poetas fuisse scribit Maecius, quorum alter Fregellanus fuerit Terentius Libo, alter libertinus Terentius ⁵⁾).

Сопоставляя всѣ эти свѣдѣнія, мы получаемъ слѣдующее.

Въ періодъ между появленіемъ упомянутаго письма Цице-рона (699 г.) и временемъ появленія Гораціевскаго посланія къ Пизонамъ ⁶⁾ въ римскихъ литературныхъ и драматическихъ

¹⁾ § 2.

²⁾ § 4.

³⁾ Sat. I, 10, v. 36—39.

⁴⁾ Epist. II, 3, 386—388.

⁵⁾ См. К. Dziatzko. Terenti comoediae, p. 6.

⁶⁾ Объ этомъ см. M. Schanz, Gesch. d. Röm. Lit. II, 1 abt., p. 112.

кружкахъ пользовался чрезвычайнымъ авторитетомъ Сп. Мэцій, которой самъ былъ нечуждъ историко-литературныхъ изыска-ній ¹⁾). Изъ словъ Цицерона мы узнаемъ, что по его вкусу были выбраны пьесы для тѣхъ народныхъ игръ, которыя описы-ваетъ Цицеронъ въ своемъ письмѣ, а изъ 10-й сатиры 1-й книги Горация мы узнаемъ, что и въ его время Тарпа являлся предсѣдателемъ на литературныхъ спорахъ, происхо-дившихъ въ храмѣ Минервы ²⁾).

Мнѣ думается, что на этомъ и должны остановиться всѣ наши построения. Откуда знаетъ Риббекъ, что до Помпея ни-чего подобнаго не было? Было общимъ правиломъ или част-нымъ явленіемъ, что Помпей принялъ во вниманіе сужденіе общепризнаннаго авторитета?

Изъ біографіи Теренція мы знаемъ, что до постановки *Andria* онъ долженъ былъ (*iussus est*) представить ее на судъ Цэцилія ³⁾). И вполнѣ естественно, что правительство счита-лось съ мнѣніями специалистовъ литераторовъ, но отсюда еще вовсе не значить, что Тарпа былъ присяжнымъ критикомъ, такъ какъ замѣчаніе схолиаста свидѣтельствуеетъ только объ его чрезмѣрной склонности къ обобщеніямъ. Я же думаю, что у насъ нѣтъ несомнѣнныхъ доказательствъ, будто въ вѣкъ Августа существовала установленная должность драматическаго судьи. И думаю, что, не смотря на всѣ приведенныя свидѣтельства древнихъ авторовъ, намъ ничто не мѣшаетъ видѣть въ Тарпѣ

¹⁾ Ср. свидѣтельство Доната.

²⁾ Лучше будемъ вѣрить источникамъ Веррія Флакка и подъ *aede* подразумѣвать храмъ Минервы на Авентинѣ, а не Музъ и не Аполлона. Эти два имени лучше всего изобличаютъ манеру возникновенія схолии Круквія. Ихъ авторъ, на основаніи словъ *in aede sonent certantia*, вспо-мнилъ мѣсто Феста, но имя божества забылъ, восполнивъ его по своей догадкѣ. Вполнѣ естественно, что ему скорѣе всего припомнились Апол-лонъ и Музы для мѣста собранія поэтовъ. Что такія собранія происхо-дили въ храмѣ при Горациі — это явствуеетъ изъ словъ Горация, но го-ворить о томъ, что Тарпа *als magister Collegii schon 699 mit der Auswahl der Stüche betraut war*, какъ это дѣлаеетъ A. Kiessling (*ad locum*, p. 118), мнѣ представляется немного смѣлымъ.

³⁾ Біографія Доната, ed. Rheiferscheidi, p. 28.

только крупный литературный авторитетъ, мнѣніе котораго было чрезвычайно цѣнно для драматурговъ, такъ какъ облегчало доступъ ихъ пьесамъ на сцену, но вовсе не было обязательно для представителей правительства, отъ усмотрѣнія которыхъ зависѣло обращаться къ нему, или нѣтъ.

Быть можетъ, характеръ дѣятельности Тарпы лучше всего сопоставить съ дѣятельностью того Квинтилія Вара, о которомъ такъ симпатично и съ такимъ уваженіемъ отзывается Горацій въ своемъ посланіи мѣ Пизонамъ ¹⁾. Представимъ себѣ, что кто-нибудь послушался мудрыхъ указаній Квинтилія въ выборѣ пьесы для своего спектакля и тогда Квинтилій окажется совершенно въ той же самой роли, въ какой мы видимъ изображеннымъ у Горація и Цицерона Тарпу. Имѣлъ Квинтилій какое-нибудь касательство къ *aedes* или нѣтъ, мы не можемъ, конечно, знать; заключать на основаніи того, что про него Горацій этого не говоритъ, упоминая эту подробность относительно Тарпы — нельзя. Горацій не даетъ обстоятельной характеристики всѣхъ своихъ современниковъ, а упоминаетъ о нихъ мимоходомъ ²⁾, какъ о лицахъ общеизвѣстныхъ, причемъ многія подробности могли быть опускаемы.

20.

Древніе комментаторы греческой драмы нерѣдко удѣляли свое вниманіе и сценическимъ вопросамъ, стараясь своими мимолетными указаніями хоть отчасти замѣнить своему читателю то существенное дополненіе къ тексту пьесы, которое находили посѣтители аѣннскаго театра въ игрѣ актеровъ.

Въ этомъ отношеніи особенно любопытны схолии къ Эврипиду, которыми мимоходомъ пользовался еще I. A. Hartung для тѣхъ немногихъ страницъ своей книги *Euripides Restitutus*,

¹⁾ Epist. II, 3, ст. 438—444, о немъ см. W. Kroll. Unsere Schätzung d. röm. Dichtung. Neue Jahrb. f. d. Klas. Alterthum 1903 № 1, p. 15.

²⁾ См. A. Kiessling, ad Ep. II, 3, v. 438.

которыя онъ посвятилъ бѣглою характеристикѣ особенностей сценической игры древнихъ актеровъ (vol. II, pp. 179 sq. ¹).

Эти замѣчанія самаго разнообразнаго свойства и происхожденія. То въ нихъ передается избитый театральныи анекдотъ про неумѣлое произношеніе актеромъ Гегелоха, который схолиастъ могъ узнать изъ произведеній аттическихъ комиковъ ²).

То указывается мѣсто, откуда актеръ, исполнившій роль даннаго персонажа, долженъ былъ произносить тѣ или другія слова ³).

На очень интересную игру актеровъ указываетъ схолиастъ къ ст. 653 «Ореста». Иногда эти указанія основаны на недоразумѣніяхъ; такъ, напримѣръ, схолиа Orest. 270, заключаетъ въ себѣ упрекъ, почему актеръ въ сценѣ бреда Ореста только показываетъ видъ, будто стрѣляетъ изъ лука, а не стрѣляетъ на самомъ дѣлѣ. Между тѣмъ актеръ поступалъ въ данномъ случаѣ какъ разъ правильно, подчеркивая этой притворной стрѣльбой бредовой характеръ своихъ дѣйствій ⁴).

Указываетъ схолиастъ на жесты, которыми сопровождалось то или другое мѣсто трагедіи ⁵), а въ схоліяхъ къ Оресту есть даже указаніе на то, что цѣлыя стихи этой трагедіи явились результатомъ тѣхъ передѣлокъ, которымъ текстъ трагедіи подвергся со стороны актеровъ ради большаго удобства ихъ игры. τούτους δὲ τοὺς τρεῖς στίχους (1366—1368), — пишетъ схолиастъ, — οὐκ ἄν τις ἐκ ἐτοίμου συγχωρήσειεν Εὐριπίδου εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον τῶν ὑποκριτῶν. Это замѣчаніе подало А. Грюнингеру мысль приписать актерамъ сочиненіе нѣсколькихъ сценъ этой

¹) Ср. E. Bethe. Prolegomena zur Geschichte des Theatres in Alterthum, p. 111, 117 sq.

²) Ср. Схол. къ Оресту, 279; къ Лягушкамъ Аристофана, 303.

³) Eur. Orest, I, 67. Нес. 60 (эта схоліа основана на самомъ текстѣ, v. 64, 54). Hipp. 776. Med. 115. Alc. I, 29. Andr. 715.

⁴) Такъ же критически относится схолиастъ къ игрѣ современныхъ ему актеровъ и въ схоліи Orest. 57.

⁵) Troad. 1207 (гдѣ схоліа является простымъ пересказомъ текста), 568. Andr. 309.

трагедіи, между прочимъ, великолѣпной сцены между Орестомъ и Фригійцемъ (1506—1536) ¹⁾.

Вообще обзоръ «театральныхъ» схолій къ Эврипидовымъ драмамъ приводитъ насъ къ одному несомнѣнному выводу: въ то время, какъ большинство этихъ схолій основано непосредственно на текстѣ самихъ трагедій, все же попадаются среди нихъ и прямые отзвуки личныхъ наблюденій надъ сценическими приемами древнегреческихъ актеровъ, которые не всегда нравились схоласти, имѣвшему, стало быть, возможность получить съ ними знакомство, хотя и не изъ первыхъ, конечно, рукъ.

Важно имѣть въ виду, что тѣ реальныя особенности греческой сцены, примѣняясь къ которымъ дѣлаютъ въ данномъ случаѣ свои указанія схоліастъ, соотвѣтствуютъ дѣйствительному положенію вещей. Такъ, К. Робертъ доказалъ (*Die Scenerie des Aias, der Eirene und des Prometheus, Hermes XXXI, 1896, p. 561 sq.*), что *παρεπίγραφα* къ Эсхилу вполне соотвѣтствуютъ той инсценировкѣ, которой требуютъ современныя наши представленія объ устройствѣ греческой сцены временъ Эсхила.

Такую же цѣнность для исторіи римскаго театра представляютъ схоліи къ Теренцію, непонятнымъ образомъ не нашедшія себѣ послѣ Рейнгольда Клотца ни одного издателя ²⁾, несмотря на то, что съ тѣхъ поръ появилось нѣсколько весьма цѣнныхъ работъ, посвященныхъ изслѣдованію рукописнаго преданія этихъ схолій ³⁾.

¹⁾ См. A. Grueninger. *De Euripidis Oreste ab histrionibus retractata Basiliae, 1898.*

²⁾ Въ его изданіи P. Terenti comoediae, въ двухъ томахъ, Lipsiae, 1838. Намѣреніе P. Rabbow'a издать ихъ снова на основаніи новѣйшихъ молляцій, высказанное имъ въ его диссертациі: *De Donati commento in Terentium specimen observationum primum, Lips., 1897*, осталось неисполненнымъ до сихъ поръ.

³⁾ Отмѣчу самыя важныя изъ этихъ работъ: R. Sabbadini. *Gli scoli Donatiani ai due primi atti dell' Eunuco di Terenzio. Firenze-Roma, 1894, pp. 249—363.* Работа эта, превосходная въ методологическомъ отношеніи, такъ и осталась незамѣченной. Ср. его же: *Biografie commentatori di*

Насколько эти замѣчанія важны для уясненія особенностей игры римскихъ актеровъ, еще въ прошломъ столѣтїи было отмѣчено чловѣкомъ, одинаково хорошо знавшимъ какъ древнихъ писателей, такъ и условія и требованія современной сцены. 8-го января 1768 года Лессингъ писалъ въ своей *Hamburgische Dramaturgie*: *dieser Donatus ist so vorzüglich reich an Bemerkungen, die unseren Geschmack bilden können, dass er die verstecktesten Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiss*» ¹⁾. Лессингъ совершенно справедливо полагалъ, что чтеніе этихъ схолій можетъ составить лучшую школу для современнаго артиста, желающаго усовершенствовать свою игру; поэтому онъ хотѣлъ дать въ руки актерамъ хорошій переводъ этихъ схолій.

Оставляя въ сторонѣ вопросъ о томъ, писалъ ли свои замѣчанія Донатъ подъ вліяніемъ тѣхъ непосредственныхъ впечатлѣній, которыя ему давала тогдашняя римская сцена, какъ это думалъ Лессингъ ²⁾, или же, на основаніи тѣхъ иллюстрацій, слѣды которыхъ мы имѣемъ хотя бы въ ватиканской и парижской рукописяхъ Теренція, какъ это утверждаетъ Fr. Leo ³⁾, я долженъ подчеркнуть выдающееся достоинство этой части схолій Доната. Среди нихъ нѣтъ ни одного замѣчанія, съ которымъ надо было бы спорить. Кажется, эти замѣчанія вышли изъ-подъ пера не древняго грамматика, а написаны какимъ-нибудь наиболѣе свѣдущимъ режиссеромъ одной изъ лучшихъ современныхъ сценъ. И если у этихъ схолій есть свойство, о которомъ приходится всячески жалѣть, то это только ихъ чрезмѣрная малочисленность.

Terenzio. Firenze-Roma, 1897 и A. Teuber. Zur Kritik der Terentius Scholien des Donatus, въ *N. Jahrbücher f. Philol.* 143 B. (1891), pp. 353—367, Обширная книга Hartmann *De Terentio et Donato commentatio*, Lugduni, 1895), вслѣдствіе расплывчатой неопредѣленности изложенія и крайней восторженности автора, никакого научнаго значенія не имѣетъ.

¹⁾ Lessings *Sämmtliche Werke*, herausgegeben von K. Göring. XII Band, p. 89.

²⁾ *Ibid.*

³⁾ *Rhein. Mus.* 38 (1883), p. 326.

Я не вхожу здѣсь въ детальное разсмотрѣніе вопроса о томъ, кто болѣе правъ въ данномъ случаѣ: Лессингъ или Лео, кромѣ отсутствія достаточнаго матеріала, на основаніи котораго можно было бы высказать опредѣленное сужденіе по данному вопросу, еще и потому, что кто бы въ этомъ вопросѣ ни былъ правъ, положеніе вещей отъ этого существенно не мѣняется: и въ томъ, и другомъ случаѣ первоисточникомъ окажутся преданія римской сцены, которыя легли и въ основу тѣхъ иллюстрацій, на которыя ссылается Лео. Гораздо важнѣе отмѣтить то обстоятельство, что свидѣтельства большей части этихъ схолій являются вполне оригинальными и не представляютъ собою результата механическаго переписыванія въ текстъ тѣхъ замѣчаній, которыя обязательно должны получиться у всякаго читателя при болѣе или менѣе внимательномъ чтеніи текста. Несомнѣнно, что авторъ этихъ схолій, кромѣ текста Теренція, имѣлъ подъ руками еще какіе-нибудь матеріалы.

Наряду съ цѣлою серіей примѣчаній къ отдѣльнымъ мѣстамъ комедій, въ которыхъ даются указанія относительно мимики и декламации и которыя будутъ разсмотрѣны въ специальной главѣ объ игрѣ древнеримскихъ актеровъ, мы находимъ въ этихъ схоліяхъ указанія и болѣе общаго характера. Такъ, прежде всего отмѣчу тотъ чрезвычайно интересный для нашихъ цѣлей анекдотъ, который сохраненъ среди нихъ про Амбивіа Adhuc, пишетъ Донатъ въ примѣчаніи ко 2-й сценѣ 2-го акта Phormio, narratur fabula de Terentio et Ambivio ebrio, qui acturus hanc fabulam, oscitans temulenter, atque aurem minimo inscalpens digitulo, hos Terentio pronuntiavit versus, quibus auditis exclamaret poeta se talem, quum scriberet, cogitasse parasitum, et ex indignatione, quod eum saturum potumque deprehenderet, delinitus statim est ¹⁾

Въ этомъ анекдотѣ рѣчь идетъ очевидно о случаѣ, имѣвшемъ мѣсто на одной изъ тѣхъ репетицій, о которыхъ рѣчь

¹⁾ Phorm. 314: Itane patris ais adventum veritum hinc abiisse.

была выше (см. стр. 91). Кроме того, из этого анекдота мы узнаем также о томъ, къ какимъ тонкимъ и удачнымъ жанровымъ иллюстраціямъ прибѣгали древнеримскіе актеры для лучшей передачи особенностей тѣхъ типовъ, которые имъ приходилось воплощать на сценѣ.

Еще болѣе важное значеніе имѣеть для исторіи римскаго театра то, что пишетъ Донатъ въ примѣчаніи къ 3-й сценѣ 4-го акта комедіи *Andria*, гдѣ мы читаемъ: *vide in hoc comedia non minimas partes Mysidi attribui, hoc est personae femineae, sive haec personatis viris agatur, ut apud veteres, sive per mulierem ut nunc videmus.*

На основаніи этихъ словъ Доната G. Körting ¹⁾ дѣлаетъ тотъ выводъ, будто въ позднюю эпоху римская сцена освободилась отъ противоестественнаго обычая, въ силу котораго всѣ женскія роли на сценѣ выполнялись мужчинами ²⁾. Это нововведеніе должно было вполне соответствовать общему духу древне-римскаго театра, въ которомъ постоянно замѣчается здоровое стремленіе къ реализму, требованія котораго ни могло не нарушаются отъ такого способа исполненія ролей, потому что несмотря на все стараніе римскихъ актеровъ измѣнять соотвѣтствующимъ образомъ свой голосъ для исполненія женскихъ ролей, никогда мужчина не могъ говорить такимъ голосомъ, что его нельзя было бы отличить отъ женскаго. И мы находимъ прямыя указанія на то, что этотъ обычай правился далеко не всѣмъ. Въ этомъ отношеніи весьма интересенъ голосъ того писателя, который вообще критически относится къ современному театру. Такимъ писателемъ является Лукіанъ, ко-

¹⁾ Geschichte d. Griechischen und römischen Theater, p. 363.

²⁾ По мнѣнію H. Reich'a (*Die ältesten berufsmässigen Darsteller des griechisch-italischen Mimus.* Königsberg, 1897, p. 32), женщины не могли потому участвовать въ исполненіи трагедій и комедій, что „wie hätten sie (d. d. Tragöden und Komöden) auch eine Ehrlose, denn das war nach antiker Anschauung jedes Weib, das die Bühne betrat, unter sich dulden sollen“. Этотъ взглядъ могъ бы быть состоятеленъ только въ томъ случаѣ, если сами эти Tragöden и Komöden не были въ такой же самой степени, какъ и женщины ehrlos.

торый вообще является далеко не безусловным хвалителем современных ему театральных порядков. Не нравится ему, например, что трагические актеры заботились исключительно только о диксической сторонѣ своей роли ¹⁾, не заботясь нисколько о томъ, какъ соотвѣтствовали получаемый ими музыкальный эффектъ внѣшнему облику исполняемой ими роли ²⁾. Не нравится ему также и то, что по произволу драматурга актеру въ одной и той же пьесѣ приходится исполнять нѣсколько ролей ³⁾. И вотъ изъ слѣдующихъ словъ Лукіана ⁴⁾: καὶ γὰρ αὐτὸς ὅπερ ἐνεχάλεις τῇ ὀρχηστικῇ τὸ ἄνδρας ὄντας γυναῖκας μιμεῖσθαι, κοινὸν τοῦτο καὶ τῆς τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας ἔγκλημα ἂν εἶη. πλείους γὰρ ἐν αὐταῖς τῶν ἀνδρῶν αἱ γυναῖκες. я заключаю, что въ времени, когда возникъ этотъ трактатъ ⁵⁾, обычай, въ силу котораго женскія роли исполнялись мужчинами, вызвалъ упреки со стороны нѣкоторыхъ представителей театральной публики. Если безусловно вѣрить свидѣтельству Доната, то оказывается, что это недовольство имѣло своимъ послѣдствіемъ, что въ концѣ концовъ женщины проникли на римскую сцену въ качествѣ исполнительницъ женскихъ ролей въ комедіи.

Но прежде чѣмъ остановиться на такомъ выводѣ, надо обратить вниманіе на слѣдующее обстоятельство. Эти слова не составляютъ начала схолии, а имъ предшествуетъ еще одно замѣчаніе пояснительнаго характера ⁶⁾, съ которымъ они сое-

¹⁾ περὶ ὀρχήσεως 27: τὸ δὲ αἰσχιστόν μελωδῶν τὰς συμφοράς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν.

²⁾ ὅταν Ἦρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονοδῆ ἐπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε, τὴν λεοντίν, ἦν περιέχεται αἰδεσθεῖς μήτε τὸ ρόπαλον, σολοκίαν εὐ φρονωνίκοτος φαίη ἂν τις τὸ πρᾶγμα. Ibid.

³⁾ Nekyom. 16.

⁴⁾ περὶ ὀρχης. 28.

⁵⁾ Гипотеза P. Schulze N. Jahrb. f. Phil. 1891 (143 B) p. 823—828), будто этотъ трактатъ принадлежалъ не Лукіану, а одному изъ его учениковъ, особаго сочувствія не встрѣтила, да по существу она ничего особенно и не измѣняетъ.

⁶⁾ Haec scaena administrationem doli habet, quod fit, ut deterreatur Chremes filiam suam Pamphilo dare.

динены совершенно искусственнымъ образомъ посредствомъ союза *et*. А какъ разь этотъ способъ шаблоннаго соединенія двухъ разнохарактерныхъ замѣчаній ¹⁾ наблюдается въ этихъ схолияхъ въ томъ случаѣ, когда къ самостоятельнымъ замѣчаніямъ Доната дѣлаются дополненія позднѣйшими интерполляторами ²⁾. Такимъ образомъ было бы болѣе чѣмъ неосмотрительно соединять это одиноко стоящее свѣдѣніе о появленіи женщинъ въ качествѣ исполнительницъ комедій съ именемъ Доната.

Мнѣ кажется поэтому гораздо болѣе безопаснымъ объяснять происхожденіе этого свидѣтельства тѣмъ, что его авторъ перенесъ на весь римскій театръ вообще то, что наблюдалось въ дѣйствительности въ однихъ только мимахъ.

Это предположеніе можетъ быть подтверждено отчасти и тѣмъ, что авторъ тѣхъ схолій, которыя заключаются въ *codex Bembinus* въ 22 ст. пролога «Эвнуха» пишетъ: *agi mimi dicuntur agere* ³⁾. Очевидно, здѣсь *mimi* употреблено безъ всякаго различія отъ термина вообще *scaenici*, который встрѣчается въ этихъ же схолияхъ неоднократно ⁴⁾.

Замѣчанія такого рода изрѣдка встрѣчаются и въ томъ *commentarius antiquior* къ Теренцію, который издалъ *Fr. Schlee* ⁵⁾. Здѣсь также встрѣчаются указанія относительно того, какъ надо произносить данный стихъ: громко ⁶⁾, съ горечью ⁷⁾, съ гнѣвомъ ⁸⁾, съ ироніей ⁹⁾, или же вообще съ особымъ воодушевленіемъ ¹⁰⁾. Отмѣчается также и тотъ случай, когда

¹⁾ Примѣры собраны у *A. Teuber'a* l. l. p. 355 q.

²⁾ См. *R. Sabbadini Gli scoli Donatiani* p. 343.

³⁾ См. *W. Studemund: ueber die editio princeps der Terenzscholien des codex Bembinus. N. Jahrb. f. Phil.* 1882, p. 52.

⁴⁾ *Haut. pr.* 1 и 43. *F. Umpfenbach. Hermes* II, p. 362 и 364.

⁵⁾ *Fr. Schlee. Scholia Terentiana. Leipz.* 1893, pp. 79—162.

⁶⁾ p. 107 (*Eun.* 712) 158 (*Adel.* 641).

⁷⁾ p. 89 (*And.* 688).

⁸⁾ *ib.* (*And.* 692).

⁹⁾ *ibid.* (*And.* 708).

¹⁰⁾ *ibid.* (*And.* 693 и 711).

актеру надо сказать такъ тихо, чтобы его рѣчь разслышало только одно изъ всѣхъ присутствующихъ на сценѣ лицъ ¹⁾. Указывается, при какихъ словахъ актерамъ надо дѣлать тотъ или другой поворотъ ²⁾, то или другое движеніе руки ³⁾.

Особенностью этихъ замѣчаній является ихъ крайняя сжатость: чаще всего оно состоитъ изъ одного слова, преимущественно нарѣчія, что соотвѣтствуетъ общему характеру этихъ схолій ⁴⁾.

Еще меньше матеріала по интересующему насъ вопросу представляютъ тѣ схоліи изъ codex Bezae, о которыхъ уже приходилось упоминать ⁵⁾.

Наиѣ 455 *sensu* схоліасть очень удачно замѣчаетъ: *cum gemitu pronuntia*. Къ 18 ст. пролога Форміона схоліасть по поводу словъ *ad famem* замѣчаетъ: *vendere solebant poetae quidquid scribissent*, что лишній разъ подтверждаетъ устанавливаемый нами характеръ отношеній авторовъ къ актерамъ ⁶⁾. Къ Phorm. 52: *accipe* схоліасть пишетъ—*hoc cum gestu offerentis dicitur*. Слово *boni* въ Adel. 722 схоліасть рекомендуетъ произносить *ironicos*. Гораздо болѣе цѣннымъ является то замѣчаніе схоліаста, которымъ онъ сопровождаетъ слѣдующія слова Таиды при ея разлукѣ съ Федрией: *Mi Phaedria, et tu. Numquid vis aliud* ⁷⁾. Схоліасть пишетъ: *nisi osculum praecessisse animadvertas, non potest aliter intellegere*. Это замѣчаніе особенно важно потому, что текстъ пьесы не даетъ прямыхъ указаній относительно этого жеста, въ которомъ находится прекрасная мотивировка для послѣднихъ словъ Таиды.

Болѣе по интересующему насъ вопросу въ схоліахъ codex Bezae мы не находимъ ничего.

¹⁾ р. 132 (Phor. 368).

²⁾ р. 89 (And. 665) 91 (788).

³⁾ р. 138 (Phor. 844).

⁴⁾ См. Fr. Schlee p. 43.

⁵⁾ Изданы F. Umpfenbach въ Hermes II (1867), pp. 337—402.

⁶⁾ См. стр. 91.

⁷⁾ Eun 191.

21.

При разсмотрѣніи остатковъ древне-римской драмы никоимъ образомъ не слѣдуетъ оставлять безъ вниманія также и трагедіи, приписываемыя Сенека́.

Правда, до настоящаго времени еще окончательно не рѣшенъ вопросъ о томъ, были ли онѣ исполняемы на сценѣ ¹⁾, или это только «*Deklamationen in dramatischen Form, Bezeugnisse einer auf die Spitze getriebenen, ueberreizten Rhetorik*», какъ ихъ называетъ Риббекъ ²⁾.

Этотъ вопросъ слишкомъ труденъ, чтобы на него можно было отвѣтить съ положительною точностью. Да кромѣ того, какъ бы этотъ вопросъ мы ни рѣшали, трагедіи Сенеки останутся для нашихъ цѣлей одинаково цѣннымъ матеріаломъ. Если даже трагедіи и не ставились никогда на сценѣ, ихъ авторъ все-таки старался придать имъ ту форму, которая возможно болѣе напоминала бы форму настоящихъ пьесъ, и такимъ образомъ даже и въ случаѣ отрицательнаго отвѣта на поставленный выше вопросъ, черезъ пьесы Сенеки мы можемъ ознакомиться съ тѣми трагедіями, формъ которыхъ онъ подражалъ, а это для насъ весьма цѣнно, потому что ни римскихъ ³⁾, ни эллинистическихъ трагедій мы не знаемъ.

Въ трагедіяхъ Сенеки прежде всего обращаетъ на себя вниманіе слѣдующее обстоятельство: въ нихъ если не считать Юноны, появляющейся въ самомъ началѣ *Hercules furens* ⁴⁾, среди дѣйствующихъ лицъ нѣтъ ни одного божества. Это слишкомъ знаменательно, чтобы можно было оставить

¹⁾ Какъ это думаетъ такой авторитетный знатокъ трагедій Сенеки, какъ Fr. Leo: *Senecae tragoediae*, vol. I, pp. 76, 82.

²⁾ O. Ribbeck. *Geschichte der röm. Dichtung*, III. p. 72.

³⁾ О ихъ вліяніи на творчество Сенеки см. Ribbeck., *ibid* 64.

⁴⁾ О нѣкоторыхъ точкахъ соприкосновенія, существующихъ между трагедіями Сенеки и пьесами Теодекта и Астидаманта см. C. Robert *Hermes* XXXII. (1897) p. 452.

⁵⁾ т. 1—124.

безъ вниманія, такъ какъ едва ли безъ какихъ-нибудь весьма важныхъ причинъ кто-нибудь откажется хотя бы отъ такой эффектной и красивой сцены, какъ появленіе Артемиды надъ головой умирающаго Ипполита.

Эврипидовскій Ипполитъ, менѣе чѣмъ какая-либо другая пьеса античнаго репертуара, доступенъ для воспроизведенія на современной сценѣ. Въ то время какъ и Эдипъ-Царь, и Антигона, и Ифигенія прекрасно поддаются сценической постановкѣ, въ Ипполитѣ никогда не удастся средствами современной сцены провести грань между смертными участниками пьесы съ одной стороны и Киприды и Артемиды съ другой. Наши чисто зрительныя ощущенія, имѣющія въ театрѣ перво-степенное значеніе, благодаря памятникамъ изобразительныхъ искусствъ, строго канонизировавшихъ типъ божества, будутъ не удовлетворены тѣмъ, что въ состояніи дать современная, а можетъ быть, и всякая сцена вообще ¹⁾.

Это неудобство не чувствовалось только въ ту эпоху, когда и пластическое искусство еще не успѣло найти средства для несомнѣннаго выдѣленія божества изъ толпы смертныхъ. А ко времени начала дѣятельности великихъ греческихъ трагиковъ греческое искусство еще не нашло средства для различенія Аполлона отъ атлета, не прибѣгая къ содѣйствию надписи на базѣ статуи ²⁾.

Если такимъ образомъ афинянинъ, видя статую, долженъ былъ сначала справиться по надписи о томъ, кого она изображаетъ, то точно также и зритель на представленіи трагедіи при появленіи актера не могъ сразу рѣшить, видитъ ли онъ передъ собой бога или человѣка. Это неудобство устранялось появленіемъ божества на *θεολογείον*, а больше всего словами самого поэта.

¹⁾ См. статью К. Гагеманъ. „Режиссеръ“. Библ. Театра и Искус. 1903, № 2, стр. 25.

²⁾ M. Collignon. *Gesch. d. grieh. Plastik, uebertragen von E. Traemer, Strassburg. 1897. I. 211. А. А. Павловскій. Скульптура въ Атикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. 80.*

Существованіе самой тѣсной связи между исторіей развитія живописи и скульптуры съ одной стороны, и театральной техники—съ другой не подлежитъ сомнѣнію ¹⁾). Театръ пользуется для своихъ нуждъ всѣми усовершенствованіями въ области начертательныхъ искусствъ.

Въ частности для греческаго театра это доказалъ Н. Diegks ²⁾), установившій существованіе самой тѣсной связи между реформой Тесписа и нововведеніемъ живописца Эвмара, пересадившаго на греческую почву приемы египетской живописной техники.

Такимъ образомъ усовершенствованіе въ области греческой скульптуры не могло остаться безъ вліянія и на театральную технику съ одной стороны и на вкусы—публики съ другой. Поэтому, когда греческая скульптура вышла изъ періода неопредѣленности своихъ типовъ и сумѣла ясно показывать безъ помощи надписей различіе между божествомъ и человѣкомъ, зрители потребовали того же и отъ театра, оказавшагося однако въ данномъ случаѣ не въ силахъ выполнить это требованіе, какъ это осталось невыполнимымъ даже и для нашихъ дней, несмотря на всѣ преимущества нашей театральной техники. И вотъ, какъ кажется, въ эллинистическомъ театрѣ авторъ переработокъ древнихъ драмъ, которыя они производили сообразно съ условіями новой сцены ³⁾), должны были сокращать случаи появленія божествъ, если безъ этого нельзя было обойтись вовсе. И Сенека ⁴⁾), по моему, только потому и отказался отъ появленія божества въ томъ случаѣ, если являлся *dignus deo vindice podus*, что не рассчитывалъ на

¹⁾ К. Гагеманъ. *Ibid.* № 3, стр. 25.

²⁾ *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud graecos* p. 13. Эта брошюра появилась еще въ 1883 г., а черезъ восемь лѣтъ это же вторично доказалъ P. Girard въ статьѣ *Thespis et les debuts de la tragedie. Revue des études grecques* 1891, стр. 159—170; ср. *ergo je la peinture antique.* Paris: 1892, p. 141.

³⁾ См. Quint. X. 1.66. C. Robert. *Hermes* XXXII (1897), p. 452.

⁴⁾ Или же тѣ, кому онъ подражалъ.

удачное воспроизведеніе этого эффе́кта на подмосткахъ со-временнаго ему театра.

Единственнымъ препятствіемъ къ принятію этого взгляда могутъ служить только слѣдующія слова Цицерона ¹⁾ *Quid est enim praeclarius, quam honoribus et rei publicae muneribus perfunctum senem posse suo iure dicere idem, quod apud Ennium docet ille Pythius Apollo, se esse eum, undesibi si non populi et reges, at omnes sui cives consilium expetant.*

*Suarum rerum incerti quod ego mea ore ex
Incertis certos compotesque consili
Dimitto, ut ne res temere tractent turbidas* ²⁾.

Но въ сущности и это мѣсто не можетъ никоимъ образомъ служить серьезнымъ препятствіемъ. Унасъ нѣтъ никакихъ положительныхъ и несомнѣнныхъ доказательствъ, что стихи эти взяты Цицерономъ именно изъ драматическаго произведенія; богъ Аполлонъ могъ съ успѣхомъ говорить и на страницахъ хотя бы его *Annales*.

Кромѣ этого фрагмента, изъ римской трагедіи нельзя привести ни одного примѣра, гдѣ мы имѣли бы несомнѣнное доказательство присутствія божества на сценѣ, и то, напримѣръ, мы читаемъ среди фрагментовъ трагедіи того же Эннія *Alumnus: eorum intendit crinitus Apollo arcum auratum, lunata micans Diana facem iacit a laeva* ³⁾, несомнѣнно не имѣло реального воплощенія на сценѣ, являясь болѣзненной галлюцинаціей сумасшедшаго ⁴⁾.

Если это отсутствіе эпифаній въ трагедіяхъ Сенеки надо признать умышленнымъ, то нельзя ли вызвавшую это отсутствіе причину ставить въ связь съ совѣтомъ Горация ⁵⁾: *multa*

¹⁾ De Orat. I. 55, 199.

²⁾ Текстъ Цицерона, предшествующій цитатѣ, мѣшаетъ принять редакцію перваго стиха, предложенную O. Ribbeck. *Tragicorum Romanorum fragmenta* ², p. 75.

³⁾ O. Ribbeck. *Trag. Röm. fr.* ², p. 21.

⁴⁾ O. Ribbeck. *Die Römische Tragoedie*, p. 198.

⁵⁾ Ер. II. 3. 184 sq.

tolles ex oculis, quae mox parret facundia praesens, тѣмъ болѣе, что, какъ увидимъ ниже, Сенека считается неоднократно съ указаніями Горация.

Сличеніе текста пьесъ Сенеки съ одноименными греческими трагедіями показало, что при составленіи своихъ трагедій Сенека нерѣдко вводилъ въ текстъ основной пьесы эпизоды изъ другихъ, близкихъ по содержанію, произведеній, казавшіеся ему умѣстными въ данномъ случаѣ. Напримѣръ, въ текстѣ Троянокъ имъ включенъ отрывокъ изъ Гекабы Эврипида для того, чтобы воспользоваться чуднымъ разсказомъ Талтибіа о смерти Поликсены (Eug. Нес. 518 sq. 582)¹⁾. Кромѣ драматическихъ произведеній, Сенека для пополненія своихъ произведеній пользовался еще и матеріаломъ, представляемымъ другими видами поэзіи²⁾.

Риббекъ указалъ на то, что многія отступленія Сенеки отъ греческаго оригинала обусловлены его желаніемъ путемъ нагроможденія чисто риторическихъ эффектовъ угодить духу времени, падкаго на ходульный пафосъ и крикливую декламацію. Но среди вносенныхъ Сенекой отъ себя дополненій есть и такія, какія можно объяснить только разчетомъ на ихъ особенный эффектъ въ случаѣ сценическаго воспроизведенія. Такъ, по крайней мѣрѣ, я объясняю себѣ причину, заставившую Сенеку въ «Эдицѣ» вывести Тирезія съ дочерью Манто и показать зрителямъ всю обстановку гаданія по внутренностямъ принесеннаго въ жертву животнаго³⁾.

На сценѣ императорскаго Рима, привыкшей къ роскошной постановкѣ, поражавшей больше своею грандіозностью и роскошью, чѣмъ художественнымъ вкусомъ⁴⁾, эта сцена должна

¹⁾ O. Ribbeck. G. d. röm. Dicht. 62:

²⁾ Fr. Leo. Senecae trag. I, p. 157, 166 sq.

³⁾ Oedipus, v. 303—383. Эта сцена трагедіи Сенеки легла въ основу описанія жертвоприношенія Арунта въ Pharsalia Лукана (I, v. 605 sq.), о влияніи на котораго трагедіи Сенеки см. очень обстоятельную статью С. Hosius: Lucanus und Seneca. Neue Jahrb. f. Philologie. 1892, pp. 337—356.

⁴⁾ См. Horat. ep. II. I. v. 187—193. Cic. ad fam. VII. 1. Val. Max. II. 4, § 6.

была производить должное воздѣйствіе на зрителей. Видъ же закалываемыхъ на сценѣ животныхъ ¹⁾ не долженъ былъ задѣвать зрителей, привыкшихъ къ кровопротііямъ на аренѣ цирка.

Непгі Weil, думающій, что трагедіи Сенеки никогда не ставились на сценѣ ²⁾, замѣтилъ, что Сенека въ своихъ трагедіяхъ съ удивительною строгостью придерживался извѣстнаго правила, устанавливаемаго Гораціемъ, относительно трехъ актеровъ и пяти актовъ; для того, чтобы удовлетворить этимъ требованіямъ Горація, Сенека иногда долженъ былъ сильно исказить характеры своихъ персонажей и отступать отъ логическаго развитія дѣйствія. Но вѣдь Горацій точно такъ же требуетъ ³⁾ не *pueros cogat populo Medea frucidet*, а между тѣмъ Медея у Сенеки совершаетъ свое ужасное дѣло на глазахъ у публики, равно какъ и Гераклъ въ *Hercules furens*. Н. Weil хочетъ ⁴⁾ выйти изъ этого затрудненія, утверждая, что этимъ лишній разъ доказывается то, что трагедіи Сенеки предназначались только для чтенія, а не для театральнаго представленія. Но эта мысль Вейля противорѣчитъ концу его статьи, гдѣ онъ самъ доказалъ ⁵⁾, что Сенека придерживался особенно тѣхъ правилъ, которыми могъ смѣло пренебречь, если писалъ для чтенія, а между тѣмъ совѣтомъ Горація относительно Медеи онъ не воспользовался. Если бы Вейль желалъ въ этой статьѣ быть до конца послѣдовательнымъ, то ему нужно было для того, чтобы получить изъ этой сцены «Медеи» доказательство въ пользу того, что эти пьесы не ставились, устроить такъ, чтобы ни Медея, ни Гераклъ на сценѣ не убивали своихъ дѣтей. Но никакими коньектурами этого сдѣлать нельзя. Стало быть, нельзя и пользоваться этими аргументами для доказательства того, что эти пьесы не ставились.

¹⁾ V. 341 sq.

²⁾ La règle des trois acteurs dans les tragedies de Sénèque. Rev. Archéolog. 1865, pp. 21—35.

³⁾ Epist. II. 3, 185.

⁴⁾ p. 25.

⁵⁾ p. 35.

Такой вывод можно было бы получить только в том случае, если бы Сенека не соблюдалъ какъ разъ тѣхъ требованій Горация, которыя не имѣютъ никакого значенія для пьесы, предназначаемой для чтенія: о трехъ актеряхъ, объ актахъ. Но статья Вейля доказываетъ какъ разъ обратное.

Трагедіи Сенеки мало чѣмъ отличаются отъ остальныхъ извѣстныхъ намъ памятниковъ древнеклассической драмы по способу указанія на театральное ихъ воспроизведеніе. Эти режиссерскія, такъ сказать, ремарки, внесенныя въ самый текстъ драмы, встрѣчаются у Сенеки довольно часто и даютъ достаточное представленіе о той игрѣ, которой долженъ былъ, по мысли автора, сопровождаться данный текстъ.

Прежде всего въ его пьесахъ мы находимъ указанія на обстановку сцены во время исполненія данной пьесы ¹⁾.

Весьма часто находимъ мы указанія въ текстѣ на появленіе дѣйствующихъ лицъ и указаніями этими не только опредѣляется данное лицо, но и обозначается обыкновенно его настроеніе, вѣншній видъ, походка. по которой тоже можно судить о томъ, что у него въ данномъ случаѣ на душѣ ²⁾.

Иногда присутствующіе на сценѣ узнаютъ о скоромъ приближеніи новаго дѣйствующаго лица по шуму, отворяемой двери. что весьма часто встрѣчается у комиковъ. Медея говоритъ: *sed cuius ictu regius cardo strepit. Ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo* ³⁾.

Fr. Leo утверждаетъ ⁴⁾, что Сенека очень точно придерживался закона, открытаго Вилламовицемъ на греческихъ трагедіяхъ ⁵⁾ относительно способа обозначенія появляющихся

¹⁾ Thyest. 404—408. Herc. fur. 520—523. Herc. Oet. 1128—1130.

²⁾ Herc. fur. 329—331, ср. 202—204. Agam. 586—588. Oed. 1004—1008. Troad. 522, cf. Med. 586. Phaed. 430, 829—834, 989, 1154. Oed. 202, 288—290, 838—840, 995—997. Agam. 408—411; 778—781, 947—949. Th. 421—422; 885. Her. Oet. 1128—1130, 1603—1606, 1757.

³⁾ Med. 177—179. Ср. Oed. 911, 995. Her. Oet. 254.

⁴⁾ I p. 96, 97.

⁵⁾ Analecta Eurip. 199—204.

на сцену лицъ. На самомъ дѣлѣ законъ этотъ неоднократно Сенекой нарушался ¹⁾).

Точно также и уходъ дѣйствующихъ лицъ не всегда обозначается. Наряду съ цѣлымъ рядомъ мѣстъ, гдѣ дѣйствующія лица сами говорили, что они уходятъ, иногда указывая даже и то мѣсто, куда они спѣшатъ ²⁾, или же уходъ отмѣчается кѣмъ-нибудь изъ присутствующихъ ³⁾, есть не мало и такихъ, гдѣ уходъ вовсе не обозначается и это бываетъ не только съ второстепенными лицами, какъ у греческихъ трагиковъ ⁴⁾, но и съ самыми героями пьесы. Напримѣръ, въ «Троянкахъ» ничѣмъ не отмѣченъ уходъ Гекубы, Пирра, Агамемнона, у котораго и приходъ въ текстѣ вовсе не указанъ, что опять нарушаетъ законъ, о которомъ рѣчь шла выше ⁵⁾. Зато нѣтъ недостатка въ указаніяхъ на присутствіе лицъ безъ рѣчей, не принимающихъ непосредственнаго участія въ дѣйствіи ⁶⁾, свиты, прислужниковъ и т. п.

Иногда въ текстѣ самой пьесы дается указаніе относительно внѣшняго вида того или другого персонажа, выраженія его лица ⁷⁾, костюма ⁸⁾.

Наконецъ весьма часто въ текстѣ трагедій находимъ указанія на то, что тѣ или другія ихъ мѣста обязательно сопро-вождались игрой актеровъ, безъ которой они должны были бы производить странное впечатлѣніе на зрителя. Особенно много матеріала для игры представляли трагедіи: «Неистовый

¹⁾ Herc. Oet 232. Agam. 125. Phaed. 91—92. Troad. 164, 412—415.

²⁾ Phaed. 82. Oed. 708, 1061. Agam. 303. Her. Oet. 579.

³⁾ Phoen. 401. Phaed. 600. Agam. 980. Thyest. 105. Her. Oet. 1024. Octav. 439.

⁴⁾ C. Robert. Aphoristische Bemerkungen zu den Vögeln Aristophanes Hermes XXXIII (1898), p. 571.

⁵⁾ Troad. 250.

⁶⁾ Med. 945. Phaed. 2. Agam. 916. Her. Oet. 570. Herc. fur. 1053. Thyes. 522 (ср. 683).

⁷⁾ Herc. fur. 1042. Octav. 710 sq. Herc. Oet. 1404. Agam. 237—238. Med. 382—391.

⁸⁾ Herc. fur. 626—628. Herc. Oet. 1357.

«Гераклъ» и «Фэдра» ¹⁾), хотя и въ другихъ пьесахъ достаточно мѣсть такого же характера ²⁾).

Всѣ эти указанія на необходимую при исполненіи пьесы Сенеки игру дѣлаютъ для меня несомнѣннымъ полное сходство этихъ трагедій въ этомъ отношеніи со всѣми остальными произведеніями античной драмы и я совершенно не понимаю, что заставило С. Robert'a утверждать, что при исполненіи пьесы Сенеки актеры только декламировали съ высоты *logēton* такъ какъ *von eigentlichen Action ist ja keine Rede mehr* ³⁾. Мнѣ кзжется, что эту мысль гораздо легче высказать, чѣмъ доказать; наоборотъ, въ любой трагедіи Сенеки больше находится въ самомъ текстѣ «режиссерскихъ» указаній, чѣмъ въ соответствующей пьесѣ греческаго трагика.

22.

О любви Цицерона къ театру свидѣтельствуешь, между прочимъ, его біографъ Плутархъ ⁴⁾). То же самое подтверждаетъ и Макробій, у котораго читаемъ: *histriones non inter turpes habitos Cicero testimonio est. quem nullus ignorat Roscio et Aesopo histrionibus ita familiariter usum, ut res rationesque eorum suo sollertio tueretur, quod cum aliis multistum ex epistulis quoque eius declaratur* ⁵⁾). Почти на каждой страницѣ настоящей работы приходится ссылаться на авторитетъ Цицерона, и это является, на мой взглядъ, лучшимъ подтвержденіемъ словъ Макробія, и въ то же самое время дѣлаешь излишнимъ собирать здѣсь воедино все, сказанное Цицерономъ о театрѣ. Остановлюсь только на томъ его сочиненіи,

¹⁾ Phaed 246—248, 384—386, 387—397, 606, 706, 886. Her. fur. 1002 sq. 1017; 991—995; 1317—1321.

²⁾ Troad. 690, 792. Phoen. 306. Oed. 71. Thyes. 520. Troad. 80. Phoen. 120, 480. Agam. 694, 786 sq. 971—975. Th. 96. Her. Oet. 570 sq. 910.

³⁾ Hermes (1897), XXXII p. 452.

⁴⁾ Plutarch. Cicero 863, гл. 5.

⁵⁾ Macrob. III. 14, § 11.

которое, благодаря личности своего главнаго дѣйствующаго лица, особенно тѣсно соприкасалось съ театромъ.

Вполнѣ естественно, что мы находимъ много матеріала по исторіи театра въ рѣчи Цицерона *pro Roscio comoedo* ¹⁾ и этихъ матеріаловъ мы имѣли бы еще больше, если бы эта рѣчь дошла до насъ цѣликомъ. Прежде всего Цицеронъ, какъ этого и слѣдовало ожидать отъ защитника, отзывается о самомъ Росціи самымъ лучшимъ образомъ *Medius fidius plus fidei quam artis, plus veritatis quam disciplinae possidet in se, quem populus Romanus meliorem virum, quam histrionem esse arbitratur qui ita dignissimus est scaena propter artificium, ut dignissimus sit curia propter abstinentiam* ²⁾. Узнаемъ мы также, сколько могъ бы зарабатывать и безъ того богатый Росцій, если бы не предпочелъ отказаться отъ гонорара ³⁾; устанавливается тутъ, быть можетъ, и въ преувеличенномъ нѣсколько размѣрѣ, та сумма, которую могъ зарабатывать Панургъ, рабъ Фанніа изъ котораго Росцій сдѣлалъ комическаго актера ⁴⁾ причемъ значительною частью своего успѣха Панургъ былъ обязанъ именно тому обстоятельству, что былъ ученикомъ Росціа, потому что публика, цѣня талантъ учителя, уже заранѣе была предрасположена въ пользу его ученика ⁵⁾. Попутно Цицеронъ называетъ Статиліа, который тоже занимался обученіемъ драматическому искусству, но ученики котораго не могли рассчитывать на успѣхъ, *nemo enim, sicut ex improbo patre probum filium nasci, sic a pessimo histrione bonum comoedum fieri posse existimaret* ⁶⁾. Тутъ же Цицеронъ рассказываетъ случай съ

¹⁾ Юридическая сторона этого процесса съ исчерпывающей полнотой разсмотрѣна въ статьяхъ J. Baron: *der Process gegen den Schauspieler Roscius* (*Zeitschrift d. Savigny-Stiftung f. Rechtsgeschichte. rom. abt. I. B. 1880, p. 116—151*) и E. Ruhstrat (*ibid* 3. B. 1882, p. 34—48).

²⁾ § 17.

³⁾ § 22, 23.

⁴⁾ § 28.

⁵⁾ § 29.

⁶⁾ § 30.

комическимъ актеромъ Эротомъ, котораго публика заставила уйти со сцены: такъ плохо онъ игралъ, но стоило только ему обратиться къ Росцію, онъ достигъ подъ его руководствомъ того, что занялъ первое мѣсто на римской сценѣ ¹⁾. Узнаемъ мы также, что Росцій былъ учитель вспыльчивый и строгій ²⁾. Такая особенность темперамента сказывалась и на его игрѣ (см. Quin. XI. § 3 III). Называетъ Цицеронъ одну изъ ролей, исполняемыхъ Росціемъ: qui capite et superciliis est rasis, ne ullum pilum viri boni habere dicatur cuius personam praeclare Roscius in scaena tractare consuerit, neque tamen pro beneficio ei par gratia refertur. Дѣло въ томъ, что такую самую наружностью обладалъ противникъ Росція Фанній Хэрея; и вотъ, играя роль гнуснаго сводника Балліона изъ Плавтовскаго Pseudolus ³⁾, онъ давалъ на сценѣ типъ, который вполнѣ, какъ по наружности, такъ и по характеру соответствовалъ Фаннію Хэрею ⁴⁾.

Называетъ ⁵⁾ Цицеронъ и другую удачную роль Росція, когда онъ заставляеть смѣяться выраженіемъ своего лица надъ такими словами, въ которыхъ по существу не было ничего смѣшного. Ex hoc genere est illa Rosciana imitatio senis. Tibi ego, Antipho has sero, inquit. Senium est cum audio. Такъ читають теперь современные издатели это мѣсто неизвѣстной палліаты неизвѣстнаго автора ⁶⁾, но мнѣ лично болѣе правдоподобнымъ кажется то распредѣленіе, по которому слова senium est cum audio разсматриваются какъ замѣчанія говорящаго по по поводу только что приведенной цитаты, потому что непосредственной связи между этими словами и предшествующими, повидимому, нѣтъ. Весьма правдоподобнымъ также

¹⁾ § 30.

²⁾ § 31.

³⁾ См. Ausgewählte komoedien des T. Maccius Plautus von A. O. F. Lorenz IV B, p. 50.

⁴⁾ § 20.

⁵⁾ De orat. II, 242.

⁶⁾ Com. rom. fr. ed. Ribbeck ², p. 132.

мнѣ кажется предположеніе, что этотъ фрагментъ относится къ той же пьесѣ Цецилія Стація *Synephebi*, отъ которой, между прочимъ, намъ извѣстенъ отрывокъ *serit arberes, quae saeculo prosint altero* ¹⁾, а если предположить, что здѣсь Цицеронъ не цитируетъ Цецилія, а только передаетъ своими словами его стихи, то, быть можемъ, мы имѣемъ дѣло въ обоихъ случаяхъ съ однимъ и тѣмъ же стихомъ: *has* прекрасно можетъ указывать на *arberes*, а Антифонъ для своего отца старика будетъ представителемъ *saeculum alterum*.

Строгое отношеніе Росція къ ученикамъ объясняется, кромѣ пылкости его темперамента, еще и строгостью тѣхъ требований, которыя онъ предъявлялъ къ своимъ ученикамъ. Въ другомъ мѣстѣ Цицеронъ говоритъ: *saepe soleo audire Roscium cum ita dicat se adhuc reperire discipulum, quem quidem probaret, potuisse neminem, non quo non essent quidam probabiles, sed quia, si aliquid modo esset vitii, id ferre ipse non posset* ²⁾. Это вполне согласуется со свидѣтельствомъ Квинтиліана, который пишетъ: *Roscius citatior, Aesopus gravior fuit* ³⁾. Съ приближеніемъ къ старости Росцій долженъ былъ замедлить темпъ своей игры ⁴⁾.

И въ другихъ своихъ сочиненіяхъ Цицеронъ такъ же отзывается о Росціи, смерть котораго, по его словамъ, повліяла угнетающимъ образомъ на все римское общество ⁵⁾. Росцій для него самый наглядный примѣръ совершенства въ области всякаго искусства: *in quo quisque artificio excelleret, is in suo genere Roscius diceretur* ⁶⁾ Публика, если Росцію не удавалась какая-нибудь роль, не видѣла въ этомъ доказательства неумѣлости артиста, а объясняла это тѣмъ, что онъ или не

¹⁾ Cic. Cato maior. VII, 24. O. Ribbeck, p. 80.

²⁾ Cic. de orat. I. 129.

³⁾ Quint. XI. 3. § 111.

⁴⁾ Cic. de orat. I, 254. cf. de legibus. I, § 11.

⁵⁾ Pro Archia. VIII, § 17.

⁶⁾ De orat. I, § 130, cf. § 258. Brut. 290.

хотѣлъ играть, или не могъ вслѣдствіе нездоровья ¹⁾). Росцій считалъ *caput artis esse decere, quod tamen unum id esse, quod tradi arte non possit* ²⁾). Цицеронъ считалъ Росція такимъ высшимъ образцомъ совершенства, что считалъ наглостью со стороны актеровъ играть въ присутствіи самого Росція ³⁾).

Свидѣтельства другихъ писателей подтверждаютъ отзывы Цицерона о Росціи. Такъ, напримѣръ, эпитоматоръ Феста, Павелъ Діаконъ, пишетъ ⁴⁾): *Roscii appellantur in omnibus perfecti artibus, quod Roscius quidem perfectus unus in arte sua, id est comedia iudicatus sit. Валерій Максимъ хвалитъ удивительную добросовѣстность, съ которой относился къ своему дѣлу Росцій, не позволявшій себѣ на сценѣ ни одного жеста, который раньше не былъ бы обдуманъ дома, чѣмъ и приобрѣлъ расположеніе знатнѣйшихъ лицъ Рима ⁵⁾*). Въ другомъ мѣстѣ тотъ же Валерій Максимъ говоритъ про Росція, что онъ часто присутствовалъ при многочисленныхъ сборищахъ и изучалъ среди толпы жесты, которые потомъ переносилъ на сцену. По крайней мѣрѣ Валерій Максимъ про него и про трагическаго актера Эзопа рассказываетъ слѣдующее ⁶⁾): *Constat Aesopum Rosciumque ludicrae artis peritissimos illo (Hortensio) causas agente in corona frequenter adstitisse ut foro petitos gestus in scaenam referrent.*

Кстати приведу еще нѣсколько свѣдѣній относительно этого Эзопа; Фронтоу про него пишетъ ⁷⁾): *Tragicus Aesopus fertur non prius ullam induisse suo capiti personam, antequam diu ex adverso contempleretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem* ⁸⁾). Эзопъ былъ другомъ Цицерона, который

¹⁾ De orat. I, § 124.

²⁾ De orat. I, § 132.

³⁾ De orat. II, c 233.

⁴⁾ p. 288, ed. Müller.

⁵⁾ Val. Max. VIII, c 7 § 7.

⁶⁾ Val. Max., VIII, 10 § 2.

⁷⁾ De orat. ed. Med. II, p. 253.

⁸⁾ Въ данномъ случаѣ Эзопъ осуществлялъ требованіе Квинтилиана, желавшаго, чтобы *gestus ad vocem, vultus ad gestum accomodetur*. I. 11, § 8.

писалъ брату: *Aesopi nostri familiaris, Licinius servus tibi potus aufugit* ¹⁾). Близость эта Эзопа къ Цицерону имѣла своимъ послѣдствіемъ то, что этотъ актеръ своей игрой, полной намековъ на современныя событія, не мало способствовалъ возвращенію Цицерона изъ изгнанія ²⁾), почему и тотъ, въ свою очередь, не скупился впоследствии на похвалы.

Изъ Плинія мы знаемъ, что онъ обладалъ весьма солидными богатствами ³⁾), которыя послужили источникомъ для расточительности его сына, о которой передаетъ Валерій Максимъ ⁴⁾), Горацій ⁵⁾ и Макробій ⁶⁾). Порча текста въ сочиненіи Варрона *de lingua latina* не позволяетъ намъ воспользоваться тѣмъ матеріаломъ, который тамъ заключается относительно этого актера ⁷⁾).

Уже со времени «Гамбургской драматургіи» Лессинга идетъ усиленный споръ о томъ, долженъ ли актеръ, играя на сценѣ, всецѣло отдаваться во власть изображаемаго имъ аффекта, или же онъ долженъ даже въ минуту высшаго возбужденія остаться въ полномъ обладаніи ⁸⁾). Отъ различнаго рѣшенія этого вопроса проистекаетъ, между прочимъ, разница между итальянской и французской школами драматической игры. Эзопъ принадлежалъ къ артистамъ первой категоріи, какъ это видно изъ Плутарха ⁹⁾).

¹⁾ Ad Quint. fr. II, 2, § 14.

²⁾ Pro Sestio §§ 120—123.

³⁾ Natur. hist. X. 51, 141, cf. XXXV, 12, 163.

⁴⁾ IX. 1, 2.

⁵⁾ Sat. II. 3 v. 239 — 241: *fillius Aesopi detractam ex aure Metellae, scilicet ut deciens solidum absorberet, aceto diluit insignem baccam. cf. Porph. ad l. O самомъ Эзопѣ Горацій упоминаетъ Epist. II, 1, 81: ea cum reprehendere coner, quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit cf. Quint. XI. 3, 111: Roscius citatior, Aesopus gravior fuit.*

⁶⁾ III. 14, § 14.

⁷⁾ De lingua lat. VII, § 104 *sues avoluerat ita tradedeq. in reneq. in iudicium Esopi nec theatri tritiles.*

⁸⁾ Hamburgische Dramaturgie. 3-tes Stück (8 Mai 1767) въ изданіи Н. Göring'a. XI, p. 112 sq.

⁹⁾ Plutar. биографія Цицерона, гл. 5.

Этого Эзопа особенно любилъ М. Марій, какъ это видно изъ одного письма Цицерона къ Марію ¹⁾.

Возвращаясь къ Росцію, упомяну о томъ, что его красота вдохновила Кв. Катула, принадлежавшаго къ одному съ нимъ муниципію и онъ написалъ въ его честь эпиграмму ²⁾.

Макробій сообщаетъ, что Росцій составилъ сочиненіе, въ которомъ сравнивалъ сценическое искусство съ ораторскимъ ³⁾.

Наряду съ упоминаніемъ этихъ первоклассныхъ артистовъ своего времени Цицеронъ не забываетъ и второстепенныхъ актеровъ. Такъ, въ письмѣ къ Аттику онъ упоминаетъ про трагическаго актера Дифила: *Ludis Apollinaribus Diphilus tra-goedus in nostrum Pompeium petulanter invectus est: «Nostra miseria tu es Magnus» milies coactus est dicere. «Eandem virtutem istam veniet tempus quum graviter gemes» totius theatri clamore dixit itemque cetera* ⁴⁾. Въ другомъ мѣстѣ онъ называетъ актера Рупилія, излюбленной пьесой котораго была *Антіона* ⁵⁾, а въ письмѣ къ Аттику отъ 693 г. актера *Дотеріона* ⁶⁾.

23.

Скудость эпиграфическаго матеріала по исторіи древне-римскаго театра такъ велика, что невозможно его даже подвергнуть какой-либо классификаціи по содержанию, потому что весьма часто незначительные размѣры надписи прямо-таки не позволяютъ опредѣлить мало-мальски точно содержаніе и назначеніе даннаго эпиграфическаго документа.

¹⁾ Ad fam. VII. 1, 2. *Deliciae vero tuae, noster Aesopus eiusmodi fuit, ut ei desinere per omnes homines liceret.*

²⁾ См. R. Büttner. *Porcius Licinus und d. litterarische Kreis. des A. Lutatius Catulus*, p. 107 sq. E. Bähreus F. P. R., p. 276.

³⁾ III. 14, 12.

⁴⁾ Ad. Att. II, 19 § 3.

⁵⁾ De off. I. 32, 114.

⁶⁾ Ad Att. I. 16, § 12.

Приходится только отмѣчать, что въ той или другой надписи встрѣчается терминъ чисто театральнаго характера. Такъ, на нѣкоторыхъ надписяхъ идетъ рѣчь о томъ, что частныя лица на свой счетъ устроили *ludi scaenici* ¹⁾; упоминается цѣлое *colligium scaenicorum* ²⁾; но наряду съ ними есть надписи, относящіяся и къ отдѣльнымъ *comoei* ³⁾.

Болѣе интересна надпись, найденная въ Мизіи, украшающая колонну и гласящая, что этою надписью *colonia* почтила *P. Purrilium ingenium comaedum propter singularem artis prudentiam et morum probitatem* ⁴⁾.

На основаніи одной надписи изъ *Albinum* ⁵⁾ мы узнаемъ, что должность *locator* ⁶⁾ была выборная и приурочивалась къ отдѣльному опредѣленному *corpus scaenicorum*.

Въ данномъ случаѣ надпись относится къ *corpus scaenicorum latinorum* и на ней упоминается *electus locator*, который въ то же самое время былъ и *magister perpetuus* этой корпораціи.

Были актеры на первыя, вторыя и т. д. роли, и эти обозначенія за ними оставались до самой ихъ смерти, такъ что нѣкоторые актеры умирали исполнителями второстепенныхъ ролей.

Это, конечно, не исключало дѣленія ролей и по ихъ внутреннему содержанію, по которому актеры распадались на исполнителей комическихъ и трагическихъ ролей. Стоитъ напомнить хотя бы знаменитыхъ *Росція* и *Эзопа*, изъ которыхъ первый славился какъ образцовый исполнитель комическихъ, а второй—трагическихъ ролей. *Овидій* прямо указываетъ, ка-

¹⁾ С. I. L. II. 1074, 1108, 1255, XI № 3583.

²⁾ С. I. L. III. 3423 на надписи *ibid.* III, 3980, рѣчь идетъ о *magister mimariorum*.

³⁾ VI 10100, 10101, 10102.

⁴⁾ III, 375.

⁵⁾ С. I. L. XIV, 229.

⁶⁾ Она упоминается еще VI, 10092, 10093 и съ ней издатели корпуса отождествляютъ *promisthota* на надписи изъ *Philippi*. III, 6113.

кое неудобство получалось при замѣщеніи трагической роли комическимъ актеромъ, и наоборотъ. Онъ спрашиваетъ: *quis feret Andromaches peragentem Thaida partes? Peccat in Andromache Thaida quisquis agat* ¹⁾. И это вполне понятно, если припомнить, какая разница существовала между комическими и трагическими актерами, какъ въ декламациі, такъ и въ игрѣ.

Возвращаясь къ дѣленію ролей на первыя, вторыя и т. п., укажу, что въ Римѣ мы находимъ надпись на могилѣ актера, который такъ и умеръ исполнителемъ третьихъ ролей ²⁾. Это былъ *P. Cornelius, cuius pietas* по словамъ надписи *caesit* (очевидно *cessit*) *penini*. Въ провинціяхъ находились надписи съ обозначеніями и другихъ амплуа, напримѣръ, *secundarium*. На надписи изъ Помпей (X. 814) названъ исполнитель вторыхъ ролей *C. Norbanus Sorex*, а на надписи изъ Геркуланума какой-о *Philemon* (X. 404).

Упомянуты также и исполнители четвертыхъ ролей. Порфиріонъ въ комментаріи къ *Horat. epist.* II, 3 v. 192 пишетъ: *si tamen quarta (persona) imponatur, non loqui debet sed adnuere statimque dimitti*. Но такъ какъ въ настоящее время доказано, что въ палліатѣ число актеровъ говорящихъ значительно превышало обязательное для греческаго театра число три ³⁾, то слова схолиаста, очевидно, имѣютъ силу только въ примѣненіи къ греческому театру и мы не должны думать, что всѣ тѣ, кто упоминается въ приводимыхъ ниже надписяхъ, были актерами безъ рѣчей.

Fr. Schöll обратилъ вниманіе на то ⁴⁾, что въ дидакаліяхъ къ пьесамъ Теренція: *Andria*, *Adelphoe*, *Eunuchus* и *Phormio* наряду съ именемъ *dominus gregis Ambivius Turpio*

¹⁾ Rem. Amor. 383—384.

²⁾ VI. 10103.

³⁾ См. между прочимъ Hodermann. *De actorum in fabulis Terent. numero et ordine* [Fleck. Jahrb. 155. (1897), p. 61].

⁴⁾ N. Jahrb. f. klas. Philol. 1879, p. 41-sq.

упоминается еще и другой *Natilius Praenestinus*. Въ то же самое время извѣстно, что какъ разъ эти четыре пьесы Теренція требуютъ болѣе чѣмъ пять исполнителей ¹⁾. Это побудило Шелля къ слѣдующимъ выводамъ: «въ новой аттической комедіи было 5 актеровъ, что переняли и римляне. *Caterva* состояла изъ 5 *actores*, изъ которыхъ первый является *dominus gregis*. Если пьеса требовала больше дѣйствующихъ лицъ, то два *catervae* соединялись въ одно цѣлое и появлялось двое *domini gregis*» ²⁾. Дальше Шелль думаетъ, что увеличеніе числа дѣйствующихъ лицъ бывало только въ понтоминированныхъ пьесахъ. Но это невѣрно. Дѣло въ томъ, что только пять актеровъ требуютъ *Несуга* и *Hautontimorumenos*, но весьма возможно, что именно эти двѣ пьесы подверглись контаминаціи ³⁾, между тѣмъ, какъ *Phormio*, который требуетъ по меньшей мѣрѣ 6 исполнителей ⁴⁾, контаминаціи не подвергался ⁵⁾. Кромѣ того, трудно представить себѣ такой спектакль, который могъ бы происходить при одновременномъ участіи двухъ труппъ. Все это вмѣстѣ взятое заставляеть отдавать предпочтеніе передъ гипотезой Шелля мнѣнію К. Dziatzko, который, путемъ весьма осторожныхъ заключеній, былъ вынужденъ придти къ тому выводу, что упоминаніе второго *dominus gregis* въ Теренціевыхъ дидаסקаліяхъ указываетъ на дальнѣйшія представленія пьесы, перешедшей въ руки другой труппы ⁶⁾. Такой переходъ пьесы въ руки другой труппы бывалъ даже при жизни драматурга.

¹⁾ Fr. Schmidt. Ueber die Zahl der Schauspieler bei Plautus und Terenz. Erlangen. 1879, p. 46.

²⁾ Ibid. p. 43.

³⁾ См. Donat. ad Hec. 1, 1, 1. Haec persona (Philotis et Syra) Terentii non extrinsecus assumitur. cf. K. Dziatzko. Rhein. Mus. t. 21, p. 89. Относительно *Hautontimorumenos* см. E. Hauler въ 3-мъ изданіи *Phormio*, K. Dziatzko, p. 19, прим. 2.

⁴⁾ См. Fr. Schmidt o. c. p. 44.

⁵⁾ См. M. Schanz. Gesch. d. Röm. Lit. I², p. 83.

⁶⁾ Rhein. Mus. XX, p. 591.

Очевидно, Плавтъ своего *Epidicus* не сразу отдалъ Пеллѣону, который ему въ этой пьесѣ такъ не нравился ¹⁾).

Такимъ образомъ попытку Шелля опредѣлить число *actores*, входившихъ въ составъ одной *caterva*, не смотря на всю ея заманчивость, надо признать неудачной.

Возвращаюсь къ исполнителямъ четвертыхъ ролей, о которыхъ есть упоминанія въ надписяхъ, напримѣръ, на надписи изъ *pepus Dianae*, гдѣ названъ *L. Faenius Faustus. quartar. 2)*, *par. apol 3)*.

Такое же значеніе придаютъ издатели одной Стабійской надписи (X, 773) слову *summar*, находящемуся непосредственно за именемъ *Anteros L. Heracleia*. Это обозначеніе *summarum partium* указывало бы, что этотъ Антерось былъ актеромъ на главные роли и вполнѣ равнялось бы обычному *primarium partium*.

Попадаетъ на надписяхъ также и обозначеніе того, что особенно хорошо удавалось тому или другому актеру. Такъ напримѣръ, про одного актера говорится, что онъ былъ *in minimis saltantibus utilis actor 4)*. Онъ принадлежалъ къ числу такъ называемыхъ *adlecti scaenae 5)*, о которыхъ упоминаніе встрѣчается въ надписяхъ довольно часто, напримѣръ: VI, 10126, гдѣ читаемъ только *adlecto* съ пропускомъ *scaenae*. XIV, 2885 (надпись изъ Пренесте), 2408 (изъ Бовилль), XI, 3808 (изъ Вей).

Есть указанія въ надписяхъ на особые успѣхи, обна-

¹⁾ См. Pl. Bass. 214, 215.

²⁾ Ср. XI. 30, если принять конъектуру Бюхелера, то сюда же относится и VI № 10118.

³⁾ *Par. Apol*:—это, конечно, *parasitus Apollinis*, титулатура, встрѣчающаяся въ надписяхъ довольно часто ср. XIV. 2988, 2977, 3683, 2113. VI. О нихъ см. у Руджіери въ *Dizionario Epigrafico*. I, p. 549—520. Ср. выраженіе Марціала въ известной эпиграммѣ, посвященной Латинѣ (IX, 28 v. 9). *Vos me laurigeri parasitum dicite Phoebi*.

⁴⁾ VI, 10118. Fr. Buecheler. *Anthologia epigraphica* № 411.

⁵⁾ О нихъ подробности см. у Руджіери. *Dizionario epigrafico*, I. p. 421.

руженные актерами въ области ихъ искусства. Такъ, пантомиму Гаю Теору, котораго надпись называется: *victor pantomimorum* ¹⁾, посвящено слѣдующее стихотвореніе: *Si deus ipse tua captus nunc arte Theorost, (num) dubitant h(omines) velle imi(tare) deum* ²⁾? Своими успѣхами, вѣроятно, заслужилъ онъ и *cognomen-lux*. Но едва ли можно найти другого столь прославленнаго дѣятеля римской сцены, какимъ былъ вольноотпущенникъ Аполаустъ ³⁾. Его имя, окруженное всегда цѣлымъ рядомъ самыхъ почетныхъ титуловъ, встрѣчается въ надписяхъ какъ римскихъ ⁴⁾, такъ и провинціальныхъ.

На надписи изъ Фундъ Л. Аврелій, Мамфій Аполаустъ, исполнитель пантомимъ, говоритъ о томъ, что имъ выполненъ обѣтъ, данный Меркурію ⁵⁾. На другой италійской надписи, повторяющей часть титуловъ, приведенныхъ выше, мы узнаемъ, что этотъ Аполаустъ былъ дважды награждаемъ вѣнкомъ: *L. Aurelio [Apolausto] hieronico bis coronato [et dia panton parasito et sacerdoti Apollinis] Augustae Capuae Maximo* ⁶⁾. Надпись изъ Канузія (IX, 344) свидѣтельствуешь о той особенной гестии, которую оказалъ этотъ городъ Элію Аполаусту.

Этотъ актеръ достался Веру во время парейанской войны и, отпуская его на волю, Веръ далъ ему прозвище Аполауста ⁷⁾.

Тотъ же Л. Аврелій-Мемфій Аполаустъ упоминается въ обломкахъ Тибуртинской надписи, называющей его *hieronica* ⁸⁾ *pantomimus sui temporis primus*, жрецомъ Аполлона и

¹⁾ О пантомимахъ см. X, 1046. VI, 10116.

²⁾ VI, 10115. Bücheler. № 925.

³⁾ См. L. Friedländer. Sittengeschichte. II^a. p. 610.

⁴⁾ VI, 10117, 10135.

⁵⁾ X, 6219.

⁶⁾ X, 3416.

⁷⁾ См. Th. Mommsen. Die Chronologie der Briefe Frontos Hermes. VIII, (1873), p. 213.

⁸⁾ Ср. VI, 10117, 10121, X, 3416, V, 7753. Ср. F. Poland. De collegis artificum Dionysiacorum. Dresdae. 1895, p. 5.

Августаломъ ¹⁾. Надпись эта сооружена постановленіемъ S(enatus), p(opulus), q(ue), T(iburtinus) и сообщаетъ что ему были присвоены украшенія, свойственныя декурінтамъ ²⁾.

Не можетъ уже быть никакого сомнѣнія въ томъ, что мы имѣемъ дѣло съ совсѣмъ другимъ Аполаустомъ въ слѣдующей римской надписи: M. Ulpius. Aug. lib. Apolaustus (Maximus pantomimorum) coronatus adversus histriones et omnes scaenicos artifices ³⁾. Быть можетъ, М. Ульпій для того назвался Аполаустомъ, если это не былъ его сородичъ, чтобы указать хотя бы своимъ именемъ на свою связь въ области искусства съ знаменитымъ Л. Аврелиемъ-Мемфіемъ Аполаустомъ, подобно тому, какъ на другой римской надписи (VI № 10128) какая-то Sophie arbitrix imboliarum (emboliarum ср. ibid № 10127) назвала себя Theorobätylliana, чтобы указать на то, что она принадлежитъ къ числу послѣдователей Теора (VI 16115) и Батилла, знаменитыхъ соперниковъ Пилада ⁴⁾.

Остальныя надписи, добытыя въ Римѣ, имѣютъ только отдаленное отношеніе къ театру и поэтому представляютъ еще меньшій интересъ. Среди нихъ попадаются такія, въ которыхъ идетъ рѣчь о chogaulus или chogaula ⁵⁾, citharoedus ⁶⁾ или citharoeda. Упоминаются также и psaltriaе ⁷⁾. На одной надписи (VI, 10130) рѣчь идетъ о какомъ-то Philotas, котораго надпись называетъ erosalpistes, и въ этомъ словѣ издатели Корпуса увидели остатки *προσαλπικτής*. Другая надпись (VI, 10129) посвящена dis manibus какого-то 28-лѣтняго Діонисія, который былъ hetologus, что заставляло вспоминать одно мѣсто изъ трактата Цицерона De oratore ⁸⁾. Встрѣчается

¹⁾ Ср. Крашенинниковъ Августалы, стр. 178.

²⁾ XIV. 4254.

³⁾ VI. 10114.

⁴⁾ Dio Cass. 54, 17, ср. примѣчаніе издателей Корпуса къ VI. 10128.

⁵⁾ VI. 10119, 10120, 10121, 10122.

⁶⁾ VI. 10124, 10123, 10125.

⁷⁾ VI. 10138, 10137, 10139.

⁸⁾ II, 59.

также довольно рѣдкое названіе *protaules* (VI, 10136) которое, по всей вѣроятности, надо видѣть и въ томъ остаткѣ слова *pro-taul*, которое стоитъ въ концѣ 2-й строки надписи VI, 10135. Интересно обозначеніе нѣкоего *Pothus psilocithar(oedus?)* на надписи № 10140, и, наконецъ, нѣсколько надписей посвящены *saltatores* ¹⁾, *saltatrices* ²⁾ и *exodiarii* ³⁾.

Чуть ли не самыми интересными надписями VI тома являются тѣ двѣ обширныя надписи, изъ которыхъ одна ⁴⁾ относится къ играмъ, устроеннымъ 11-го апрѣля 212 г. въ правленіе Каракаллы. По своему содержанію и по строенію она очень схожа съ другою надписью ⁵⁾, въ которой упоминаются тѣ же самые лица. Отличіе второй надписи отъ первой состоитъ въ томъ, что она не датирована, хотя упоминаніе однихъ и тѣхъ же лицъ и доказываетъ принадлежность обѣихъ надписей къ одному времени. Th. Mommsen ⁶⁾ думаетъ, что вторая надпись относится къ болѣе раннему времени, чѣмъ первая, потому что упоминаемый въ послѣдней *Caeteniус Eucarpus* имѣетъ титулъ *agr(himimus)* тогда какъ на надписи № 1064 онъ названъ еще только *sc(aenicus)*, а вѣдь надо было извѣстное количество времени на то, чтобы онъ успѣлъ превратиться изъ простаго актера въ *agr(himimus)*. Кромѣ этого случая, приводимаго Mommsen'омъ, можно отмѣтить еще одинъ на надписи № 1063 *Lucilius Marcianus* названъ то же *agr(himimus)*, тогда какъ на надписи № 1064 при его имени мы читаемъ: *stup(idus graecus)*.

Эти надписи интересны тѣмъ, что заключаютъ въ себѣ списки актеровъ съ указаніемъ ихъ амплуа.

Если такъ мало матеріала представляютъ надписи даже

¹⁾ VI, 10142.

²⁾ VI, 10143, 10144.

³⁾ VI, 9797, ср. II, 65, схоія къ Ювеналу III. 175.

⁴⁾ VI, 1063.

⁵⁾ VI, 1064.

⁶⁾ Schauspielerinschriften. Hermes. V. (1871), p. 303.

Рима, гдѣ театральная жизнь во всякомъ случаѣ отличалась большимъ оживленіемъ, то еще меньше могутъ быть для нашей цѣли полезны надписи изъ провинцій, гдѣ играли, конечно, худшія труппы и притомъ гораздо рѣже и при менѣе пышной обстановкѣ, чѣмъ въ Римѣ ¹⁾.

Изъ надписей 5-го тома обращаетъ на себя надпись, воздвигнутая въ честь Теокрита, получившаго въ прозвище имя знаменитаго Пилада ²⁾. Она гласитъ слѣдующее: D. M. Theocriti (Augg. Lib.) Pyladi (Pantomimo ³⁾) honorato (Splendidissimis) civitatib. Italiae (ornamentis) decurionalib. орпа. (grex) Romanus (ob merita eius) titul. memoriae posuit).

Одна очень высокопарная надпись изъ Рима, нынѣ сохраняющаяся въ Мадридскомъ музеѣ, составлена для прославленія Эвхариды Лицинія, quae modo nobilium ludos decoravi choro et graeca in scaena prima populo apparui ⁴⁾.

Въ африканскихъ надписяхъ мы не находимъ почти ничего, кромѣ однихъ только именъ. Не можетъ же въ самомъ дѣлѣ представлять большой интересъ слѣдующая надпись: D. M. S. Murinus. Scaenicus. Pios. V. A. LII. H. S. E. ⁵⁾, а это чуть ли не самая содержательная «театральная» надпись всего тома. Въ одной нумидійской надписи упоминается бродячій актеръ scaenicus viarum ⁶⁾. Это обозначеніе, вѣроятно,

¹⁾ См. O. Lüders. Die Dionysischen. Künstler, p. 54.

²⁾ V. № 5889.

³⁾ Pantomimus.—M. Vipius Castre(n)sis упоминается въ надписи V. № 2185. О труппѣ пантомимовъ, принадлежавшихъ Умидіи Квадратиллѣ, въ которой были и ея вольноотпущенники, рассказываетъ Плиній ер. VII. 24. Актеры съ тѣмъ же именемъ упоминаются и на надписи V. 7753 (Genuae): P. Aelius Aug. Lib. Pylades pantomimus hieronica instituit. L. Aurelius Augg. Lib. Pylades hieronica discipulus consummavit. О преемственной передачѣ этого почетнаго имени отъ одного актера къ другому см. въ Корпусѣ ad locum.

⁴⁾ C. I. L. VI. 10096. Bücheler 55, тамъ же см. о времени, къ которому относится надпись.

⁵⁾ VIII. № 7153.

⁶⁾ VIII. 7151.

одного изъ тѣхъ актеровъ, которыхъ корпораціи назывались *ἡ ἱερὰ περσπολιτικὴ σύνοδος*, — терминъ, довольно часто встрѣчающійся въ греческихъ надписяхъ, напримѣръ, въ надписяхъ изъ Лидіи ¹⁾ или Аѳинъ ²⁾. Въ загадочномъ обозначеніи *citirvarivs* какого 81-го-лѣтняго I. Iotelus на надписи VIII 7413 издатели видятъ искаженіе слова *catervarius*, встрѣчающагося хотя бы у Светонія ³⁾. Въ отъывахъ *art. hon.*, стоящихъ за именемъ C. Valerius, (VIII, 656) отличавшагося своимъ благочестіемъ и прожившаго цѣлыхъ 80 лѣтъ, издатели видятъ сокращеніе обозначенія *acte honoratus* ⁴⁾. И этими надписями исчерпывается весь относящійся къ театру матеріаль, представляемый африканскими надписями, если не считать такого обломка изъ Мавританіи: *Eg. artifex* ⁵⁾.

Среди италійскихъ надписей, кромѣ постановленія Канузія въ честь Элія (?) Аполауста, о которомъ была рѣчь уже выше, обращаетъ на себя вниманіе надпись изъ Амитерна ⁶⁾: *Protogenes Cloul(i) suauei heicei situst mimus* ⁷⁾, *plouruma que fecit populo soueis gaudia nuges*. Бюхелеръ по поводу этой надписи писалъ: *carmen Enniana aetate non multo posterius*. Но если принять во вниманіе, что мимы получили свое развитіе въ Римѣ только въ послѣдніе годы республики, то не лучше ли признать эту надпись относящеюся къ болѣе позднему времени, но зато подвергшейся значительной архаизаціи, что, какъ извѣстно, съ надписями бывало нерѣдко ⁸⁾.

¹⁾ C. I. G. № 3476^c.

²⁾ C. I. G. № 349.

³⁾ Suet. Aug. 45: *spectavit studiosissime... et catervarios oppidanos inter angustias vicorum pugnantis temere ac sine arte*.

⁴⁾ Cp. Апулей *de magia*. 61. *adest Cornelius Saturninus, artifex, vir inter suos et arte laudatus et moribus comprobatus*.

⁵⁾ VIII, № 9314.

⁶⁾ C. I. L. I. 1297=IX. 4463. Bücheler. № 361.

⁷⁾ Мимы упоминаются еще VI, № 10108, *mimae*: VI, 10110, 10111, 10112, 10113. На надписи II, 4092 упоминается особый *mimographus*.

⁸⁾ cf. W. Lindsay. *Die lateinische Sprache*, p. 463.

Кромѣ того, интересна еще надпись изъ Беневента на гробницѣ семнадцатилѣтняго Тита Феликса *Optimum artificiorum studiosissimi* ¹⁾.

Изъ надписей юга Италіи, помѣщенныхъ въ X томѣ Корпуса, о нѣкоторыхъ рѣчь уже была выше, напримѣръ, о той, въ которой говорится про Антероса, исполнителя главныхъ ролей (№ 773), про Норбана (864), Филемона (1404) или Л. Аполауста (№№ 3416 и 6219). Кромѣ нихъ, интересна пышная, наполненная всѣми цвѣтами дешевой риторики путоланская стихотворная надпись, составленная въ честь трагическаго актера, неоднократно вызывавшаго одобренія публики, пускавшей изъ за него нерѣдко въ распри ²⁾.

Среди надписей XII тома обращаетъ на себя вниманіе небольшая надпись изъ Arelate: *Dis Manibus Primigeni, scaenici ex factione Eudoxi*, гдѣ мы имѣемъ указаніе на корпоративную организацію актеровъ, хотя выраженіе *ex factione Eudoxie* и не поддается ближайшему опредѣленію ³⁾. Неизвѣстно, составляли ли правильно организованную корпорацію тѣ *scaenici Asiaticani* ⁴⁾, которые при жизни соорудили себѣ гробницу, подобно тѣмъ участницамъ въ исполненіи мимовъ, о которыхъ идетъ рѣчь въ римской надписи (VI. 10109, *sociarum mimarum*). Хотя прибавка въ надписи словъ *et qui in eodem corpore sunt* заставляетъ думать, что мы имѣемъ дѣло съ особой корпораціей. Одна изъ надписей Немауза (XII, 3347) украсила стѣлу, сооруженную группою актеровъ (*grex*) въ честь одного изъ своихъ товарищей по искусству. Едва ли какое-нибудь отношеніе къ исторіи римскаго театра имѣетъ надпись 2-го вѣка ⁵⁾, составленная на греческомъ и латинскомъ языкѣ

¹⁾ IX. 1724. Этотъ же эпитетъ, быть можетъ, надо видѣть и на слишкомъ фрагментированной надписи IX. № 5563.

²⁾ X, 1948; въ сборникѣ Бюхелера она помѣщена подъ № 1510.

³⁾ XII, 737.

⁴⁾ XII, 1927.

⁵⁾ XII, 3232.

въ честь Юлія Долабеллы въ Неаполѣ послѣ состязанія, происходившаго каждыя пять лѣтъ. Надпись эта — *ψήφισμα τῆς ἱερᾶς θυμα(λικ)ῆς "Ἀδριανῆς συνόδου τῶν (περὶ τὸν) Αὐτοκράτορα Καίσαρα Τραϊανὸν Ἀδριανὸν σεβαστὸν τὸν μετὰ Διόνυσον συναγωνιστῶν* ¹⁾. Эта надпись принадлежит, по всей вѣроятности, одной изъ тѣхъ греческихъ труппъ, которыхъ было не мало разбѣяно по городамъ южной Италіи, и то, что первыя ея строки написаны на латинскомъ языкѣ ²⁾, заключающія имя Долобеллы и всю его титулатуру, уже не встрѣчающуюся въ греческой части надписи, это объясняется тѣмъ, что надпись была составлена въ честь не грека.

Среди надписей изъ Лаціума, находимъ одну, которую составилъ S(enatus) P(opulus) q(ue) Lanivinus въ честь М. Аврелія Агилія Септентріона, *pantomimo sui temporis primo, sacerdoti synodi Apollinis parasito* ³⁾, о немъ же упоминается еще на одной пренестинской надписи, гдѣ повторяются всѣ почетные эпитеты Ланувинской надписи и, кромѣ того, еще дополняется, что онъ былъ *hieronica*, и одинъ въ этомъ городѣ удостоился награды вѣнкомъ (*solo in urbe coronato*). 10-я строка этой надписи называетъ его *августаломъ* ⁴⁾ и *archieri synodi*. Конецъ надписи гласитъ слѣдующее: *huic respublica Praenestina ob insignem amorem eius erga cives patriamque postulatu populi statuam posuit d. d.* ⁵⁾.

Интересна надпись изъ Бовилль, которую соорудили *Adlecti scaenicorum ex aere collato ob munera et pietatem erga se*, въ честь Л. Ацилія Эвтиха, котораго надпись называетъ

¹⁾ Ср. O. Lüders. *Dionysische Künstler*. p. 151, sq. L. Friedländer. *Sittengeschichte*. II. p. 75. F. Poland. p. 20.

²⁾ На томъ же языкѣ написано нѣсколько строкъ и въ концѣ надписи.

³⁾ XI, 2113.

⁴⁾ О томъ, что профессія актера не составляла препятствія къ принадлежности къ сословію августаловъ, см. М. Н. Крашенинникова: *Августалы и сакральное магистерство*, стр. 41.

⁵⁾ XIV, 2977.

nobili archimimo ¹⁾ commun(i) mimor(um), adlecto diurno parasito Apoll(inis) tragico, comico et omnibus corporibus ad scaenam honor(ato) decurioni Bovillis, quem primum omniam adlect(i) patre(m) appellantur. По бокамъ идетъ перечень лицъ, составлявшихъ ordo adlectorum, числомъ 60 человекъ ²⁾. По мнѣнію издателей Корпуса, этотъ Эвтихъ былъ декуріономъ въ Бовиллахъ и былъ уроженцемъ этого же города.

Какой-то archimimus M. Iunius M. f. Maior, parasitus Apollinis упоминается на одной препестинской надписи ³⁾.

¹⁾ Archimimus еще встрѣчается III, 6113, VI, 10106, 4649.

²⁾ XIV, 2408.

³⁾ XIV, 2988.

Экскурсъ по поводу Plaut. Poen. 17—18.

Требованіе *scortum exoletum ne quis in proscaenio sedeat* ¹⁾ остановило на себѣ вниманіе такого знатока сценическихъ древностей, какъ J. Sommerbrodt ²⁾, которому, однако, не удалось исчерпать этого весьма сложнаго вопроса, тѣсно связаннаго съ рѣшеніемъ той прѣсловутой Theaterfrage, которая со времянь раскопокъ Дерпфеляда стала, по выраженію E. Bethe, ein heiss umstrittenes Problem der Alterthumswissenschaft; ограничиваясь предѣлами Италіи, мы можемъ по этому вопросу сказать слѣдующее.

У Плавта терминъ *proscænium* встрѣчается всего на всего только 4 раза:

1) Amph. 91—92:

*Etiam histriones anno quom in proscaenio hic
Jovem invocarunt, venit, auxilio is fuit.*

2) Poen. 17—18, см. выше.

3) Ibid. 57.

*Locus argumentost
suom sibi proscaenium* ³⁾.

4) Truc. 10.

*Athenis tracto ita ut hoc est proscaenium
Tantisper dum transigimus hanc comoediam.*

Очевидно, что въ всѣхъ этихъ четырехъ мѣстахъ *proscænium* значить то же самое, что сцена на нашемъ театраль-

¹⁾ Pl. Poen. 17—18.

²⁾ Rhein. Museum. XXXI B. (1876), pp. 129—131.

³⁾ См. Ричль. Paregra. p. 219.

номъ языкѣ: на немъ находятся актеры (Amph.) и оно же является мѣстомъ дѣйствія пьесы (Truc).

У Теренція это слово не встрѣчается ни разу. Зато у грамматиковъ это слово встрѣчается совершенно въ томъ же самомъ значеніи, что и у Плавта. Комментарь Вергілія Сервій пишетъ: *proscena sunt pulpita ante scaenam, in quibus ludicra exercentur* ¹⁾. Въ такомъ же значеніи это слово даютъ намъ цитаты изъ Апулея ²⁾ и Велія Лонга ³⁾.

Витрувій въ своей схемѣ римскаго театра сцену называетъ *proscenii pulpitum* ⁴⁾.

Такимъ образомъ значеніе *proscenium*—«сцена» можетъ считаться доказаннымъ для римскаго театра. Да и по отношенію къ греческому театру заявленіе Е. Bodensteiner'a ⁵⁾: *das Proskenion keine Bühne* не можетъ быть признано правильнымъ, если имѣть въ виду не одинъ только классическій театръ Греціи 5-го вѣка. Дѣло въ томъ, что если Витрувій и для греческаго театра требуетъ *pulpitum proscenii*, на которомъ бы происходило дѣйствіе, то это требованіе оказывается осуществленнымъ въ Малоазійскихъ театрахъ, гдѣ такое *pulpitum* есть несомнѣнно налицо ⁶⁾.

А театры малоазійскаго типа и являются какъ разъ промежуточною ступеню между эллинистическимъ и римскимъ театромъ ⁷⁾. Между тѣмъ самъ Дерпфельдъ заявляетъ: *in allen Theatern, welche von der Zeit Vitruvs an in Kleinasien gebaut werden sind, gab es thatsächlich eine hohe Bühne als Spielplatz der Schauspieler* ⁸⁾. Этому типу вполне соответствуетъ

¹⁾ Ad Verg. Georg. II, 381.

²⁾ Flor. 18, p. 28, 5, *proscenii contabulatio*.

³⁾ De orthogr. p. 2245, *pulpita, quae ante scaenam sunt, proscena appellatur*. Эти цитаты я заимствую у А. Müller'a, p. 54.

⁴⁾ V. 6, 1.

⁵⁾ Das antike Theater. Leip. 1902, p. 14.

⁶⁾ См. Fr. Noak. Das Proskenion in der Theaterfrage. Philologus. 58 B. (1889), p. 19.

⁷⁾ W. Dörpfeld. Athen. Mitt. XXIII B. (1898), p. 327.

⁸⁾ Ibid., p. 329.

и театр въ Патарѣ ¹⁾, а какъ разъ въ надписи изъ Патары еще Al. Müller призналъ *προσκήμιον* употребленнымъ въ смыслъ *das ganze Bühnen Gebäude* ²⁾. Такимъ образомъ сходство, установленное Дерпфельдомъ между малоазійскими и римскими театрами, увеличивается, можетъ быть, еще и тѣмъ, что и въ Римѣ и въ М. Азiи *προσκήμιον* обозначалъ всю сцену. Въ римскiй періодъ малоазійскiй типъ театра проникъ и въ самую Грецію, такъ, напримѣръ, въ Афинахъ это случилось при Неронѣ ³⁾.

Вмѣстѣ съ этимъ типомъ могла проникнуть въ Грецію и свойственная ему номенклатура, по которой *προσκήμιον* обозначало сцену. На основанiи словоупотребленiя, господствовавшего въ эту эпоху, могли пользоваться этимъ терминомъ и тѣ писатели, которые легли въ основу свидѣтельства Поллукса, заставившаго E. Vethe утверждать, что *προσκήμιον* обозначало сцену ⁴⁾, въ такомъ случаѣ и Fr. Noack получаетъ полную возможность утверждать, что обычай играть на проскении съ теченiемъ времени становился все болѣе и болѣе распространеннымъ ⁵⁾.

У Свида S. v. *προσκήμιον* дается такое опредѣленiе этого слова τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα и въ подтвержденiе этого

¹⁾ Ibid., p. 345.

²⁾ C. I. G. 4283. N. Wecklein Philol. 31, В. (1872), p. 450. Наоборотъ W. Christ N. Jahrb. f. kl. Philol. В. 149. (1894), 42, какъ разъ относительно этой надписи думаетъ, что здѣсь „das Wort *προσκήμιον* ist mit aller Bestimmtheit an jede Vorderwand der Bühne zudeuten“. Такое же самое значенiе онъ придаетъ этому термину и въ надписи изъ Бовилль С. I. LXIV 2416, гдѣ говорится о *statua in proscaenio*. Но я рѣшительно, не могу понять какъ это можно помѣстить статую auf einer Vorderwand. Я думаю, что въ этой надписи *proscenium* значитъ то же самое что и *λογεῖον*, какъ это признаетъ возможнымъ самъ W. Christ для надписи же С. I. L. IX, 3857, *theatrum et proscaenium refecer.* u Liv. XL, 51, *theatrum et proscaenium ad Apollinis locasse dicitur.* (ibid.) и къ этому меня вынуждаетъ именно упоминанiе статуи.

³⁾ См. W. Dörpfeld ibid. p. 330.

⁴⁾ Prolegomena zur Geschichte des Theaters. pp. 235—238 и Hermes 33, В. 313.

⁵⁾ Fr. Noack. I. I. p. 23.

ссылается на слѣдующія слова Полибія ¹⁾ ἡ δὲ τύχη παρελ-
χομένη τὴν πρόφασιν καθάπερ ἐπὶ προσκήνιον παρεγύμνωσε τὰς
ἀληθείας ἐπινοίας. N. Wecklein ²⁾, путемъ сопоставленія этого
отрывка съ двумя другими мѣстами изъ Полибія ³⁾, дока-
заль, что у Полибія προσκήνιον обозначаетъ то же самое, что
и σκηνή. W. Christ ⁴⁾, для подтвержденія того, что у Полибія
этотъ терминъ имѣетъ именно такое значеніе, приводитъ еще
другое мѣсто изъ этого писателя: τούτους δὲ (sc. ἀλλήτας) στή-
σας ἐπὶ τὸ προσκήνιον μετὰ τοῦ χοροῦ ἀλεῖν ἐκέλευσεν ἅμα
πάντας ⁵⁾.

Такимъ образомъ надо признать, что подобно тому, какъ
съ теченіемъ времени измѣнялось значеніе словъ σκηνή ⁶⁾
θυμέλη ⁷⁾, ὀρχήστρα, πάροδοι, подвергалось измѣненію и
и значеніе термина προσκήνιον подѣ влияніемъ измѣненій въ
самомъ устройствѣ театра. Первоначально это слово обозна-
чало вертикальную плоскость, находившуюся передъ σκηνή
и служившую задней декорацией, передъ которой на оркестрѣ
играли актеры. А затѣмъ въ театрахъ малоазійскаго и род-
ственныхъ ему типовъ оно стало обозначать горизонтальную
плоскость, служившую соединеніемъ этого первоначальнаго
проскѣнія въ видѣ стѣны съ самой σκηνή; на этой горизон-
тальной плоскости играли актеры. Если не признавать такой
эволюціи въ значеніи слова προσκήνιον, то всегда придется игно-

¹⁾ Fr. ined. 148. H.

²⁾ Philologus, 31. (1872), p. 448 sq.

³⁾ Excerpt. leg. 68 τῆς τύχης ὡς περ ἐπιτήδες ἀναβιβαζούσης ἐπὶ τὴν σκηνὴν
τὴν τῶν Ῥοδίων ἄγνοιαν и Hist. XI, 5.

⁴⁾ N. Jahrb. f. kl. Phil. 149. (1894), p. 41.

⁵⁾ Polyb. XXX, 14, 4.

⁶⁾ См. E. Bethe. Prolegomena 229. C. Robert въ статьѣ: Zur Theater-
frage (Hermes XXII (1897), p. 445 доказаль, что на языкѣ V-го вѣка
θυμέλη является синонимомъ термина ὀρχήστρα. См. W. Christ: Bedeu-
tungswechsel einigen auf das griechische Theater bezüglichen Ausdrücke.
N. Jahrb. für Phil. 149 B. (1894), p. 27—47. E. Petersen. Scaenica. Wiener
Studien. VII (1855), p. 175.

⁷⁾ K. Weissmann: Zur Thymele-frage. N. Jahrb. f. Phil. 1895, pp. 673—679.

рировать рядъ свидѣтельствъ древности, потому что въ каждомъ изъ нихъ въ отдѣльности это слово встрѣчается или въ первичномъ или во вторичномъ своемъ значеніи. Иногда бываетъ чрезвычайно трудно рѣшить, въ какомъ именно значеніи употреблено въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ слово *προσκήμιον* ¹⁾).

У Доната въ его схоліяхъ къ Теренцію *prosaenium* выступаетъ въ новомъ значеніи: передняя часть сцены, а именно по поводу словъ Парменона: *senex si quaeret me, modo isse dico in portum*, онъ замѣчаетъ ²⁾: *hoc servus dixit in scaenam de proscaenio respiciens* ³⁾. Очевидно, Донатъ въ этомъ словѣ главное вниманіе обращаетъ на префиксъ, сознавая *scaena* во вторичномъ значеніи этого слова, тождественномъ *pulpitum*.

Послѣ этого отступленія возвращаюсь къ тому стиху Плавтовскаго *Roenulus*, съ котораго началъ этотъ экскурсъ. J. Sommerbrodt въ указанной выше статьѣ для истолкованія этого стиха вспомнилъ извѣстный рассказъ Алкифрона про возлюбленную комика Менаандра Глюкеру ⁴⁾, котораго Sommerbrodt'у достаточно для того, чтобы утверждать, что въ античномъ театрѣ было въ обычаѣ, чтобы актеровъ, во время представленія, за кулисами посѣщали ихъ возлюбленные. Поэтому и это мѣсто Плавтовскаго *Roenulus* онъ толкуетъ такъ, что *scortum exoletum*, о которой идетъ здѣсь рѣчь, пришла въ театръ не

¹⁾ Поэтому надо всячески привѣтствовать осторожность А. В. Никитскаго, отказавшагося точно опредѣлить: „былъ ли плотникомъ, столяромъ или представителемъ какого-нибудь другого ремесла тотъ, про кого надпись говорила τὸ προσκήμιον ἰστάτω Πρακλειος (Collitz. Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften, № 2607). См. А. В. Никитскій. Исслѣдованіе въ области греческихъ надписей. Юрьевъ, 1901, стр. 27, 28.

²⁾ Нес. 76.

³⁾ Еще у Доната этотъ терминъ встрѣчается: ad Eup. 967. And. 978. Eup. 615, 1010 Ad. 210. 511. и Eup. 346, если принять конъектуру А. Teuber'a. N. Jahrb. f. Phil. 1891, p. 366. Во всѣхъ этихъ мѣстахъ Донатъ помѣщаетъ in *prosaenio* дѣйствіе пьесы и въ совершенно томъ же самомъ значеніи онъ пишетъ ad Ad 447: *apud spectatores*.

⁴⁾ Alciph. ep. П. 4. Приведено у W. Christ'a: Geschichte d. griech. litt. ³⁾, p. 314.

ради публики, а ради актеровъ, игрѣ которыхъ она должна была сильно мѣшать.

Но, вопервыхъ, теперь всѣ ¹⁾ приняли въ приведенномъ отрывкѣ Алкифрона конъектуру, извѣстную еще самому Sommerbrodt'у: ἐν τοῖς παρασκηνοῖς, такъ какъ эта часть античнаго театра, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, оказалась болѣе пригодной для подобной обстановки ²⁾, а вовторыхъ, примѣръ Глюкеры рѣшительно ничего не доказываетъ, потому что любовь Глюкеры къ Менандру было явленіемъ слишкомъ исключительнымъ, чтобы, основываясь на ней, можно было говорить о посѣщеніи актеровъ дамами ихъ сердца за кулисами какъ о явленіи общемъ. Кромѣ того, Глюкера помогала во время спектакля—*αὐτῷ προσωπεῖα διασκευάζω καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω* и поэтому ея присутствіе, особенно ἐν τοῖς παρασκηνοῖς, никого особенно стѣснять не могло. Въ-третьихъ, если даже и предположить, что такія посѣщенія имѣли мѣсто въ театрѣ Плавта, то къ чему объ этомъ стали бы распространяться въ прологѣ, обращенномъ къ публикѣ, актеры, которые сами прекрасно могли положить конецъ такимъ безпорядкамъ, предложивъ своимъ дамамъ выбирать другое время для своихъ визитовъ.

По моему, Sommerbrodt оказался бы на гораздо болѣе правильной дорогѣ, если бы, вмѣсто Алкифрона, вспомнилъ нѣсколько стиховъ изъ Овидія, который рассказываетъ, что именно театры служили самымъ удобнымъ и обычнымъ мѣстомъ для завязыванія интриги ³⁾, а Овидій имѣлъ въ виду какъ разъ такихъ *scorta exoleta* ⁴⁾.

Тотъ же самый Овидій рассказываетъ намъ, какія шумныя сцены разыгрывались на почвѣ такихъ ухаживаній въ

¹⁾ См. Christ l. c.

²⁾ См. J. H. Holwerda: *Παρασκήνια, πάροδοι, παρακτοί* Athen. Mitt. XXIII B. (1898), p. 382 sq.

³⁾ Ovid. Amor. II, 2, 26. Ars am. I. 89. III. 317, 394, 633. Rem. Am. 751.

⁴⁾ См. Epist. ex Ponto III. 3, 51. Trist. II. 303. Rem. Am. 386.

римскомъ циркѣ ¹⁾) и у насъ нѣтъ основаній думать, чтобы въ этомъ отношеніи бѣга отличались отъ театральныхъ представленій. Такія сцены, несомнѣнно, должны были очень сильно мѣшать игрѣ актеровъ, хотя бы потому, что отвлекали вниманіе зрителей отъ сцены, и поэтому вполне естественнымъ надо признать желаніе актеровъ отдалить виновницъ этого шума какъ можно больше отъ сцены.

Sommerbrodt сообщаетъ, что Визелеръ въ нашемъ отрывкѣ *in proscaenio* понималъ въ смыслѣ «у всѣхъ на виду», но такое значеніе этого слова я ничѣмъ не могу подтвердить. Поэтому Sommerbrodt совершенно напрасно такъ презрительно относится къ предложенію Fr. Ritschl'a, думавшаго, что нашъ стихъ надо исправить такъ: *scortum exoletum ne qua sub proscaenio sedeat* ²⁾). Нельзя не сознаться, что эта блестящая коньектура знаменитаго плавтиниста, очень соблазнительная съ точки зрѣнія палеографіи ³⁾), прекрасно устраняетъ всѣ затрудненія.

Кто не хочетъ воспользоваться этой очень удачной эмендаціей Ричля, тому остается одно средство для истолкованія обсуждаемаго стиха изъ *Roenulus*.

Светоній рассказываетъ, что Неронъ во время представленія *Incendium Афранія* *hos ludos spectavit e proscaeni fastigio* ⁴⁾), а немного дальше онъ рассказываетъ про него, что онъ *interdiu clam gestatoria sella delatus in theatrum, seditionibus pantomimorum e parte proscaeni superiore signifer simulac spectator aderat* ⁵⁾). Оба эти мѣста Светонія указываютъ на то, что Неронъ сидѣлъ во время этихъ представленій въ закрытомъ (*clam delatus*) помѣщеніи наверху передней части сцены, то-есть, въ томъ помѣщеніи, которое соотвѣтствовало

¹⁾ *Amor.* III. 2. *Ars. am.* I. 135—157.

²⁾ *Parerga*, p. 212.

³⁾ Рукописи даютъ *ne quis*, исправленное только Ацидалиемъ въ *ne quod*.

⁴⁾ *Suet. Nero*, 11.

⁵⁾ *Ibid.* 26.

теперешнимъ литернымъ ломамъ и находилось въ боковыхъ выступахъ сцены ¹⁾. Выраженія *e fastigio, ex parte superiore* указываютъ на то, что эти помѣщенія находились выше уровня сцены и предполагаютъ существованіе многоэтажной сцены, возникновеніе которой въ эллинистическомъ театрѣ относится къ 4 вѣку до Р. Х. ²⁾.

До того времени, какъ въ Римѣ возникла многоэтажная сцена, быть можетъ, тамъ существовалъ обычай, схожій съ правами средневѣковаго театра—допускать публику на сцену ³⁾. И въ такомъ случаѣ, стихъ изъ *Roenulus* получилъ тотъ смыслъ, что имъ воспрещался доступъ на сцену для *scorta exoleta*, которыя своимъ развязнымъ поведеніемъ мѣшали правильному ходу спектакля. Допускались же на сцену только привилегированные зрители, которые со времени возникновенія многоэтажной сцены стали глядѣть *e summo fastigio proscenii*. Навязывая античному театру и притомъ на основаніи далеко недостаточныхъ данныхъ порядки средневѣковаго театра, я ни на минуту не забываю о всей рискованности этого приѣма, но онъ является необходимымъ для всѣхъ тѣхъ, кто не хочетъ вмѣсто этого болѣе чѣмъ смѣлаго предположенія принять эмendaцію Ричля.

Этихъ стиховъ Плавта не могъ не коснуться и *W. Christ* въ статьѣ *Bedeutungswechsel einiger auf das griechische Theater bezüglicher Ausdrücke* ⁴⁾, на которую я уже неоднократно ссылаясь. Онъ думаетъ точно такъ же, какъ и Ричль, что по представленію Плавта эти *scorta exoleta* не должны были находиться передъ сценой, но хочетъ извлечь такое значеніе этого отрывка, не прибѣгая къ эмendaціи Ричля. По его мнѣнію, *proscenium* здѣсь обозначаетъ передніе ряды зрителей. Что терминъ *proscenium* имѣлъ и это значеніе, онъ хочетъ

¹⁾ См. *E. Bodensteiner. d. antike Theater. p. 19.*

²⁾ См. *E. Bethe. Jahrbuch d. Archeol. Instit. XV (1900), p. 63.*

³⁾ См. *E. Rigal. Le théâtre français avant la période classique. p. 292.*

⁴⁾ *N. Jahrb. f. kl. Phil. 149, B. (1894), pp. 17—47.*

это доказать главнымъ образомъ на основаніи одного мѣста Апулея, у котораго описывается судъ, происходившій въ театрѣ ¹⁾). Разсказъ ведется отъ имени подсудимаго, который, между прочимъ говоритъ, что, когда любопытные зрители заняли весь театръ, *tunc me per proscaenium medium velut quondam victimam publica ministeria perducunt et orchestrae mediae sistunt* ²⁾), по весьма правдоподобно, что подсудимаго могли вести также и черезъ сцену для того, чтобы большая часть публики могла его вполне разглядѣть и этимъ удовлетворить свое любопытство, о высокой степени котораго говорить Апулей ³⁾).

Такимъ образомъ мѣсто Апулея допускаетъ во всякомъ случаѣ двойное толкованіе, а слѣдовательно, и не можетъ служить доказательствомъ необходимости такого толкованія этого мѣста, тѣмъ болѣе, что усматриваемое мною значеніе этого слова у Апулея подтверждается аналогическимъ употребленіемъ этого термина у Сервія и Доната.

Слова Апулея невольно напрашиваются на сравненіе съ однимъ мѣстомъ Плутарховой біографіи Арата (гл. 23), гдѣ читаемъ ἀπὸ τῆς σκηνῆς αὐτὸς εἰς μέσον προῆλθε; сходство между обоими текстами увеличивается еще и тѣмъ, что и у Плутарха говорится о высшей степени напряженнаго вниманія и любопытства у публики, собравшейся въ театрѣ ⁴⁾).

Christ пишетъ: der Dichter hatte dadurch, dass er an derselben Stelle scaena im Sinne von Bühne gebrauchte, jedem Misverständniss vorgebeugt und jedem verständigen Zuschauer und Leser die Gleichung *proscenium* = Platz vor der Bühne

¹⁾ Обращаю вниманіе на то, что F'у читается *producunt* см. L. Apulei *Metamorphoseon*. ed. I. Van de Vliet, p. 48 и W. Wattenbach. *Anleitung zur lateinischen Palaeographie* ⁴, p. 76.

²⁾ Met. III, гл. 2.

³⁾ *Aditus etiam et tectum omne fartim stipaverant. Plerique columnis implexi, alii stautis dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio visendi pericula salutis neclegebant.*

⁴⁾ πλήθους ἀπειρου συρρέοντος ἐπιθυμία τῆς τε ὕψους αὐτοῦ καὶ τῶν λόγων οἷς ἔμελλε χρῆσθαι πρὸς τοὺς Κορινθίους.

nahe gelegt. При этомъ Christ совершенно забываетъ, что Плавтъ былъ драматургъ и поэтому ни о какомъ читателѣ здѣсь не можетъ быть и рѣчи, а зритель, какъ бы ни былъ онъ понятливъ, лишень возможности знать, слыша слово *proscenium* въ ст. 17, что черезъ 4 стиха у Плавта встрѣтится слово *scena*, отъ противопоставленія которому *proscenium* должно получать свое надлежащее значеніе. Впрочемъ, въ концѣ замѣтки Christ какъ бы самъ указываетъ на шаткость и этихъ тонкихъ разсужденій и параллели изъ Апулея: онъ предлагаетъ вмѣсто *in proscenio* (*τὸ πρὸ σκηνῆς χωρίον*) читать *in proscenio* (*τὸ πρὸς σκηνῆν χωρίον* *der der skene gegenüber liegende Teil des Zuschauerplatzes*). Вся искусственность этой коньектуры говорить сама за себя и опять заставляетъ вернуться къ эмендаціи Ричля, защищающей Плавта отъ внесенія въ его текстъ словъ, чуждыхъ латинскому языку.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Римское государство и актеры.

Особенности римскаго національнаго характера позволяют уже а priori опредѣлить отношеніе Рима къ актерамъ. Въ глазахъ народа, совсѣмъ не цѣнившаго работы, направленной на удовлетвореніе чисто эстетическихъ запросовъ общества, актеръ не можетъ имѣть никакой цѣны, и было бы напрасно ожидать уваженія къ дѣятелямъ сцены отъ представителей такого общества. Если въ дальнѣйшемъ изложеніи намъ придется встрѣтить нѣсколько случаевъ проникновенія римскаго актера въ самое привилегированное общество, то эти случаи относятся къ тому періоду, когда исконный укладъ римской жизни уже расшатывался, давая доступъ иноземнымъ вліяніямъ, въ которыхъ преданные носители римской національной идеи всегда видѣли нѣчто болѣзненное и тлетворное. Кромѣ того, это проникновеніе актера въ общество происходило по большей части при такихъ условіяхъ и по такимъ мотивамъ, что объективный изслѣдователь не долженъ радоваться ни за то общество, которое принимало въ свою среду такихъ актеровъ, ни за тѣхъ актеровъ, которые проникали въ такое общество.

Детальное разсмотрѣніе вопроса покажетъ, что римское общество, если не обращать вниманія на отдѣльныхъ его представителей, нарушавшихъ своими увлеченіями общую картину, всегда относилось къ актерамъ если не презрительно, то во всякомъ случаѣ отрицательно.

Это общее положеніе подтверждается свидѣтельствами, какъ

прямыми, такъ и косвенными, весьма многихъ античныхъ писателей, по наибольше характерно въ данномъ случаѣ слѣдующее замѣчаніе Ливія, заключающаго свой рассказъ о появленіи въ Римѣ ателланъ такъ: *quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est, eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant* ¹⁾). Изъ этихъ очень ясныхъ словъ Ливія можно дѣлать только одинъ выводъ, а именно, что *histriones*, исполнители всѣхъ видовъ драмы, съ одной стороны *tribu movebantur*, а съ другой—не допускались къ отбыванію воинской повинности. Эти слова Ливія стоятъ въ тѣснѣйшей связи съ тѣмъ, что говоритъ Валерій Максимъ ²⁾): *Atellani autem ab Oscis acciti sunt, quod genus delectationis Italica severitate temperatum ideoque vacuum nota est: nam neque tribu movetur actor, nec a militaribus stipendiis repellitur* ³⁾).

Безъ упоминанія объ ателланахъ говорить о такомъ же отношеніи римскаго государства къ *histriones* и блаженный Августинъ: *Romani histrionibus scaenicis nec plebeiam tribum, quanto minus senatoriam curiam dehonestari sinunt* ⁴⁾), привлекая слѣдующее мѣсто изъ Цицерона: *quum autem ludicram artem scenamque totam probro ducerent, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censoria voluerunt* ⁵⁾).

Прежде чѣмъ разсматривать вопросъ, почему исполнители ателланъ были освобождены отъ унизительныхъ послѣдствій

¹⁾ T. Liv. VII, 2. § 12. A. Gell. XX, 4: *Artificum scaenicorum studium probratum esse. August. de civ. dei II, 13: quisquis civium Romanorum esse scaenicus elegisset, non solum ei nullus ad honorem dabatur locus, verum etiam censoris nota tribum tenere propriam minime sinebatur.*

²⁾ II, 4. 4.

³⁾ Actor отсутствуетъ какъ въ *Laurentianus*, такъ и въ *Bernensis*. Оно включено въ текстъ на основаніи *Gertz, Symbolae criticae ad Valerium Maximum (Tidskrift of for Philologi og Paedagogik. Hauniae 1873), p. 265*

⁴⁾ De civ. Dei II, 13.

⁵⁾ Cic. de rep. IV, 10.

своего занятія сценическимъ искусствомъ, необходимо припомнить то, что сообщаетъ Фестъ *sub voce personatus: personata fabula quaedam Naevii inscribitur, quam putant quidam primum (actam) a personatis histrionibus, sed cum post multos (quam acta sit) annos comoedi et tragoedi personis uti coeperunt, verisimilius est eam fabulam propter inopiam comoedorum actam novam per Atellanos, qui proprie vocantur personati, quia ius est is non cogi in scena ponere personam quod ceteris histrionibus pati necesse est*¹⁾.

Уже Мункъ сдѣлалъ изъ этихъ словъ Феста совершенно справедливый выводъ, что исполнители ателланъ съ самаго начала выступали замаскированными, тогда какъ исполнители остальныхъ видовъ драмы къ маскамъ обратились значительно позже²⁾.

А. Дитерихсъ, подчеркивая совершенно правильно преемственную связь ателланъ съ такъ называемой дорійской комедіей³⁾, объясняетъ появленіе масокъ у исполнителей ателланъ исключительно греческимъ вліяніемъ⁴⁾. Но тогда является загадочнымъ, почему римскіе актеры не подчинились этому вліянію и при исполненіи хотя бы *fabula palliata*, уже несомнѣнно греческаго происхожденія; а между тѣмъ, извѣстно что только послѣ Теренція исполнители палліаты появлялись на сценѣ въ маскахъ⁵⁾.

Иной путь для объясненія этого обычая указалъ Валерій Максимъ⁶⁾; *personarum usus pudorem circumventae temulentiae causam habet*. Вспомнимъ, что исполнителями ателланъ являлись не профессиональные актеры, которыхъ прямо-таки не допускали до этого вида зрѣлищъ (*nec ab histrionibus pollui passa*

¹⁾ Fest. frag. e Cod. Farn. lib. X, III, Qu. XI, 2 (34), Müller., p. 24.

²⁾ E. M u n k, De fabulis Atellanis 1840, pp. 70, 71.

³⁾ См. О. Ф. З ѣ л и н с к і й, О дорійскомъ и іонійскомъ стилихъ въ аттической комедіи. С.-Пб. 1885, стр. 197.

⁴⁾ Pulcinella, p. 116 пр. 2.

⁵⁾ Ф и л. О б о з р. XIX, 1, стр. 15--17.

⁶⁾ Val. Max. II. 5. 4.

est), а римская молодежь, такъ что эти спектакли носили любительскій характеръ ¹⁾; а появленіе на сценѣ не въ качествѣ профессиональнаго актера не навлекало особаго позора; по крайней мѣрѣ въ той главѣ, гдѣ римскій законъ говоритъ de eis qui notantur infamia, это особенно сильно подчеркивается: eos enim qui quaestus causa in certamina descendunt ut omnes propter praemium in scaenam prodeuntes famosos esse Pegasus et Nerva felices responderunt ²⁾. Такой смыслъ эти слова получаютъ особенно по сравненіи со слѣдующимъ мѣстомъ тѣхъ же дигестъ: si quis operas suas locaverit ut feras venetur vel ut depugnet feram, quae regioni nocet, extra arenam non est notatus (infamia) ³⁾. А такъ какъ исполнители ателланъ такимъ образомъ не исполняли эти пьесы quaestus causa, то поэтому ихъ и миновало безчестіе. Но при общемъ нерасположеніи римлянъ къ представителямъ свободныхъ профессій, объяснявшемся всѣмъ складомъ ихъ жизни ⁴⁾, римская молодежь могла вы-

¹⁾ См. L. Friedländer у I. Marquardt—G. Wissowa. Röm. Staatsverwaltung. III. p. 548.

²⁾ Dig. III, 2. 5. Въ сущности точку зрѣнія римскаго законодателя раздѣляли въ 1556 г. и власти города Руана, гдѣ тогда играла маленькая группа изъ 5 актеровъ и trois petits enfants chantres. Во время представленія этой труппой пьесы La vie de Job ворвались два сержанта и силой заставили прекратить представленія. Это насиліе было обжаловано передъ парламентомъ директоромъ труппы по имени Pierre Lepardonneur. Ему было позволено давать представленіе только подъ условіемъ предварительнаго рассмотрѣнія пьесъ со стороны provincial des cannes и petitencier de Notre Dame. Это ограниченіе было мотивировано только тѣмъ, что „c'est la première fois, qu'une troupe se présente et joue en public moyennant salaire“. См. L. Petit de Julleville. Les comédiens en France en moyen-âge. Paris 1889, p. 343. Между тѣмъ какъ мѣстное любительское общество актеровъ les conards (см. ibid. p. 247), не знало никакихъ ограниченій (см. L. Petit de Julleville. op. cit., p. 342), тогда какъ для труппы Lepardonneur это ограниченіе было очень чувствительно: она не только не покрыла сдѣланныхъ расходовъ, на что указывала въ своей жалобѣ парламенту, но должна была отказаться отъ исполненія фарса Le Retour de Mariage, весьма правдоподобно отождествляемаго съ сохранившейся до нашихъ дней пьесой Pelirinage de Mariage. См. L. Petit de Julleville. Repertoire du theatre comique en France en moyen-âge. Paris 1886, pp. 210 и 391.

³⁾ Dig. III, 1: 1. 9.

⁴⁾ См. L. Müller, O. Ennius, p. 30.

ступать только, соблюдая полное *incognito*, и вотъ это-то и заставляло ихъ пользоваться масками ¹⁾). Однимъ словомъ, здѣсь дѣйствовало то же самое соображеніе, въ силу котораго Юлій Цезарь Страбонъ пускалъ въ свѣтъ свои трагедіи подѣ именемъ Юлія ²⁾; а Квинтъ Катулъ при изданіи своихъ археологическихъ трудовъ пользовался именемъ Лутація ³⁾).

Такимъ образомъ, если не считать исполнителей ателланъ, игравшихъ не за деньги, римскіе актеры со стороны закона никакимъ особымъ покровительствомъ не пользовались.

Светоній въ біографіи Августа рисуеъ полное зависяности положеніе актеровъ въ эпоху республики: *coercitionem in histrionibus magistratibus omni tempore et loco lege vetere permissam, ademit praeterquam ludis et scena* ⁴⁾).

Характеръ этой *coercitio* уясняется постѣ сравненія со слѣдующими словами Тацита: *divus Augustus immunes verberum histriones quondam responderat* ⁵⁾). Слѣдовательно, римскіе актеры въ эпоху республики были не свободны даже отъ тѣлеснаго наказанія ⁶⁾), какъ это было и съ греческими актерами, если они плохо исполняли свою роль. Изъ плавтовскаго «*Trinummus*» мы узнаемъ, что и римскихъ актеровъ *aediles* подвергали тѣлесному наказанію по той же самой причинѣ. Тамъ сикофантъ предупреждаетъ Хармида: *sego quoniam hic*

¹⁾ См. P. Olagnier, *Les incapacites des acteurs en droit romain*. Paris 1899, p. 8—10.

²⁾ *Ascon. Scaur.*, p. 24 (Orelli). *Huius sunt enim tragoediae, quae inscribuntur Julii.*

³⁾ R. Büttner. *Porcius Licinus und der litterarische Kreis d. Q. Lutatius Catulus*. Leip. 1893., p. 103 и 199. G. Körtling, *Gesch. des Theaters*. I, p. 245 объясняетъ иначе причину, въ силу которой исполнители ателланъ появлялись замаскированными: *sonst die Characterfiguren dieser eigenartigen Posse nicht genügend zum Ausdruck gebracht worden wären.*

⁴⁾ *Suet. Aug.* 45. Той же идеей проникнутъ слѣдующій законъ 386: *Impp. Gratianus, Valentinianus et Theodosius AAA ad Valerianum. Pf. ac. Eos qui agitandi munus exercent, illustris auctoritas tua nullis praeter circense certamen officii noverit suppliciiis.* *Inst.* XI, 41, 2.

⁵⁾ *Tac. Ann.* I, 77.

⁶⁾ См. L. Lange, *Röm. Alt.* 1³, 875.

advenis, vopulabis meo arbitratud et novorum aedilium ¹⁾). Стало-быть, этому наказанію подвергался актеръ, между прочимъ, и въ томъ случаѣ, если пропускалъ свой выходъ и являлся на сцену позже, чѣмъ этого требовалъ ходъ дѣйствія. И вотъ, когда въ 15 году по Р. X. *theatri licentia*, по словамъ Тацита ²⁾, *gravius eguruit*, сенаторы высказывались за то, чтобы преторы имѣли право подвергать актеровъ тѣлесному наказанію (*ut praetoribus ius virgarum in histriones esset*). Правда, въ данномъ случаѣ провинность актеровъ была значительно важнѣе той, которую у Плавта совершаетъ Хармидъ. Актеры стали издѣваться надъ властями и когда изъ-за этого произошла смута среди публики, такъ что потребовалось вмѣшательство войскъ, то въ числѣ убитыхъ оказались не только плебеи, но и солдаты съ центуриономъ во главѣ, а трибунъ преторіанской когорты оказался раненымъ. Несмотря на такія печальныя послѣдствія несдержанности актеровъ, у нихъ нашелся защитникъ въ лицѣ народнаго трибуна Гатерія Агриппы, противъ котораго ополчился Азиній Галль, а Тиберій предпочелъ хранить молчаніе. На этотъ разъ актеры выиграли дѣло тѣмъ, что Гатерій сослался на приведенное выше послабленіе Августа и замѣтилъ: *neque fas Tiberio infringere dicta eius* ³⁾. Все это дѣлаетъ несомнѣннымъ, что во время республики римскіе актеры были подвергаемы тѣлесному наказанію не только за дурное исполненіе ролей и упущенія чисто техническаго свойства, но также и за нарушенія порядка и оскорбленія властей, такъ какъ, очевидно, требованіе единомышленниковъ Азинія Галла сводилось только къ восстановленію прежняго порядка.

Явно недоброжелательнымъ отношеніемъ къ театру про-

¹⁾ Trin. 990.

²⁾ Loc. cit.

³⁾ Хотя извѣстно, что Августъ подвергъ тѣлесному наказанію актера, исполнителя *comedia togata*, Стефаниона, за то, что ему прислуживала матрона, подстриженная словно мальчикъ, и пантомима Гиласа по жалобѣ претора. Suet. Aug. 45.

никнуто и постановление ¹⁾ цензоровъ отъ 115 года до Р. Х. объ удаленіи изъ Рима актеровъ нетуземнаго происхожденія. Бюхелеръ совершенно основательно усматриваетъ въ этомъ распоряженіи проявленіе враждебнаго отношенія къ той болѣе утонченной культурѣ, которое возникло отъ соприкосновенія Рима съ греками и возвращеніе къ грубости первобытнаго италійца. Это общее, крайне неблагоприятное отношеніе римскаго государства къ актерамъ, составлявшее полную противоположность тому, что дѣлалось въ Греціи ²⁾, сказывается и во всѣхъ отдѣльныхъ случаяхъ, гдѣ актеры соприкасались съ представителями остальныхъ классовъ общества. Это яснѣе всего обнаруживается на извѣстномъ случаѣ съ Лаберіемъ, подробно разсказанномъ у Макробія ³⁾. Когда Цезарю захотѣлось опозорить и этимъ въ значительной степени лишить вліянія римскаго всадника, *asperae libertatis* ⁴⁾ *equitem Romanum*,—ему достаточно было только пригласить Лаберія за деньги появиться на сценѣ въ качествѣ исполнителя въ тѣхъ мимахъ, которые писалъ Лаберій ⁵⁾. А что по тогдашнимъ временамъ означало приглашеніе Цезаря, это прекрасно выразилъ Макробій въ фразѣ нѣсколько общаго характера: *protestas non solum si invitet, sed etiam si supplicet, cogit*. Изъ

¹⁾ Aug. De civ. dei II, 13: *Romani suae dignitatis memores ac pudoris actores talium fabularum nequaquam honoraverunt more Graecorum*. Liv. XXIV, 24c 2, 3: *Themisto rem consociatam paucos post dies Aristoni cuidam tragico actori, cui et alia arcana committere adsueverat, incaute aperit. huic et genus et fortuna honesta erant, nec ars, quia nihil tale apud Graecos pudori est, ea deformabat*. Cassiodor. chron. подъ 639 (115) годомъ, M. Metellus et M. Scaurus. His coss. L. Metellus Cn. Domitius censores *artem ludicram ex urbe removerant praeter Latinum tibicinem cum cantore et ludum talorum*. M. Aurelii Cassiodori opera omnia Aureliae Allobrogum MDCXXII, p. 133, см. Fr. Bücheler. R. M. XXXVIII (1883), p. 478.

²⁾ Rhein. Mus. 38, p. 478.

³⁾ Macrobian Saturn. II, cap. VII, § 2—9.

⁴⁾ Cp. Cic. pro Plancio § 33.

⁵⁾ *Quingentis milibus invitavit ut prodiret in scaenam et ipse ageret eos mimos, quos scriptitabat*.

того, что сказано выше, дѣлается очевиднымъ, что наиболее позорнымъ для Лаберія было то обстоятельство, что онъ появлялся на сценѣ за деньги—*quingentis milibus*.

Полные яда стихи Лаберія, которыми тотъ наполнилъ прологи своего мима ¹⁾, и особенно зажигающее восклицаніе, которое сдѣлалъ Лаберій во время представленія самаго мима: *porro Quirites libertatem perdimus*, а затѣмъ полное знаменательности замѣчаніе: *necesse est multos timeat quem multi timeant* сдѣлали свое дѣло: наэлектризованный народъ многозначительно устремилъ свои взоры на Цезаря, который рѣшилъ загладить опасную въ политическомъ отношеніи шутку и возстановилъ Лаберія въ его прежнемъ званіи подаркомъ золотого кольца ²⁾, такъ что Лаберій получилъ право занять мѣсто въ одномъ изъ первыхъ 14 рядовъ ³⁾, предоставленныхъ по закону Л. Росція Оттона отъ 67 года римскимъ всадникамъ наравнѣ съ сенаторами ⁴⁾.

Цезарь нашелъ себѣ подражателя въ лицѣ квестора Балбы, который, по словамъ Азинія Полліона, хвастался тѣмъ, что дѣлаетъ то же самое, что и самъ Цезарь. По крайней мѣрѣ, Полліонъ въ 711 году писалъ Цицерону: *Ludis, quos Gadi-*

¹⁾ Ribb. com. frag.³ p. 295.

²⁾ См. H. Schiller, *Römische Staatsaltertümer München 1893*, 2 Ausg. относительно провинція см. 126 и 127 §§ Урсонскаго закона (Bruns. Fontes p. 136, 137) и *lex Iulia municipalis* (ibid p. 112).

³⁾ Suet., *Divus Iulius* 39: *donatus quingentis sestertiis in quattuordecim e scaena per orchestram transiit*.

⁴⁾ Liv. ep. 99: *L. Roscius tribunus plebis legem tulit ut equitibus Romanis in theatro quattuordecim gradus proximi adsignarentur*. Horat. epod. 4. 16, 17, гдѣ говорится про *parvenu* изъ рабовъ (v. 3, 4), что онъ *sedilibusque magnus in primis eques Othone contempto sedet*. L. Lange. *Röm. Alt.* III², p. 202, II², 672. С. Cobet въ журналѣ *Mnemосyne*. X. (1872) p. 337. Cic. Phil. II c. 18 § 44: *sedisti in quattuordecim ordinibus, quum esset lege Roscia decoctoribus certus locus, quamvis quis fortunae vitio non decoxisset*. Dio Cass. 36, 25, 36, 42 В. Cobet отмѣтилъ въ вышеназванной статьѣ то обстоятельство, что ни годъ, ни авторъ этого законодательства точно неизвѣстны, такъ какъ свидѣтельства Асконія и Цицерона, Ливія и Плутарха находятся въ непримиримомъ противорѣчій.

bus fecit, Herennium Gallum histrionem, summo ludorum die anulo aureo donatum in XIII sessum deduxit ¹⁾; въ этомъ поступкѣ Бальбы не было однако самой опасной политической стороны: онъ далъ актеру изъ рабовъ, какъ это можно заключать по его cognomen—Gallus, привилегіи всадническаго сословія. Между тѣмъ Цезарь сдѣлалъ нѣчто болѣе опасное: онъ лишилъ Лаберія всадническаго званія, заставивъ его появиться на сценѣ, и, конечно, это должно было болѣе возмутить все всадническое сословіе. Подарокъ золотого кольца актеру Бальбою въ сущности не являлся чѣмъ-то невиданнымъ даже и въ Римѣ. Тотъ же Макробій рассказываетъ, что диктаторъ Л. Сулла такъ любилъ знаменитаго актера Росція, что подарилъ ему золотой перстень ²⁾.

Это обстоятельство получаетъ особое значеніе, если вспомнить, что говоритъ Цицеронъ въ возраженіе на то, что будто бы Росцій отличался жадностью ³⁾: «Decem his annis proximis HS sexagens honestissime consequi potuit, noluit. Laborem quaestus recepit, quaestum laboris reiecit, populo Romano adhuc servire non destitit, sibi servire tam pridem destitit. Между тѣмъ гонораръ имъ получаемый былъ такъ великъ, что Цицеронъ довольно ядовито замѣчаетъ по адресу Фаннія: si hos quaestus recipere posses, non eodem tempore et gestum et animam ageres ⁴⁾»?

Спрашивается, откуда могло появиться такое безкорыстіе у Росція? Оно становится понятнымъ только въ томъ случаѣ, если припомнить, что сценическое искусство позорило только,

¹⁾ Cic. epist. ad fam. X, 32 § 2. С. Cobet, Mnemosyne X, 1861, p. 340 отмѣтилъ, что здѣсь сказано не потому in XIII sessum, что въ театрѣ Кадикса было такое число рядовъ, а потому, что это былъ перенесенный изъ Рима терминъ для обозначенія мѣстъ, отведенныхъ въ Римѣ всадникамъ.

²⁾ Macrob. Saturn. III c. 14 § 13.

³⁾ Cic. pro Roscio com. VIII, 23.

⁴⁾ Ibid. § 24. cf. Macrob. l. c.: tanta autem fuit gratia et gloria, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

если являлось средством заработка, и вотъ этого-то пятна разбогатѣвшій Росціи и хотѣлъ избѣжать отказомъ отъ гонорара ¹⁾. Относитъ ли эту рѣчь къ 68-му году, какъ это думаетъ Манутій, или къ 77-му, какъ это старается доказать Ландграфъ на основаніи языковыхъ данныхъ ²⁾, все-таки начало того періода въ дѣятельности Росціи (*deset proximis annis*) будетъ относиться къ тому времени, когда Сулла былъ живъ. И мнѣ кажется, что Сулла подарилъ Росцію кольцо только тогда, когда тотъ, желая снять съ себя пятно, пересталъ играть за деньги. Иначе Сулла при всей своей дружбѣ къ актерамъ вообще ³⁾, а къ Росцію въ частности ⁴⁾, не могъ сдѣлать этого безъ того, чтобы не вызвать слишкомъ сильныхъ нарекаій. Такимъ образомъ между обоими фактами: отказомъ Росціи отъ гонорара и полученіемъ кольца, я усматриваю непосредственную связь.

Такимъ образомъ случаи съ Лабериемъ и Росціемъ носятъ слишкомъ исключительный характеръ для того, чтобы на основаніи ихъ можно было заключать о какомъ-нибудь поворотѣ въ отношеніяхъ римлянъ къ актерамъ. Еще менѣ значенія имѣетъ милость Бальбы, оказанная Гереннію Галлу; Бальба просто собезьянничалъ, и никакого политическаго значенія его поступокъ имѣть не могъ, особенно потому, что имѣлъ мѣсто не въ Римѣ, а въ Кадиксѣ. Характерно только то обстоятельство, что объ этомъ поступкѣ Бальбы Азиній Полліонъ упоминаетъ непосредственно послѣ того, какъ разсказалъ про то, какъ Бальба воровалъ, грабилъ и подвергалъ тѣлесному наказанію союзниковъ. Вотъ, стало-быть, къ явленіямъ какого порядка относилась публика дарованіе актеру

¹⁾ Navarre въ словарѣ Daremberg et Saglio, s. v. *histrio* p. 229.

²⁾ Landgraf. *De Cic. elocutione* Warzburg 1878, p. 47. *Sternkopf*, *Die Zeit der Rede des Cicero pro Q. Roscio comoedo* [Fleck. *Jahrb.* (1895) B. 151, p. 41] P. Maug (*Wiener Studien* XVII. 1901, p. 115—119) думаетъ, что эта рѣчь относится къ 66 г.

³⁾ *Plut. Sulla* 2.

⁴⁾ *Ibid.* 36; ср. *Athen.* 261 с. К.

отличій всадническаго сословія. Небезынтересно для опредѣленія взгляда римлянъ на актеровъ также и то, что Цицеронъ въ своей рѣчи въ защиту Сестія, рассказывая о той существенной поддержкѣ, которую въ тяжелую минуту оказалъ ему Эзопъ, все-таки считаетъ своимъ долгомъ извиниться передъ судьями въ томъ, что онъ позволилъ себѣ на судѣ завести рѣчь объ актерахъ ¹⁾. Правда, въ рѣчи pro Q. Roscio comoedo, Цицеронъ говоритъ про Росція, что его *populus Romanus meliorem virum quam histrionem esse arbitratur, qui ita dignissimus est scaena propter artificium, ut dignissimus sit curia propter abstinentiam* ²⁾, но не забудемъ, что это говорится въ рѣчи, написанной въ защиту Росція, а въ непосредственно предшествующихъ этимъ словахъ: Росцій *plus fidei quam actor possidet*, сказалось отрицательное отношеніе Цицерона къ остальнымъ актерамъ, быть можетъ, и противъ воли самого оратора.

Императоръ Августъ, объ отношеніи котораго къ актерамъ уже была рѣчь выше, подобно Цезарю, пользовался иногда лицами всадническаго сословія не только для драматическихъ представленій ³⁾, но заставлялъ ихъ даже появляться на аренѣ гладиаторами. Однако сенатъ при его правленіи нашелъ несовмѣстнымъ съ достоинствомъ всадническаго сословія появленіе на сценѣ и своимъ постановленіемъ подтвердилъ прежнее запрещеніе всадникамъ появляться на сценѣ ⁴⁾. Послѣ этого запрещенія Августъ только однажды нарушилъ его силу и показалъ со сцены народу благороднаго юношу Л. Иція, от-

¹⁾ Cic. pro Sestio §§ 120—124. Tacit. Hist. I. 4, II. 21, III. 2.

²⁾ § 17.

³⁾ Такъ онъ старался придать эдильству Марцелла такой блескъ своимъ личнымъ содѣйствіемъ, ὡστε καὶ ὀρχηστῆν τινα ἰππέετ, γυναικᾶ τε ἐπιφανῆ ἐς τὴν ὀρχήστραν ἐσχηκεῖν, какъ это сообщаетъ Діонъ Кассій 53, гл. 31.

⁴⁾ Suet. Aug. 43: ad scaenicas quoque et gladiatorias operas et equitibus Romanis aliquando usus est, verum priusquam senatus consulto interdiceretur.

личавшагося изъ ряда вонъ выходящими физическими недостатками ¹⁾).

Діонъ Кассій не только приписываетъ это распоряженіе Августу, но даже изображаетъ дѣло такъ, что Августъ усилилъ существовавшее до него запрещеніе выступать на сцену дѣтямъ сенаторовъ, распространнвъ его на потомковъ этого сословія и всадниковъ ²⁾).

Но, очевидно, это распоряженіе сената не имѣло достаточной силы, потому что при Вителліи пришлось снова сдѣлать то же самое постановленіе, при чемъ теперь всадники стали появляться не только въ Римѣ, гдѣ ихъ заставляли императоры или силой, или деньгами, но и въ муниципіяхъ, старавшихся не отставать отъ столицы ³⁾).

Освобожденіе Августомъ актеровъ отъ тяжелаго наказанія надо объяснить не чѣмъ инымъ, какъ только личнымъ его расположеніемъ къ театру, которому онъ посвящалъ иногда цѣлые часы и даже дни, такъ что приходилось назначать за себя замѣстителя для отправленія государственныхъ дѣлъ ⁴⁾).

Эта же любовь къ актерамъ сказывается и въ томъ, что онъ любилъ развлекаться ихъ игрою даже во время обѣдовъ ⁵⁾).

Тиберій является авторомъ нѣкоторыхъ весьма суровыхъ мѣръ по отношенію къ актерамъ: онъ уменьшилъ получавшуюся ими плату ⁶⁾), а когда въ театрѣ изъ-за игры актеровъ про-

¹⁾ Ibid: postea nihil sane praeterquam adulescentulum L. Icium honeste natum exhibuit, tantum ut ostenderet, quod erat bipedali minor, librarum septendecim ac vocis immensae.

²⁾ 54, 2.

³⁾ Tac. Hist. II, 62: cautum severe, ne equites Romani ludo et harena polluerentur. priores id principes pecunia et saepius vi perpulerant, ac pleraque municipia et coloniae aemulabantur corruptissimum quemque adulescentium pretio inlicere.

⁴⁾ Suet. Aug. 45.

⁵⁾ Ibid., 74.

⁶⁾ Suet. Tib. 34: ludorum ac munerum impensas corripuit, mercedibus scaenicorum recisis. Tac. Ann. I, 77: de modo lucaris et adversus fautorum lasciviam multa decernuntur.

изошла свалка, окончившаяся кровопролитіемъ, онъ сослалъ актеровъ ¹⁾ и никакія заступничества не могли измѣнить его рѣшенія.

Относительно ателланъ при Тиберіи Тацитъ рассказываетъ слѣдующее (Ann. IV 14) *Oscum quondam ludicrum levissimae apud vulgum oblectationis, eo flagitiorum et viriuc venisse, ut auctoritate patrum coercendum sit. Pulsi tunc histriones Italia.* Эти мѣры, конечно, не свидѣтельствуютъ о перемѣнѣ во взглядѣ правительства на сценическихъ дѣятелей, что особенно доказывается изданнымъ при Тиберіи же запрещеніемъ сенаторамъ посѣщать актеровъ на дому ²⁾. Эти крутыя мѣры объясняются, быть можетъ, желаніемъ удержать отъ сцены римскую молодежь, которая какъ разъ при Тиберіи такъ рвалась на сцену, что предпочитала подвергать себя безчестію, лишь бы извѣдать сладости театрального успѣха ³⁾.

Распоряженія объ уменьшеніи расходовъ на игры бывали и въ эпоху существованія республики. Такъ, подъ 179 гл. Ливій пишетъ: *de pecunia finitur ne maior causa ludorum consumeretur, quam quod Fulvio Nobiliori post Aetolicum bel-*

¹⁾ Suet. Tib. 37: *Caede in theatro per discordiam admissa capita factionum et histriones, propter quos dissidebatur, relegavit, nec ut revocaret nunquam ullis populi precibus potuit evinci.* По всей вѣроятности, это тотъ же самый случай, про который рассказываетъ Тацитъ (Ann. I, 77), см. выше. Тиберій, лишенный вслѣдствіе протеста народнаго трибуна Гатерія Агриппы возможности подвергнуть актеровъ тѣлесному наказанію, ограничился пожизненной ссылкой. Это сообщеніе Тацита относится къ событію 15 года, а Діонъ Кассій рассказываетъ о подобномъ же распоряженіи Тиберія отъ 775 года: *Dio 57, 21: τοὺς τε ὀρχητάς τῆς τε Τρώμης ἐξήλασε καὶ μηδαμόνι τῇ τέχνῃ χρῆσθαι προσέταξεν, ὅτι τὰς τε γυναικὰς ἤσυχον καὶ στάσεις ἤγειρον.* Тѣмъ не менѣе къ этому же самому времени относятся общеніе Тиберія возстановить сгорѣвшую сцену въ театрѣ Помпея: Tac. Ann. III, 72: *Pompei theatrum igne fortuito haustum Caesar exstructurum pollicitus est eo, quod nemo e familia restaurando sufficeret, manente tamen nomine Pompei.*

²⁾ Tac. Ann. I, 77: *ne domos pantomimorum senator introiret.*

³⁾ Suet. Tib. 35: *ex iuventute utriusque ordinis profligatissimus quisque, quo minus in opera scaenae harenaeque edenda senatus consulto teneretur, famosi indicii notam sponte subibant.*

lum ludos facienti decreta esset, neve quid ad eos ludos arces-
seret, cogeret, acciperet, faceret, adversus id senatus consultum,
quod L. Aemilio Ch. Balbio consulibus de ludis factum esset.
decreverat id senatus propter effusos sumptus factos in ludos
T. Sempronii aedilis, qui graves non modo Italiae ac sociis La-
tini nominis, sed etiam provinciis externis fuerant ¹⁾). Что здѣсь
идеть рѣчь о ludī scaenici, это можно доказать хотя бы тѣмъ,
что походъ Фувльвіа Нубиліора далъ Эннію сюжетъ для его пре-
текстаты Амбрація ²⁾). Это становится тѣмъ болѣе вѣроятнымъ,
что fabulae praetextatae, повидимому, исполнялись главнымъ
образомъ во время триумфальныхъ игръ, и сюжетъ ихъ стоялъ
въ зависимости отъ празднуемаго событія ³⁾).

Запрещеніе выступать на сценѣ свободнымъ гражданамъ
имѣло мало успѣха, и Діонъ Кассій приводитъ нѣсколько слу-
чаевъ нарушенія этого запрета, что почти всегда возбуждаетъ
его негодованіе. По случаю смерти своей матери Неронъ въ
812 году устроилъ игры, во время которыхъ: ἐκεῖνο δεῖξαι καὶ
αἰσχιστον καὶ δεινότατον ἅμα ἐγένετο ὅτι καὶ ἄνδρες καὶ γυναῖκες
οὐχ ὅπως τοῦ ἵππικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βασιλικοῦ ἀξιώματος ἐς τὴν
ὀρχήστραν τό τε θέατρον τὸ κυνηγετικὸν εἰσῆλθον ὡσπερ οἱ ἀτι-
μότατοι καὶ αὐλῆσαν τινες αὐτῶν καὶ ὠρχήσαντο, τραγῳδίας τε
καὶ κωμῳδίας ὑπεκρίναντο καὶ ἐκιδάρωθησαν ⁴⁾).

¹⁾ Tit. Liv. XL, c. 44.

²⁾ См. O. Ribbeck, Die römische Tragödie, p. 207—211. L. Müller относилъ это произведеніе Эннія къ разряду сатиръ см. Q. Ennius, p. 108. Но доводы Риббека мнѣ кажутся болѣе убѣдительными. Уже M. Schanz (Gesch. d. Röm. Lit. I², p. 67) указалъ на то, что отрывокъ: bene mones, tute ipse cunctas caute: o vide fortem virum (Ribbeck, Trag. frag.³, p. 323, 2), указываетъ на драматическую форму этого стихотворенія. Къ мнѣнію Мюллера бытъ склоненъ присоединиться и E. Bährens (frag. poet. lat., p. 123), предпочитавшій однако видѣть въ немъ carmen panegyricum на основаніи словъ auct. de vir. illustr. 52: quam victoriam (M. Fulvi de Aetolis) Q. Ennius amicus eius insigni laude celebravit. По M. Schanz остроумно замѣчаетъ, что это eine Stelle, die eben so gut auf eine Praetexta bezogen werden kann.

³⁾ См. G. Boissier, Revue de philog. 17 (1893), p. 103.

⁴⁾ Dio. I, 17.

Еще раньше это было на играхъ, устроенныхъ Квинтомъ Криспиномъ, о которыхъ Діонъ Кассій только потому и упоминаетъ, что онѣ ознаменовались такимъ нарушеніемъ обычая ¹⁾.

Съ именемъ Калигулы не связано никакихъ законодательныхъ актовъ по отношенію къ театру, если не считать, что онъ вернулъ изгнанныхъ раѣ актеровъ (см. Dio Cass. 59. 2: *αὐτίκα γὰρ αὐτοῦς τ. ε. ὀρχηστὰς ἐπανήγαγε*). Во всякомъ случаѣ нѣтъ основанія думать, что императоръ былъ враждебно настроенъ къ этому учрежденію.

Если онъ запероль трагическаго актера Апеллеса за то, что тотъ не сразу отдалъ предпочтеніе Калигулѣ передъ Зевсомъ ²⁾, то этому поступку нельзя придавать никакого серьезнаго политическаго значенія: это было одно изъ проявленій больной природы царственнаго самодура, равно какъ и сожженіе автора какой-то ателланы за двусмысленный намекъ ³⁾. За что Тиберій ссылалъ актеровъ и ихъ поклонниковъ, это Калигула устранивалъ самъ, наслаждаясь видомъ переполоха въ театрѣ ⁴⁾.

Самъ императоръ не только писалъ греческія комедіи ⁵⁾ и стремился пѣть и плясать, какъ заправскій актеръ, но даже въ театрѣ ⁶⁾ поддѣвалъ трагическому актеру въ то время, какъ тотъ пѣлъ, и имитировалъ жесты актера, то какъ бы поощряя, то поправляя его ⁷⁾. Тѣ поцѣлуй, которыми Калигула осыпалъ

¹⁾ Id., 55, 10.

²⁾ Suet. Calig. 33, тонкій любитель театра и здѣсь не упустилъ случая восторгаться голосомъ вопившаго подъ ударами розогъ актера.

³⁾ Ibid., 27. Подобныя явленія замѣчались и въ республиканскую эпоху. См. Inscr. auct. ad Heren. I, 14 § 24 и II, 13 § 19

⁴⁾ Suet. Calig. 26: *scenicis ludis, inter plebem et equitem causam discordiarum serens, decimas maturius dabat, ut equestria ab infimo quoque occuparentur.*

⁵⁾ Suet. Calig., 3

⁶⁾ Ibid., 10: *scaenicas saltandi canendique artes studiosissime appetet.*

⁷⁾ Ibid., 54.

пантомима Мнестера даже во время спектакля, надо объяснять однако не восторгомъ передъ его игрой, а той данью педерастіи, которую императоръ усиленно платилъ этой привычкѣ, при чемъ ея объектомъ среди многихъ другихъ былъ и Мнестеръ ¹⁾).

Болѣзненная любовь Калигулы къ актерамъ толкала его на излишнія траты и заставляла ²⁾ его дать имъ такую волю, что для нихъ становились открытыми даже весьма важныя государственныя должности ³⁾).

Во время правленія Клавдія публика оскорбила трагическаго поэта Поэта Помпилія, пользовавшагося расположеніемъ императора, и подвергала нападкамъ знатныхъ женщинъ. Это послужило для Клавдія поводомъ къ изданію въ 17 году второго закона, который каралъ бы подобныя нарушенія благопрстойности ⁴⁾).

Въ то время, какъ остальные императоры старались воспрепятствовать появленію знатныхъ лицъ на сценѣ, Неронъ самъ толкалъ ихъ на это. Тацитъ говоритъ по этому поводу ⁵⁾: *ratus dedecus molliri, si plures foedasset, nobilium familiarum posteros, egestate venales, in scaenam deduxit.* Имя одного изъ этихъ актеровъ поневолѣ сохранилъ намъ Тацитъ: про Фабіа Валента онъ пишетъ ⁶⁾: *ludicro iuvenalium sub Nerone velut ex necessitate, mox sponte mimos actitavit, scite magis quam probe* ⁷⁾).

Очевидно, что сначала дѣлалось по принужденію, потомъ переходило въ обычай.

Императоръ, со свойственнымъ ему непостоянствомъ, то

¹⁾ Ibid., 36.

²⁾ Dio Cass. 52, 2.

³⁾ Ibid., 5.

⁴⁾ Tac. Annal XI, 13. M. Schanz. Geschichte d. röm. Lit. II. 2¹, 662.

⁵⁾ Ann. XIV, 14. Про Домиція см. Suet. Nero. 4. М. И. Ростовцевъ. Римскія свищовыя тессеры. Спб. 1903, стр. 130.

⁶⁾ Hist. III, 62.

⁷⁾ Объ этихъ играхъ достаточно краснорѣчиво рассказываетъ Тацитъ. Ann. XIV. 15.

позволяет актерамъ разграбить домъ. устроенный на сценѣ во время представленія комедіи Афранія «Пожаръ», при чемъ домъ этотъ не былъ простой декоративной подробностью, а былъ снабженъ всей необходимой утварью, которая была предоставлена въ полную собственность актерамъ¹⁾, то убиваетъ актера Париса, опасаясь встрѣтить въ немъ слишкомъ опаснаго соперника на сценѣ, на которой и самъ императоръ выступалъ слишкомъ часто. Съ актеромъ Датомъ онъ обошелся гораздо мягче, чѣмъ это сдѣлалъ Калигула съ сочинителями ателланы. Дать, какъ извѣстно, и словами и жестомъ наемнулъ со сцены на обращеніе Нерона съ родителями. За это и его, и автора пьесы онъ только выслалъ изъ Италіи, *vel contemptu omnis infamiae, vel ne fatendo dolorem irritaret ingenia*, прибавляетъ Светоній къ разсказу объ этомъ случаѣ²⁾.

Светоній не сообщаетъ, почему Неронъ среди другихъ своихъ неистовствъ выслалъ пантомимовъ съ ихъ поклонниками³⁾. Подобныя же мѣры въ прошломъ позволяютъ думать, что и здѣсь причиной было то, что они являлись виновниками слишкомъ сильныхъ раздоровъ, влекшихъ къ нарушенію всякаго общественнаго порядка.

Такимъ образомъ даже самъ актеръ на тронѣ⁴⁾ не измѣнилъ существеннымъ образомъ положенія своихъ товарищей по искусству.

Чрезмѣрное увлеченіе Нерона сценой не могло не вызвать у нѣкоторыхъ благоразумныхъ его подданныхъ совершенно естественнаго чувства негодованія, отголоскомъ котораго являются слѣдующіе стихи Ювенала:

Haec opera atque sunt generosi principis artes,
Gaudentis foedo peregrina ad pulpita cantu
Prostitui Graiaeque apium meruisse coronae.

J u v e n. VIII, ст. 223—226.

1) Suet. Nero, 11.

2) Suet. Nero, 39.

3) Ibid., 16.

4) См. Dio Cass., 63. 9, 10, 23.

Кромѣ того, если и раньше представители римской аристократии имѣли такое тяготѣніе къ сцѣѣ, что приходилось особыми законодательными актами охлаждать ихъ увлеченіе, то вполне естественно, что теперь это стремленіе только усилилось, когда передъ глазами подданныхъ былъ соблазнительный примѣръ въ лицѣ самого императора, какъ это прекрасно выразилъ тотъ же самый поэтъ въ словахъ: *res haud mira tamen citharoedo principe minus nobilis* ¹⁾.

Полученные актерами при Неронѣ подарки при его преемникѣ Гальбѣ отнимались у покупателей, если актеры успѣли ихъ продать, а вырученныя деньги не могли покрыть ихъ стоимость ²⁾. Въ томъ же случаѣ, если у нихъ эти подарки еще доставались непроданными, ихъ просто отбирали, оставляя имъ только $\frac{1}{10}$ (ср. Tac. Hist. I, 20).

Распоряженіе, изданное Вителіемъ, находившимся въ такихъ же тѣсныхъ отношеніяхъ съ актерами, какъ и Неронъ ³⁾, и съ особенной строгостью запрещавшее ⁴⁾ лицамъ изъ общества выступать на сцену, показываетъ, что никакія мѣры не могли помѣшать этой пагубной страсти, при чемъ страсть захватила даже знатныхъ римскихъ дамъ. Вообще ни возрастъ, ни блестящее служебное положеніе, ни родовитость не служили препятствіемъ къ тому, чтобы современники Нерона брались за актерскую профессію ⁵⁾.

Особо суровыя мѣры по отношенію къ театру были при-

¹⁾ Juven. VIII, st. 198; схолиастъ пишетъ: *non est turpe nobilemimum agere, cum ipse imperator citharoedus sit et in scaena cantaverit.*

²⁾ Suet. Galba. 15: *Liberalitates Neronis non plus decimis concessis, per quinquaginta equites Romanos ea condicione revocandas curavit exigendasque, ut si quid scaenici aut xystici donatum olim vendidissent, auferretur emptoribus, quando illi pretio absumpto solvere nequirent.*

³⁾ См. Suet. Vitellius 12: *magnam imperii partem nonnisi consilio et arbitrio vilissimi cuiusque histrionum et aurigarum administravit.* Dio Cass. 65, 2: *ἦν μὲν γὰρ καὶ ἀπ' ἀρχῆς τοιοῦτος, οἷος τοὺς ὀρχηστας καὶ ἀρματηλίτας ἐσπουδάζεσθαι.* Tac. Hist. II, 87.

⁴⁾ Tac. Hist. II, 62.

⁵⁾ Tac. Ann. XIV, 15.

няты Домиціаномъ, который запретилъ вообще всякіе публичныя драматическіе спектакли, предоставивъ актерамъ играть только въ частныхъ домахъ ¹⁾. Светоній сообщаетъ однако объ этой мѣрѣ безъ всякаго указанія причины этого изъ ряда всѣхъ выходящаго мѣропріятія, и притомъ такъ, что остается неизвѣстнымъ, сколько времени это распоряженіе имѣло силу; неизвѣстно также, къ какому времени царствованія Домиціана относится это распоряженіе. Приходилось Домиціану бороться и съ тѣмъ зломъ, противъ котораго вооружались еще дѣятели республики: *lex Roscia theatralis* все еще не соблюдался во всей строгости ²⁾.

По мнѣнію Кобета ³⁾, Домиціанъ въ данномъ случаѣ только подтвердилъ изданное еще Августомъ распоряженіе равносильное закону Росціа и выразившееся въ *lex Julia theatralis*.

Распоряженіе, совершенно противоположное данному Домиціаномъ, сдѣлалъ императоръ Адріанъ: онъ не только не замѣнилъ общественныя спектакли частными, а наоборотъ, придворныхъ актеровъ сдѣлалъ общественными ⁴⁾. Этотъ императоръ вообще оказывалъ почести актерамъ и обогащалъ ихъ, наравнѣ съ представителями другихъ свободныхъ профессій, хотя и предъявлялъ къ нимъ строгія требованія ⁵⁾.

¹⁾ Suet. Dom. 7: interdixit histrionibus scaenam ultra domum quidem exercendi artem iure concessa.

²⁾ Suet. Dom. 8: suscepta correctione morum licentiam theatralem promiscue in equite spectandi inhibuit. Подробно говоритъ объ этомъ законѣ и Квинтиліанъ (III, 6 § 18, 19): eadem quaestio potest eundem vel accusatorem facere, vel reum „qui artem ludicram exercuerit, in XIV primis ordinibus ne sedeat“, qui se praetori in hortis ostenderit, neque erat productus, sedit in XIV ordinibus. Nempe intentio est: „artem ludicram exercuisti“, depulsio; „non exercui artem ludicram“, quaestio „quid sit artem ludicram exercere“ si accusabitur theatri lege, depulsio erit rei, si excitaus erit spectaculis et agei iniuriam, depulsio erit accusatoris.

³⁾ М н е м о с. X (1861), p. 342.

⁴⁾ Scriptores historiae Augustae, I гл. 19 § 8: histriones aulicos publicavit.

⁵⁾ Ibid., 16 § 8: quamvis esset in reprehendis musicis, tragicis, comicis, grammaticis, rhetoribus, oratoribus facillis, tamen omnes professores et honoravit et divites facit, licet eos quaestionibus semper agitaverit.

Только такимъ путемъ личныхъ сношеній съ императорскимъ дворомъ и знатю актеры пріобрѣтали то вліяніе, которое дало Ювеналу поводъ сказать:

Quod non dant proceres, dabit histrio. Tu Camerinos
Et Boream, tu nobilium magna atria curas?
Praefectos Pelopea facit, Philomela tribunos ¹⁾,

при чемъ схоластъ къ данному мѣсту пишетъ: *Neronem significat, qui scaenicis ob turpem libidinem haec petentibus praestabat.*

Это вполне примѣнимо и къ Каракаллѣ ²⁾.

Траяна любовь къ актеру Пилладу заставила вернуть актеровъ, изгнанныхъ Домиціаномъ ³⁾.

Такое отношеніе къ артистамъ, съ перваго взгляда выгодное для нихъ, по существу своему чрезвычайно оскорбительное, совершенно измѣнилось при Александрѣ Северѣ. Этотъ императоръ, какъ частный человѣкъ, не любилъ актеровъ, никогда не развлекался ихъ игрой, у себя дома во время пировъ, предпочитая имъ дрессированныхъ животныхъ ⁴⁾, никогда не дарилъ имъ ни золота, ни серебра и съ неохотой дѣлалъ даже денежные подарки ⁵⁾ превратилъ своихъ придворныхъ пантомимовъ въ общественныхъ актеровъ, подражая въ этомъ Адриану ⁶⁾, а въ то же самое время глубоко сознавалъ бѣдственное положеніе тѣхъ актеровъ, которыхъ по уходѣ со сцены ждала одна только нищета, и поэтому считалъ справедливымъ, чтобы отдѣльныя общины брали на себя содержаніе такихъ инвалидовъ сцены ⁷⁾.

Изъ всѣхъ разсмотрѣнныхъ выше мѣропріятій правитель-

¹⁾ Iuven. VII, 90—93.

²⁾ Dio Cass. 77, 21.

³⁾ Dio Cass. 68, 10.

⁴⁾ Script. hist. Aug. XVIII, c. 41, § 5.

⁵⁾ Ibid., c. 33, § 2. Cp. 73, § 1.

⁶⁾ Ibid., 34, § 2: *nanos et nanas et moriones et vocales exsoletos et omnia acroamata et pantomimos populo donavit.*

⁷⁾ Ibid.: *qui autem usui non erant, singulis civitatibus putavit alendos singulos ne gravarentur specie mendicorum.*

ства по отношенію къ актерамъ, это безусловно самое для нихъ милостивое; къ прискорбію, только Элій Лампридій говоритъ о немъ въ такихъ общихъ выраженіяхъ и притомъ настолькоъ кратко, что было бы весьма неосторожно сразу же рѣшить, что при Александрѣ Северѣ было положено начало такому крупному шагу, какъ государственное призрѣніе актеровъ. Изученіе исторіи древне-римскаго театра настраиваетъ слишкомъ скептически, и невольно является мысль, что это мнѣніе императора такъ и осталось только однимъ мнѣніемъ, недостаточно твердымъ для того, чтобы получить силу государственнаго акта.

Необходимость правительственнаго надзора какъ за зрѣлищами вообще, такъ и за актерами въ частности выяснена въ «формулѣ» Кассіодора Сенатора, адресованной къ *tribunus voluptatum* ⁴⁾).

Положеніе актеровъ во время римской имперіи, обрисованное главнымъ образомъ въ біографіяхъ императоровъ, составленныхъ Светоніемъ и *scriptores historiae Augustae*, не подверглось существенному измѣненію и во времена той эпохи, объ общественныхъ условіяхъ которой мы можемъ судить на основаніи того богатаго бытового матеріала, который представляютъ собою памятники римскаго законодательства: дигесты, кодексъ Юстиніана и новеллы ⁵⁾).

Актеры постоянно выдѣляются изъ числа полноправныхъ членовъ римскаго общества и почти во всѣхъ отношеніяхъ встрѣчаютъ ограниченіе своихъ правъ; такое неполноправіе объясняется той точкой зрѣнія законодателя, которая сводила актера къ разряду лицъ, занимавшихся самыми грязными промыслами, и наличность которой въ римскомъ обществѣ достаточно ясно доказана предшествовавшимъ изложеніемъ.

⁴⁾ Cassiodor, *Variorum*. Lib. VII, de spectaculis, изд. 1622 года, стр. 459. Ср. Н. Reich. d. Mimus I, p. 143.

⁵⁾ Матеріалъ для исторіи римскихъ актеровъ, представляемый памятниками римскаго права, собранъ въ настоящее время въ книгѣ французскаго юриста P. O l a g n i e r: *Les incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique*. Paris, 1899.

Если въ римскомъ законодательствѣ есть гуманная мѣропріятія по отношенію къ актрисамъ, то это объясняется вовсе не человѣчнымъ отношеніемъ къ нимъ законодателя, а простою случайностью, давшей возможность одной изъ обиженныхъ закономъ актрисъ позаботиться объ участи своихъ товарокъ.

Одна изъ самыхъ второстепенныхъ актрисъ Теодора ¹⁾ сумѣла привлечь къ себѣ любовь императора Юстиніана, который впослѣдствіи пожелалъ упрочить свою связь съ женщиной, казавшейся ему достойной лучшей участи; но на пути къ законному браку, которымъ влюбленный императоръ хотѣлъ соединить свою судьбу съ Теодорой, стояли тѣ суровые законы, о которыхъ только что была рѣчь. На счастье влюбленныхъ въ настоящемъ случаѣ они могли выйти изъ положенія, безвыходнаго для всякаго другого: для этого стоило только издать новый законъ, позволявшій актрисамъ загладить добрымъ поведеніемъ подчасъ невольную ошибку молодости и ставившій ихъ въ одинаковое положеніе съ женщинами, не запятанными соприкосновеніемъ со сценой. И Юстиніанъ издалъ такой законъ ²⁾.

Этотъ законодательный актъ, по мнѣнію Р. Olagnier (р. 38), весь проникнутъ тѣмъ характеромъ, которымъ отличаются всѣ государственныя постановленія Юстиніана, такъ что становится весьма сомнительнымъ, чтобы его авторомъ былъ грубый уроженецъ береговъ Дуная, не умѣвшій подписывать даже свое имя Юстинъ, получившій за это отъ Ираклія прозвище ἀναγράφητος ³⁾.

Этотъ законъ изданъ вовсе не потому, чтобы Юстиніанъ считалъ въ дѣйствительности своею обязанностью *omni tempore subiectorum commoda tam investigari, quam eis mederi*. Если бы это было такъ, тогда Юстиніанъ въ одинаковой сте-

¹⁾ См. В. К. Надлеръ, Юстиніанъ и партія църка въ Византіи. Харьковъ 1876, стр. 36.

²⁾ Instit. V, 4, 23.

³⁾ Procop. His. Arcana. VI, 3.

пени обратить бы свое вниманіе и на тѣ несправедливости, отъ которыхъ страдаютъ и актеры, тоже не имѣвшіе права вступать въ законный бракъ ни съ какой полноправной женщиной. Между тѣмъ онъ совершенно забылъ объ актерахъ, остававшихся подъ гнетомъ тѣхъ же самыхъ правовыхъ ограниченій, что и раньше.

Всякая другая женщина, испытывавшая на себѣ всю тяжесть того безправія, на которое были осуждены актрисы, непременно постаралась бы повліять на своего царственного мужа въ томъ направленіи, чтобы эти безпричинныя жестокости римскаго законодательства были смягчены: теперь въ ея рукахъ была полная власть надъ безхарактернымъ мужемъ, а стало-быть, и возможность сдѣлать хоть что-нибудь для облегченія участи своихъ товарищей по сценѣ. Но Теодора была не такая женщина, чтобы отъ нея можно было ждать сердечнаго отношенія къ своимъ бывшимъ товарищамъ по сценѣ. Еще будучи простой актрисой, Теодора находилась въ самыхъ дурныхъ отношеніяхъ почти со всѣми своими товарками по театру. Этой чертой ея характера надо объяснять и то, что она, ставъ императрицей, не захотѣла связать свое имя ни съ какимъ гуманнымъ мѣропріятіемъ по отношенію къ актерамъ. Она взяла отъ римскаго законодательства только то, что было выгодно ей самой, а до другихъ ей не было никакого дѣла.

Христіанство, призвавшее подъ свою защиту всѣхъ униженныхъ и оскорбленныхъ, не распространяло своей милости только на однихъ сценическихъ дѣятелей, такъ что переходъ власти въ руки христіанъ нисколько не отразился благопріятно на участи актеровъ. Борьба отцовъ церкви противъ театра отличалась очень большей ожесточенностью, хотя въ дѣйствительности представители христіанской церкви иногда относились довольно благосклонно къ представителямъ, а особенно представительницамъ сцены ¹⁾. Эта ожесточенность

¹⁾ См. Н. Reich. I. о. с. I, 1, 154.

борьбы, лишающая сочиненія отцовъ церкви всякаго объективизма, дѣлаетъ ихъ крайне ненадежнымъ матеріаломъ для сужденія о языческомъ театрѣ, къ которому они умышленно не хотѣли относиться безпристрастно, почему многіе факты, ими сообщаемые, оказались совершенно невѣрными ¹⁾.

Поэтому я и не останавливаюсь на этихъ памятникахъ, тѣмъ болѣе, что въ этомъ отношеніи они изучены совершенно достаточно и весь находящійся въ нихъ матеріалъ болѣе или менѣе исчерпанъ ²⁾.

Такое безправное положеніе римскаго актера обусловливается двумя въ сущности причинами. Вопервыхъ, римскія труппы вербовались по большей части изъ рабовъ или изъ вольноотпущенниковъ, т.-е. такихъ людей, которые по самому своему происхожденію не могли рассчитывать на равноправность съ остальными гражданами даже и въ томъ случаѣ, если бы имъ и удалось избѣжать всякаго общенія съ театральнымъ міромъ.

Вовторыхъ, это безправіе стояло въ тѣсной зависимости съ взглядами римскаго общества на обязанности и права каждаго гражданина. Вѣдь если бы актеры были ограничены въ своихъ правахъ только потому, что большинство ихъ по своему происхожденію не принадлежало къ числу полноправныхъ гражданъ, тогда законодательство ставило бы ихъ на одну доску съ рабами и вольноотпущенниками и позволяло бы имъ пользоваться той суммой правъ, которая принадлежала имъ въ силу ихъ принадлежности къ тому или другому сословію. Такъ дѣлаетъ, на примѣръ, современное русское законодательство, не

¹⁾ Reich, привлекая свидѣтельство Лактанція (Inst. divin. I, 20 flagitante meretrices, quae tunc mimarum funguntur officio) совершенно измѣнилъ взглядъ относительно появленія на римской сценѣ голыхъ женщинъ (d. Mimus, I, p. 170 sq.).

²⁾ См. Н. Alt. Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniss. Berlin, 1846, особенно стр. 310—327. P. Olgarnier. Les incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique. Paris, 1899, стр. 117 sq. Н. Reich. Der Mimus. Berlin, 1903. I, p. 80—182.

знающее никакихъ ограниченій въ области права для актеровъ и предоставляющее имъ пользоваться всѣми правами того сословія, изъ среды котораго они вышли.

Но римляне въ лицѣ даже самыхъ просвѣщенныхъ носителей своей культуры относились съ уваженіемъ только къ представителямъ тѣхъ профессій, которыя служили удовлетворенію общественныхъ нуждъ. Это выразилъ, между прочимъ, Цицеронъ, который въ своемъ трактатѣ о государствѣ (I, 4) пишетъ: «Вѣдь не съ тѣмъ условіемъ родила и вскормила насъ наша родина, чтобы не получать отъ насъ ничего себѣ, такъ сказать, на прокормленіе. Наоборотъ, она это сдѣлала съ тѣмъ расчетомъ, чтобы брать отъ насъ въ залогъ себѣ на пользу большую и высшую часть нашего духа, таланта и ума, съ тѣмъ, чтобы намъ оставлять для нашего личнаго пользованія только то, что является для нея самой излишнимъ!»

Въ ту эпоху, когда не было еще сознано общественное значеніе театра, остававшагося въ глазахъ большинства предметомъ праздной забавы, актеръ не могъ удовлетворить этого требованія. Для людей, раздѣлявшихъ мнѣніе Цицерона, онъ казался неисправнымъ платежникомъ передъ своею родиной, и въ этомъ-то обстоятельствѣ и надо искать разгадку того явленія, что римское общество выдѣляло актеровъ въ одну группу съ преступниками и профессиональными сводниками.

Въ предшествующемъ изложеніи неоднократно приходилось отмѣчать такіе случаи, когда противъ актеровъ раздавались обвиненія въ содѣйствованіи разрушенію нравственности римскаго общества. Уже Антоній выбиралъ именно изъ актеровъ необходимыхъ ему лицъ для удовлетворенія своихъ страстей и выполненія преступныхъ плановъ ¹⁾. Римскія матроны избирали особенно часто актеровъ, какъ сообщниковъ въ измѣнѣ мужьямъ ²⁾, и, быть можетъ, именно въ этомъ разлагающемъ общественные нравы поведеніи актеровъ и нужно искать при-

¹⁾ Q. Cicero, De petitione consul., § 10.

²⁾ Ovid. ars aman. III, 351.

чину отрицательнаго отношенія къ нимъ римскаго законодателя? Правда, римскіе сатирики съ Ювеналомъ во главѣ только подтверждаютъ это предположеніе ¹⁾.

Ювеналь спокойно сообщаетъ о томъ, какъ жена сенатора Эппія покинула домъ, мужа, сестру и плачущихъ дѣтей, но онъ пораженъ и недоумѣваетъ, какъ она рѣшилась разстаться съ Парисомъ, знаменитымъ исполнителемъ пантомимъ въ то время ²⁾. Но она отправилась въ Египетъ, слѣдуя за актеромъ (*comitata est ludum ad Pharon et Nilum*) ³⁾, при чемъ ея увлекла вовсе не красота и не молодость ея поваго избранника, а только его профессія: такъ заманчива была для римлянокъ связь съ актерами, какъ бы мало ни было у нихъ не только нравственныхъ, но даже и физическихъ достоинствъ ⁴⁾.

Отголоски этого увлеченія римлянокъ актерами можно найти и у другихъ писателей, хотя бы у Марціала ⁵⁾.

Но даже и это не давало римскому законодателю права лишать актеровъ юридической равноправности съ остальными гражданами. Въ общей распущенности императорскаго Рима повинны были не одни только актеры: герои хотя бы 9-й сатиры Ювенала не имѣютъ ничего общаго съ сценическимъ искусствомъ и тѣмъ не менѣе ни въ чемъ не уступятъ актерамъ. Если актеры часто служили средствомъ удовлетворенія педерастическихъ наклонностей римскихъ гражданъ, то этотъ

¹⁾ Iuv. VI, 68—75. Cp. Seneca, Natur. Quaest. VII, 32, 3.

²⁾ См. Iuven. VI, 87: *utque magis stupeas, ludos Paridemque reliquit.*

³⁾ V. 82, см. A. Weidner ad locum.

⁴⁾ Ibid., v. 103—105: *qua tamen exarsit forma, qua capta iuventa Eppia? quid vidit, propter quod ludia dici sustinuit.* То же увлеченіе римлянами-актерами Ювеналь отмѣчаетъ еще въ стихъ 395 той же сатиры: *haec de comoedis te consulit, illa tragoedum commendare volet: varicosus fiet haruspex.*

⁵⁾ Cp. шестую эпиграмму шестой книги: *comoedi tres sunt, sed amat tua Paula, Lucrece, quattuor; et κωφόν Paula πρόσωπον amat.* Cp. VII, № 82, ст. 1—2: *Menophili penem tam grandis fibula vestit, ut sit comoedis omnibus una satis.* Определенный смыслъ эта эпиграмма получаетъ по сопоставленію съ свидѣтельствомъ схолий Ювенала VI, 73.

порокъ, проникши въ Римъ въ III вѣкѣ до Р. Хр., былъ давнымъ-давно извѣстенъ и безъ актеровъ ¹⁾.

Еще во время республики нравственный уровень римскаго общества былъ весьма низокъ, а ко времени имперіи этотъ упадокъ достигъ крайнихъ предѣловъ, и нельзя никакимъ образомъ признать преувеличенными слова философа Нигрина, съ которымъ будто бы бесѣдовалъ въ Римѣ Лукіанъ ²⁾.

Однимъ словомъ, развращенность актеровъ не была чѣмъ-

¹⁾ Ср. M. Voigt, l. c., p. 287. Намекъ на эту привычку можно найти и въ біографіи Теренція Светонія: *serviit Romae Terentio Lucano senatori, a quo ob ingenium et formam non institutus modo liberaliter, sed et mature manumissus est.* Ходили слухи о его связи съ Сципіономъ Африканомъ и Леліемъ, на что, между прочимъ, намекалъ въ своей эпиграммѣ Порцій Лиціній: *dum lasciviam nobilium et laudes fucosas petit.* См. Terentii comoediae recens. Dziatzko, p. 3. Недавно J. M. Stovasser старался доказать [въ статьѣ Porcius Licinus über Terenz см. Zeitschrift für die oesterreichischen Gymnasien, 1900 (B. 31), стр. 1069-1075] что въ этой эпиграммѣ стихъ: *dum in Albanum crebro rapitur ob florem aetatis suae* вовсе не имѣетъ предосудительнаго значенія, такъ какъ въ немъ надо принять чтеніе новѣйшихъ рукописей *ad florem aetatis suae*, причѣмъ *flos aetatis suae* должно, будто бы, обозначать не что иное, какъ *jeunesse dorée*. Было бы очень заманчиво воспользоваться такимъ толкованіемъ, если бы ему, не мѣшало 1) то, что выраженіе *flos aetatis* получило со всѣмъ иное опредѣленное значеніе какъ разъ нежелательнаго для Штовассера характеръ (ср. Cic. Phil. II, § 3 *non venirem contra gratiam non virtutis spe, sed aetatis flore collectam* и Liv. XXI гл. 3 § 4: *florem aetatis, quem ipse patri Hannibalis fruendam praebuit, iusto iure eam a filio repeti censet*). А, во-вторыхъ, и это чуть ли не еще важнѣе, этому толкованію противорѣчитъ та цѣль, ради которой приводитъ Светоній эту эпиграмму. Въдѣ ему нужно привести какое-нибудь доказательство того, что ходили слухи о весьма неблаговидной причинѣ дружбы Теренція съ представителями римской знати, и вотъ ради этого и выписываетъ нѣсколько стиховъ изъ Порція. Едва-ли нужно доказывать, что при такомъ контекстѣ невинный смыслъ стиховъ былъ бы совершенно неумѣстенъ.

Мимоходомъ замѣчу, что въ эту статью Штовассера вообще нельзя считать особенно удачной. Такъ, мнѣ, напримѣръ, кажется весьма искусственнымъ то, что онъ предлагаетъ (p. 1073) для стиха: *mortuost Stymphali Arcadiae in oppido: nil Publius ei profuit* и т. д. Штовассеръ считаетъ *oppido* не за *ablativus* отъ *oppidum*, какъ это всѣ дѣлаютъ, а за утвердительную частицу и читаетъ весь стихъ такъ: *Mortuos Stymphali Arcoadiae. Oppido nihil Scipio ei profuit* и т. д.

²⁾ Lucian. Nigrin. 16. M. Voigt, p. 423 слл. 353.

то исключительнымъ въ древнемъ Римѣ, и если бы законодатель, съ одной стороны, преслѣдовалъ актеровъ только потому, что они не стояли на высотѣ моральныхъ требованій, а съ другой—хотѣлъ быть послѣдовательнымъ, то ему пришлось бы многихъ другихъ представителей классовъ и профессій поставить въ такое же унижительное положеніе. Но актеры одни платились за общую вину.

Какъ мы видѣли выше, римскій законъ выдѣлялъ изъ числа полноправныхъ гражданъ только тѣхъ лицъ, которыя ради дохода занимались театральнымъ искусствомъ, являвшася для нихъ средствомъ для жизни: одной изъ формъ *quaestus*. Между тѣмъ съ исконной римской точки зрѣнія всякое занятіе, служившее средствомъ обогащенія или только заработка, являлось предсудительнымъ ¹⁾. Народный трибунъ Кв. Клавдій въ 218 году внесъ предложеніе, чтобы никто изъ сенаторовъ или сыновей сенаторовъ не владѣлъ кораблемъ, вмѣстимость котораго превышала бы ту, которая, по его мнѣнію, была достаточна для доставки того, что приносили имѣнія: *quaestus omnis patribus indecorus visus*, прибавляетъ Ливій къ разсказу объ этомъ предложеніи ²⁾.

По свидѣтельству Діонисія Галикарнаскаго (IX, 25), ни одному свободному римлянину нельзя было заниматься ни мелкой торговлей ни ремесломъ. Съ теченіемъ времени этотъ взглядъ все менѣе и менѣе осуществлялся въ дѣйствительности особенно среди представителей *ordo equester* ³⁾, но эта пере мѣна была не такъ сильна, чтобы отозваться на положеніи актеровъ.

Яснѣе всего эту точку зрѣнія выразилъ Цицеронъ ⁴⁾.

Тотъ же взглядъ господствовалъ и въ Греціи, гдѣ его въ

¹⁾ Liv. XXI, 63, 4.

²⁾ Н. Schiller-M. Voigt, *Römische Privataltertümer*². Leipzig, 1893, p. 379.

³⁾ См. И. М. Гревсъ. Очерки изъ исторіи римскаго землевладѣнія. Спб. 1899, стр. 258 сл.

⁴⁾ De Off. I, 42, 150.

одинаковой степени раздѣляли какъ стойки, такъ и эпикурейцы; такъ же смотрѣлъ на дѣло и Аристотель ¹⁾). Между тѣмъ греческимъ актерамъ были совершенно неизвѣстны тѣ ограниченія правъ, которыя приходилось испытывать римскимъ продолжателямъ ихъ дѣла ²⁾). Наоборотъ, мы знаемъ много случаевъ, когда занятіе сценическимъ искусствомъ на греческой почвѣ вовсе не закрывало доступа къ самымъ почетнымъ должностямъ. Стоитъ вспомнить хотя бы только про трагическаго актера Аристодема, котораго дважды отправляли аѳиняне къ Филиппу въ качествѣ посла по весьма серьезному дѣлу: для веденія переговоровъ о вылачѣ аѳинянъ, взятыхъ Филиппомъ въ плѣнъ при Олинѣ. Аристодемъ выполнилъ съ успѣхомъ это трудное дѣло и былъпо предложенію Демосоена увѣнчанъ вѣнкомъ ³⁾). Если Агесилай встрѣтилъ пренебрежительной шуткой: *ἀλλὰ οὐ σὺ γε ἐσσι Καλλιπίδας ὁ δεικηλίχτας* знаменитаго актера Каллипида, то этимъ онъ обнаружилъ только свою лакедемонскую невоспитанность и полное отсутствіе эстетическихъ интересовъ ⁴⁾).

Выше отмѣтилъ я весьма знаменательный фактъ, что Цицеронъ, послѣ того какъ въ судебной рѣчи сдѣлалъ упоминаніе объ актерамъ, счелъ своимъ долгомъ извиниться передъ своими слушателями въ томъ, что завелъ рѣчь о такихъ недостойныхъ ихъ вниманія лицахъ. Наоборотъ, Демосоевъ постоянно говоритъ обо всемъ, относящемся къ театру, съ чувствомъ полнаго уваженія, и всякое преступленіе, совершенное къ лицу, такъ или иначе прикосновенному къ спектаклю, ста-

¹⁾ См. Fr. Cauer, Die Stellung der arbeitenden Klassen in Hellas und Rom. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1899, № 10, стр. 682—702.

²⁾ Liv. XXIV, 24, 3, см. выше.

³⁾ См. F. Zölker, Berühmte Schauspieler im griechischen Altertum. Hamburg, 1899, p. 24 sq.

⁴⁾ Plut., Ages. 21. Правда, этотъ актеръ отличался чрезмѣрнымъ самоувѣніемъ (Хеп., Зорл. III, 11) и, быть можетъ, рѣзкое обращеніе Агесилая надо объяснять вполнѣ понятнымъ желаніемъ оборвать черезчуръ заносчиваго человѣка.

повилось тѣмъ болѣе тяжелымъ, что затрагивались этимъ интересы того бога, въ честь котораго устраивалось празднество, при чемъ спектакль является только одной изъ частей общаго чествованія бога. Демосеенъ называетъ священною ту одежду, которую носили хоревты ¹⁾). Такимъ образомъ само преступленіе получаетъ характеръ святотатства.

Это все доказываетъ, что греческій театръ, возникшій какъ и всякій театръ, вообще, изъ религіозныхъ празднествъ, а въ частности изъ обрядоваго чествованія бога Діониса, никогда не порываль тѣснѣйшей связи съ тѣмъ божествомъ, на праздникахъ которато онъ родился. Не даромъ и костюмы трагическихъ актеровъ, мало походившіе на платье обыденной жизни, гораздо болѣе напоминали жреческія облаченія, особенно іерофанта и дадуха, двухъ первыхъ жрецовъ при элевсинскихъ мистеріяхъ ²⁾). Объясняется это тѣмъ, что исполнители трагедіи, создавшейся изъ культа Діониса, удержали за собой одежду жрецовъ прославляемаго ими бога ³⁾).

Эта-то связь съ божествомъ и освобождала греческихъ актеровъ отъ тѣхъ упизительныхъ ограниченій, которыми римскій законъ окружалъ актера. Это обстоятельство не только мѣшало лишать гражданскихъ правъ всякаго, кто выступалъ за деньги на сцену, но наоборотъ, заставляло соотечественниковъ всячески заботиться объ интересахъ актера. Вспомнимъ заботы аонянъ о томъ, чтобы не понесъ какого-либо ущерба Аристодемъ; отправленный по ихъ выбору посломъ къ Филиппу и поставленный въ силу этого необходимость отказать отъ уже договоренныхъ гастролей ⁴⁾). Поэтому-то и могли аоняне дать права аонискаго гражданина тому же самому Аристодему, который

¹⁾ Demost., Κατὰ Μειδίων, 519.

²⁾ Athen. 1, 21. Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξέφερε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλωσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδούχοι ἀμφιέννυνται.

³⁾ См. A. Müller, Die Griechischen Bühnenalterthümer. p. 227. K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst. 1835, p. 464, 465.

⁴⁾ См. Zölker, ibid.

былъ родомъ изъ Метапонта и иначе не могъ явиться защитникомъ афинскихъ интересовъ ¹⁾).

Римскій театръ, точно такъ же какъ и греческій, родился изъ культа, точно такъ же спектакль и въ Римѣ являлся одною изъ необходимыхъ принадлежностей праздника, но на римской почвѣ эта родственная связь была забыта и уже болѣе не сознавалась. Спектакль изъ богослуженія превратился въ мірской предметъ забавы, а актеръ, такъ близко стоявшій въ Элладѣ къ священнослужителю, сталъ простымъ шутомъ, слугою праздної прихоти, и въ этомъ причина его безправія ²⁾).

То же самое видимъ мы и въ Индіи ³⁾ и въ Китаѣ, гдѣ связь театра съ драмой чувствуется слабо. «Китайскіе актеры представляютъ при храмахъ эпизоды изъ жизни Будды, но ихъ профессія считается презрѣнной; въ Индіи ихъ каста одна изъ низшихъ, брахманы не общаются съ ними и не могутъ принимать отъ нихъ пищи, развѣ въ случаѣ большой крайности; они слывутъ обжорами, ихъ жены распутницами, которыми торгуютъ мужья; ихъ можно бить, и ихъ свидѣтельство не принимается на судѣ» ⁴⁾). Отъ этого безправія римскаго актера могли бы спасти только два обстоятельства: уваженіе ко всякому труду вообще и благоговѣніе передъ виновниками художественнаго наслажденія. Но оба эти чувства были одинаково чужды сердцу римлянина, и забытое родство актера съ жрецомъ не мѣшало окружать перваго тѣмъ позоромъ, который въ Римѣ падалъ на голову всякаго, если онъ не былъ добровольнымъ и безкорыстнымъ, какъ бы это безкорыстіе ни было призрачно, служителемъ государства.

¹⁾ Schol. Aesch. II, 15. Cic. p. Archia 10: Regini, Locrenses, Neapolitani, Tarentini scaenicis artificibus civitatem largiri solebant.

²⁾ А. Н. Веселовскій. Три главы изъ исторической поэтики С.-Пб. 1899, стр. 124.

³⁾ Ф. И. Щербатскій. Ж. М. Н. Пр. 1902. № 7, стр. 303.

⁴⁾ А. Н. Веселовскій, *ibid.*, стр. 121.

Экскурсъ 2-ой: по поводу Festus s. v. scriba.

Фестъ подь словомъ scriba пишетъ: cum Livius Andronicus bello Punico secundo scripsisset carmen, quod a virginibus est cantatum, quia prosperius respublica populi Romani geri coepta est, publice ei attributa est in Aventino aedis Minervae, in qua liceret scribis histrionibusque consistere, ac dona ponere in honorem Livi, quia is et scribebat fabulas et agebat ¹⁾).

Это свидѣтельство Феста настолько важно для исторіи римскаго театра, что заслуживаетъ самаго подробнаго разбора, затрудняемаго въ значительной степени тѣмъ обстоятельствомъ, что въ этихъ словахъ Феста далеко не все ясно. Затрудненіе представляетъ фраза quia prosperius respublica populi Romani geri coepta est. Если это причинное предложеніе относить къ предшествующимъ словамъ Феста, то является необходимымъ выводъ, что Ливій сочинилъ благодарственный гимнъ по случаю удачнаго поворота войны. Такъ и понималъ это W. Teuffel, который пишетъ: Im Jahre 547 (207) wurde ihm die Anfertigung des Dankliedes für den Sieg bei Sena übertragen ²⁾).

Но свидѣтель гораздо болѣе авторитетный — Титъ Ливій значительно подробнѣе, чѣмъ Фестъ, излагающій все это со-

¹⁾ P. 333 ed. Müller.

²⁾ Gesch. d. röm. Lit., p. 147. Точно такъ же думаетъ и L. Müller, Q. Ennius. Petersb. 1884, p. 31. Изъ русскихъ ученыхъ этого вопроса касался проф. Ю. А. Кулаковскій въ своей прекрасной книгѣ: Коллегіи въ древнемъ Римѣ. Кіевъ. 1882, стр. 30 sq.

бытіе, заставляетъ разсматривать гимнъ Ливія Андроника иначе. Онъ пишетъ, что въ это время наблюдался цѣлый рядъ prodigia. Понтифики для успокоенія взволнованныхъ умовъ назначили однодневное supplicatio, но и оно не помогло: *Libertas religione mentes turbavit rursus nuntiatum Frusinone natum infantem esse quadrimo parem, nec magnitudine tam mirandum, quam quod is quoque, ut Sinuessae biennio ante, incertus, mas an femina esset, natus erat. Id vero haruspices ex Etruria acciti foedum ac turpe prodigium dicere* ¹⁾. Черезъ нѣсколько строкъ Ливій продолжаетъ: *Decrevere item pontifices, ut virgines ter novenae per urbem euntes carmen canerent. Id cum in Iovis Statoris aede discerent conditum ab Livio poeta carmen, tacta de caelo aedis in Aventino Iunonis Reginae* ²⁾. Эти слова Ливія подчеркиваютъ несомнѣнно умиловительный характеръ гимна Ливія Андроника, который признаетъ, между прочимъ, и О. Риббекъ ³⁾.

Но для того, чтобы примирить это свидѣтельство Ливія со словами Феста, нужно у послѣдняго фразу *quia*—*coerpta est* относить къ дальнѣйшему, т.-е., другими словами, видѣть въ ней указаніе не той причины, по которой Ливій написалъ свой гимнъ,—объ этомъ тогда у Феста не будетъ сказано ни слова,—а той, въ силу которой ему и его товарищамъ было позволено *consistere ac dona ponere* въ храмѣ Авентинской Минервы. Такъ и дѣлаетъ Diels ⁴⁾, не обращая, очевидно, никакого вниманія на то неудобство, которое представляетъ такое неестественное размѣщеніе предложеній. Поэтому осторожнѣе всѣхъ поступаетъ M. Schanz, считая слова *quia prospere*

¹⁾ T. Liv. 27, c. 37, §§ 5, 6.

²⁾ T. Liv., *ibid.*, § 7.

³⁾ „Nachdem sich so um den greisen Dichtervater Andronicus eine Schar Gleichstrebender gesammelt und die Wirkung dichterischer Kraft auf die Gunst der Götter sich durch grösseres Kriegsglück bewährt hatte, erfolgte ihm zu Ehren die staatliche Anerkennung des Standes“. *Gesch. d. röm. Dichtung* I², p. 19.

⁴⁾ *Sibyllinische Blätter*. Berlin, 1890, p. 90, Anm. 3.

gius respublica populi Romani geri coepta est интерполированными ¹⁾).

Не предрѣшая пока вопроса въ ту или другую сторону, я считаю необходимымъ только подчеркнуть несомнѣнную неясность въ изложеніи Феста.

О. Риббекъ, рассказавъ объ этомъ признаніи государствомъ за поэтами и актерами права коллегіальности, продолжаетъ: Aus diesem Anfang entwickelte sich die «Dichtergenossenschaft» (collegium poetarum), welche in nicht zu ferner Zeit zu einer Art Schule und kritischen Behörde für die Dichtkunst geworden ist. Такого результата и слѣдовало бы ожидать, и это своего рода литературное общество должно было бы стать центромъ всей умственной жизни древняго Рима, гдѣ находили бы отголоски всѣ движенія той подчасъ весьма ожесточенной и бурной борьбы, которая шла между отдѣльными литературно-художественными партіями. Но въ сохранившейся до нашихъ дней литературѣ это учрежденіе оставило по себѣ слишкомъ блѣдный слѣдъ, чтобы ему можно было приписывать такое крупное общественное значеніе.

Единственное упоминаніе объ этомъ collegium poetarum мы находимъ у Валерія Максима, который пишетъ про Акція ²⁾: Is Iulio Caesari amplissimo ac florentissimo viro in collegium poetarum venienti nunquam adsurrexit, non maiestatis eius immemor, sed quod in comparatione communium studiorum aliquanto se superiorem esse confideret. Quapropter insolentiae crimine caruit, quia ibi voluminum, non imaginum certamina exercebantur.

Изъ этихъ словъ Валерія Максима R. Büttner ³⁾, примыкая къ мнѣнію L. Müller'a ⁴⁾, дѣлаетъ нѣсколько неожиданный выводъ, что Юлій Цезарь Страбонъ былъ другомъ Акція, не-

¹⁾ Geschichte d. röm. Lit. I², p. 38.

²⁾ III, 7, 11.

³⁾ Porcius Licinus und der litterarische Kreis des Q. Lutatius Catulus. Leipzig, 1893, p. 200.

⁴⁾ Lucil. satur. rel., p. 322.

смотря на все несходство ихъ характеровъ и на совершенно противоположные литературные приемы, особенно рѣзко обнаруживавшіеся тамъ, гдѣ они оба обрабатывали одинъ и тотъ же сюжетъ ¹⁾).

Beide Dichter, пишетъ онъ, in einem freundlichen Verhältnisse zu einander standen, weil Cäsar gern dem älteren und bedeutenderen Dichter in einer Versammlung, wo sie sich als Kollegen begegneten, den Vorrang liess unsomehr, als der von Person unbedeutende Accius offenbar etwas eitel war und auf die äusserliche Anerkennung seiner Bedeutung Wert legte. Между тѣмъ изъ словъ Валерія Максима можно сдѣлать только тотъ выводъ, что, во-первыхъ, въ этомъ collegium poetarum обсуждались литературныя произведенія его членовъ (voluminum certamina exercebantur), и что, во-вторыхъ, общественное положеніе поэта и его родословная не имѣли тамъ никакого значенія. Поэтому-то Акцію и прощали его обращеніе съ Цезаремъ, что тамъ non imaginum certamina exercebantur. Заключать же на основаніи словъ Валерія Максима о существованіи дружбы между Цезаремъ и Акціемъ затруднительно, равно какъ и дѣлать тотъ перечень занятій коллегіи, который предлагаетъ Л. Мюллеръ когда пишетъ про collegium poetarum ²⁾): Sein Zweck war, einerseits die materiellen Interesse der ja sämtlich für die Bühne arbeitenden Autoren gegenüber der Festgebern, welche dramatische Vorstellungen veranstalteten, und den Schauspieldirectoren zu vertreten, ferner litterarische Entwürfe zu besprechen, die neuesten Werke vorzulesen und auf alle Weise die musische Kunst zu fördern. Въ виду такой сложной и глубоко полезной дѣятельности «коллегіи» необходимо было бы придать послѣдней особое значеніе въ развитіи римской литературы, если бы только мы имѣли хоть какія-нибудь свѣдѣнія. Точно такъ же мало знаемъ мы, удавалось ли den Schützlinge

¹⁾ Объ этомъ см. O. Ribbeck, Römische Tragödie im Zeitalter d. Republik, p. 614.

²⁾ Q. Ennius, pp. 30, 31.

des Bacchus—sich eng an einander anzuschliessen und die Sorgen der Gegenwart zu vergessen bei einem Becher Weins, какъ это предполагаетъ тотъ же ученый, думающій, что они verschmähten es gleich ihren mässigen Landsleuten den Rebensaft mit Wasser zu verdünnen. Къ прискорбію, всѣ эти предположенія, какъ ни заманчивы, остаются простыми предположеніями.

По мнѣнію того же моего дорогого учителя ¹⁾, существовала только разница въ названіи между той коллегіей поэтовъ, о которой упоминаетъ Валерій Максимъ, и *schola poetarum*, о которой дважды говорилъ Марціалъ, который, прося Музу сказать ему, что дѣлаетъ Каній Руфъ, дѣлаетъ, между прочимъ, такое предположеніе:

An otiosus in schola poetarum
Lepore tinctos Attico sales narrat ²⁾.

Въ другомъ мѣстѣ Марціалъ говоритъ:

Quartus dies est, in schola poetarum
Dum fabulamur, milibus decem dixti
Emptas lacernas manus esse Pompullae,
Sardonicha verum lineisque ter cinctum
Duasque similes fluctibus maris gemmas
Dedisse Bassam Caeliamque iurasti ³⁾.

Но и этихъ двухъ мѣстъ Марціала, мнѣ кажется, недостаточно для того, чтобы Л. А. Мюллеръ могъ съ полнымъ основаніемъ писать: *Zur Wahrung der materiellen Interessen, von der oben die Rede war, jetzt, wo die dramatische Dichtung viel weniger Vertreter zählte als die übrigen, auch die Mitglieder des Vereinigungen grossenteils reiche Leute waren,*

¹⁾ Ibid., p. 33.

²⁾ Mart. III, 20, 8, 9. Интересно, что *schola* есть техническій терминъ для обозначенія дома, въ которомъ происходили собранія коллегій. Особенно часто этотъ терминъ сталъ употребляться въ позднѣйшее время. См. W. L i e b e n a m, *Zur Geschichte und Organisation des römischen Vereinswesens*. Leipzig, 1890, p. 275 и 278.

³⁾ IV, 61, 2—8.

kein Grund mehr vorlag ¹⁾). Но развѣ у насъ есть хоть какая-нибудь возможность опредѣлить программу занятій какъ collegium poetarum Валерія Максима, такъ и schola poetarum Марціала, о которой мы знаемъ только, что тамъ можно было sales attico lepore tinctos pargare? Поэтому, мнѣ кажется, что если свидѣтельства этихъ двухъ писателей и дадутъ возможность утверждать о существованіи въ Римѣ какой-то коллегіи поэтовъ, то онъ болѣе подробной характеристики этихъ учреждений необходимо воздерживаться, какъ бы заманчива она ни была.

Овидій упоминаетъ о communia sacra poetarum.

Ex Ponto II, 10, 17—18:

Sunt ...inter se communia sacra poetis
Diversum quamvis quisque sequamur iter.

Ibid., III, 4 v. 66—68:

Sunt mihi vobiscum communia sacra poetae,
In vestro miseris si licet esse choro.

Ibid., IV, 8, 81—82:

Prosit operumque ferat, communia sacra tueri
Atque isdem studiis imposuisse manum.

На основаніи этихъ мѣстъ Liebenam (р. 64) дѣлаетъ заключеніе, что Овидій говорить о правильно организованной коллегіи поэтовъ ²⁾; мнѣ этотъ выводъ кажется ни на чемъ неоснованнымъ, и въ этихъ словахъ Овидія я вижу указанія на то, что онъ желалъ лишій разъ подчеркнуть свою причастность къ занятіямъ поэзіей.

Совершенно отказываюсь я понять, какой намекъ на существованіе коллегіи поэтовъ могъ усмотрѣть Liebenam въ Trist. IV, 10, 19—20: At mihi iam parvo coelestia sacra placebant inque suum furtim Musa trahebat opus. То же самое

¹⁾ Ibid., p. 33.

²⁾ Съ неменьшимъ правомъ онъ могъ бы сослаться еще на Ex Ponto, II, 5, 71, 72.

надо сказать и про заключительныя слова одной изъ эпиграммъ Марціала (X, 58 v. 13—14): *Per veneranda mihi Musarum sacra, per omnes iuro deos*. Видѣть во всѣхъ этихъ мѣстахъ намеки на существованіе учрежденія въ Римѣ схожаго съ «*σύνδος der philologi im Museum zu Alexandria*», какъ это дѣлаеть Liebenan, по-моему, болѣе чѣмъ легкомысленно.

По всей вѣроятности, Liebenan'a побудило къ такимъ выводамъ слово *sacer, sacrum* и т. п., встрѣчающееся въ приведенныхъ отрывкахъ. Но это прилагательное, какъ извѣстно, весьма часто усвоилось всему, имѣвшему отношеніе къ поэзій и поэтамъ. Напримѣръ, у Лукана читаемъ слѣдующее ¹⁾:

O sacer et magnus vatum labor; omnia fato
Eripis et populis donas mortalibus aevum.
Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famaе:
Nam si quid Latii fas est promittere Musis
Quantum Smyrnaei durabunt votis honores,
Venturi me teque legent: Pharsalia nostra
Vivet et a nullo tenebris damnabitur aeve.

Если въ этихъ открывкахъ можно и переводить *sacer* посредствомъ русскаго прилагательнаго «священный», то послѣднее надо понимать въ смыслѣ «высокій»; точно такъ же и въ греческомъ языкѣ къ существительному ποιητής иногда прибавляется эпитетъ ιερός: ср. Plato, Ion. 534 B: κοῦρον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστὶ καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν. Это объясняется взглядомъ на поэзію, какъ на исключительный даръ боговъ, и на поэта — какъ на человѣка, творящаго подъ наитіемъ божественной силы. Въ томъ же самомъ діалогѣ Сократъ говорить Иону, что источникомъ поэтическаго творчества является θεία δύναμις, ἣ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ, ἣν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἠράκλειαν. (533 D) ²⁾. Нѣсколько далѣе онъ выражается еще опредѣленнѣе, сравнивая степень божественнаго наитія поэтовъ съ корибантами: Πάντες

¹⁾ Phars. IX, 980—986. ср. Cic. p. Arhia § 18.

²⁾ Ср. ib., 534. С. То же самое обозначаетъ и θεία μοῖρα, о которой рѣчь идетъ 535 A.

γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι, πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ χοροβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν ¹⁾ (533 E).

Поэтому-то авторъ этого діалога и могъ назвать Гомера θεϊότατον τῶν ποιητῶν.

Особенно часто называетъ поэтовъ sacri Овидій, которому нужно было доказать своей корыстолюбивой Кориннѣ, что и его талантъ, поэта, заслуживаетъ высокаго вниманія. Приведу нѣсколько примѣровъ изъ его раннихъ стихотвореній.

Amor. III, 9, 17.

Sacri vates et divum cura vocamur.

Ars am. III, 405 – 408:

Cura deum fuerant olim regumque poetae,
Praemiaque antiqui magna tulere chori
Sanctaque maiestas et erat venerabile nomen
Vatibus et largae saepe dabantur opes.

Ibid. 539:

Insidiae sacris a vatibus absunt.

Ibid. 549 sq.:

Est deus in nobis et sunt commercia coeli:
Sedibus aetheriis spiritus ille venit.

Rem. Am. 813:

Postmodo reddetis sacro pia vota poetae.

Не мало подходящихъ примѣровъ можно найти и у Проперція, напр. III, 1—4:

Callimachi manes et Coi sacra Philetæ
In vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Italia per Graios orgia ferre choros.

¹⁾ Ср. 534 C: Ср. 536 A.

Такимъ образомъ попытка Либенама видѣть у Овидія упоминаніе о какой-либо коллегіи поэтовъ подражанія не заслуживаетъ.

Въ сравненіи со всѣми этими гипотезами безусловнаго предложенія заслуживаютъ слѣдующія строки, уже давно написанныя Веберомъ по поводу этой коллегіи: *Si quis vero illud poetarum collegium ita explicet ut significet veram societatem quae legibus et sociorum numero circumscripta, fallitur. Tantum tamen abest ut poetis eiusmodi cancellis, utpote eorum ingenii mentisque libertati contrariis et molestis, inclusos dicam, ut eos tantum pari studiorum communiōne nonnumquam inter privatos parietes coniunctos fuisse putem* ¹⁾. При той скудости литературныхъ свидѣтельствъ объ этомъ collegium, на которую я уже жаловался, взглядъ Вебера, менѣе всѣхъ остальныхъ построенный на шаткомъ фундаментѣ фантазіи, слѣдовало бы признать наиболѣе осторожнымъ, а стало-быть, и вѣроятнымъ. Тѣмъ не менѣе О. Iahn по поводу только-что приведенныхъ словъ Вебера пишетъ: *Ich halte das Gegenteil für wahr* ²⁾.

G. Bernhardy, приведя отмѣченный выше рассказъ Валеріа Максима, замѣчаетъ: *Doch hat die Erzählung dieses Sammlers zu geringe Wahrscheinlichkeit*, а нѣсколькими строками ниже онъ пишетъ, возражая О. Iahn'у: *Es ist und bleibt schwierig von der Verfassung einer damaligen litterarischen Gesellschaft sich einen leidlichen Begriff zu machen* ³⁾.

Быть можетъ, это общество лучше всего сравнить съ учрежденіемъ въ родѣ того хотя бы, которое возникло въ Тулузѣ въ самый разгаръ процвѣтанія провансальской музыки. Здѣсь въ 1323 году семь гражданъ основали общество подъ названіемъ *la sobregaya companhia dels set trobadors de To-*

¹⁾ Weber, *De poetarum Romanorum recitationibus*. Weimar, 1825, p. 5.

²⁾ *Berichte der sächsischen Gesellschaft für die Wissenschaften*. 1856, p. 255. Только по выдержкамъ, приведеннымъ въ этой статьѣ, мнѣ известна и та работа Вебера, о которой я только-что говорилъ.

³⁾ G. Bernhardy, *Grundriss d. römischen Litteratur*. 1865⁴, p. 77.

losa, члены котораго должны были собираться каждое первое воскресенье въ маѣ мѣсяцѣ для состязанія въ поэтическомъ творчествѣ, при чемъ побѣдитель получалъ въ видѣ приза золотую фіалку: *violeta d'aur*¹⁾).

Если признать существованіе сходства въ организаціи этого тулузскаго общества и того *collegium poetarum*, о которомъ идетъ рѣчь, то послѣднее окажется учрежденіемъ частнаго характера.

Но меня спеціально интересуєтъ вопросъ о степени участія актеровъ въ коллегіальныхъ учрежденіяхъ, а существованіе актерскихъ коллегій, хотя, быть можетъ, и весьма немногихъ, не подлежитъ никакому сомнѣнію; не слѣдуетъ только забывать, что извѣстныя намъ въ предѣлахъ Италіи коллегіи относятся къ весьма позднему времени, такъ что на основаніи факта ихъ существованія было бы опять-таки весьма рискованно заключать о томъ, что возникновеніе ихъ или даже ихъ прототиповъ надо относить ко времени Ливія Андроника. Малочисленность относящихся къ данному явленію надписей оказывается особенно знаменательной по сравненіи ихъ съ надписями, засвидѣтельствовавшими существованіе греческихъ актерскихъ корпорацій, которыхъ было уже весьма много опубликовано даже ко времени появленія спеціальныхъ изслѣдованій Людера и Фукара.

Надписи сохранили слѣды существованія коллегій актеровъ въ различныхъ частяхъ римскаго государства²⁾). Такъ, *Magister perpetuus corporis scaenicorum latinorum* упоминается въ Албанской надписи³⁾).

¹⁾ K. Bartsch, Grundriss zur Geschichte d. provenzalischen Litteratur. Elberfeld, 1872, p. 74 sq. Еще съ большимъ правомъ можно было бы *collegium poetarum* сравнивать съ тѣми обществами *les paus*, которыя были такъ развиты на сѣверѣ средневѣковой Франціи, являясь ея академіями. См. L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au moyen age*. Paris, 1889, pp. 42—55.

²⁾ См. W. Liebenam, *Zur Geschichte und Organisation d. röm. Vereinswesens*, pp. 123—124.

³⁾ C. I. L. III, 3980.

Надпись изъ Bovillae составлена въ честь нѣкоего Ацилія, который, между прочимъ, называется archimimus commun(i) mimor(um) adlecto ¹⁾.

Collegium scaenicorum упоминается въ надписи изъ Wasserstadt: genio col | legi(i) | scaenicorum | T. Flav. sec | undus. Mo | nitor | d. d ²⁾.

Въ Римѣ найденъ cippus, на которомъ говорится, что это могила sociagum mimagum ³⁾.

Въ Немаузѣ найдено ψήφισμα συνόδου θυμελι[χῆ]ς ἐν Νεμαύσω τῶν [περὶ τὸν Αὐτοκράτορα Νέρ] ου[α]ν Τραϊανὸν Καίσαρα Σεβαστὸν [συναγωνιστῶν] ⁴⁾.

Въ Лидіи около города Thyatira найдено постановление, въ которомъ рѣчь идетъ о ἡ [ἱερὰ θυμελικῆ] περιπολιστικῆ Ἀντων[εῖνης] (Ἀδριανῆ) με(γ)άλῃ σύ(ν)οδῶς ⁵⁾. Та же самая корпорація, но только съ гораздо болѣе пышной номенклатурой, упоминается въ афинской ⁶⁾ надписи: Ἀγαθῆ τύχῃ. Ψήφισμα τῆς ἱερᾶς Ἀδριανῆς Ἀντωνεῖνης θυμελικῆς περιπολιστικῆς μεγάλῃς συνόδου τ(ῶν) ἀπὸ τῆς οἰκωμένης περὶ τῶν Διόνυσον καὶ Αὐτοκράτορα Καίσαρα Τίτον Αἴλιον Ἀδριανὸν (Ἀντωνεῖνον Σε) βαστὸν εὐσεβῆ νέον Διόνυσον (τεχνιτῶν) ⁷⁾.

По сопоставленіи всѣхъ этихъ надписей получается тотъ выводъ, что всѣ онѣ принадлежать ко времени имперіи. Доказывается это, съ одной стороны, прямымъ упоминаніемъ тѣхъ лицъ императорской фамиліи, съ которыми эти коллегіи находились въ тѣхъ или другихъ отношеніяхъ, а съ другой— тѣмъ, что большинство лицъ, о которыхъ идетъ эта рѣчь, являлись исполнителями мимовъ или пантомимовъ, т.-е. тѣхъ

¹⁾ C. I. L. XIV, 2408. Ср. Th. Mommsen, De collegiis et sodaliciis p. 83.

²⁾ C. I. E. XIV, 2299.

³⁾ C. I. L. IV, 10109.

⁴⁾ C. I. G. № 6785.

⁵⁾ C. I. G. № 3476^b b.

⁶⁾ См. O. Lüders, p. 73.

⁷⁾ См. *ibid.*, p. 74 и 59. Ср. у него же надписи подъ № 94—95 (на стр. 183) изъ Анкиры и Афродисіады.

видовъ драмы, которые своего расцвѣта достигли какъ разъ въ эпоху имперіи или, во всякомъ случаѣ, въ послѣднія десятилѣтія существованія республиканскаго Рима.

Эти надписи отличаются при всей своей малочисленности еще такой скудостью сообщаемыхъ ими свѣдѣній, что онѣ почти ничего не даютъ для выясненія внутренней жизни этихъ корпорацій. Кромѣ того, большая часть не можетъ служить достаточно прочнымъ матеріаломъ для исторіи римскаго театра еще и потому, что въ нихъ рѣчь идетъ о греческихъ актерахъ.

Самымъ важнымъ для нашей цѣли документомъ является албанская надпись (XIV, 2299), доказывающая существованіе во время имперіи *corpus scaenicorum Latinorum*.

Но фактъ существованія такой коллегіи во время имперіи не можетъ и не долженъ имѣть никакого значенія при рѣшеніи вопроса о томъ, существовали ли такія коллегіи, если не при самомъ Ливіи Андроникѣ, какъ это утверждаетъ Фестъ, то, по крайней мѣрѣ, вообще въ республиканскомъ Римѣ. Для рѣшенія этого вопроса гораздо важнѣе имѣть въ виду враждебное отношеніе римскаго государства и общества къ актерамъ, сказывавшееся постоянно, но особенно ярко выражавшееся въ республиканскій періодъ, когда греческіе взгляды еще не успѣли ослабить исконное недовѣріе римлянъ къ представителямъ всѣхъ такъ называемыхъ свободныхъ профессій вообще. Это недовѣріе, составлявшее преобладающее явленіе въ отношеніяхъ римскаго общества къ поэтамъ и актерамъ, не раздѣлялось только нѣкоторыми лицами, на которыхъ греческое вліяніе успѣло сказаться раньше, чѣмъ на всѣхъ остальныхъ ихъ современникахъ¹⁾.

И этотъ общій враждебный характеръ отношеній римскаго общества къ актерамъ заставляетъ насъ, быть можетъ, больше чѣмъ что-нибудь другое, относиться съ недовѣріемъ къ свидѣтельству Феста.

¹⁾ Подробности объ этомъ см. въ главѣ 2-ой.

Какъ извѣстно, на греческой почвѣ такимъ явленіямъ никогда не было мѣста, и тамъ, наоборотъ, мы вездѣ и всегда находимъ самое любовное, пожалуй, даже благоговѣйное отношеніе общества къ актерамъ. Поэтому намъ нечего удивляться, если тамъ актеры имѣли возможность придать своимъ обществамъ строго выработанную организацію.

G. Colin опубликовалъ ¹⁾ два декрета амфиктіоновъ, относящихся ко 2-й половинѣ III-го вѣка до Р. Хр. На этомъ декретѣ читаемъ между прочимъ: *δέδοχθαι τοῖς Ἀμφικτίοσιν εἶναι τοῖς ἐν Ἀθήναις τεχνίταις τὴν τε ἀσολίαν ²⁾ καὶ ἀσφάλειαν ³⁾ εἰς τὸν αἰὲ χρόνον κατὰ καὶ ἐξάρχῃς ὑπῆρχεν καὶ εἶναι αὐτοὺς ἀτελεῖς ⁴⁾ καὶ μὴ ἐξεῖναι μηδενὶ ἄγειν τὸν τεχνίτην τὸν μετέχοντα τῆς ἐν Ἀθήναις συνόδου μήτε πολέμου μήτε εἰρήνης μηδὲ σολᾶν μηδὲ ρουσιάζειν, ἀλλ' εἶναι αὐτοὺς ἱεροὺς καὶ ἀπολοπραγμονήτους, ἐὰν μὴ τις ἄγῃ τινα τούτων πρὸς ἴδιον χρῆμα... εἶναι ⁴⁾ δε ταῦτα τοῖς ἐν Ἀθήναις τεχνίταις, ἐὰν μήτι Ῥωμαίοις ὑπενάντιον ἤ ⁵⁾.*

Въ другомъ декретѣ, относящемся ко времени между 130 и 112 г. ⁶⁾ и содержавшемъ весьма любопытное прославленіе Аоннѣ, какъ очага культуры и цивилизаціи ⁷⁾ между, прочимъ читаемъ: *δέδοχθαι τοῖς Ἀμφικτίοσι τοὺς ἱερεῖς τοὺς καθισταμένους ὑπο τῶν τεχνιτῶν τῶν ἐν Ἀθήναις χρυσοφορεῖν τοῖς θεοῖς*

¹⁾ Bull. de corr. hell. XXIV (1900), p. 82—123.

²⁾ V. Thumser. Untersuchungen ueber d. attischen Metöken. Wien. Stud. III (1885), p. 64—67, см. E. Ziebarth, Das griechische Vereinwesen, p. 86. А. В. Никитскій. Изслѣдованіе въ области греческихъ надписей, стр. 25.

³⁾ Ibid., 48

⁴⁾ Ibid., 26. Ziebarth, p. 86.

⁵⁾ vv. 41 49.

⁶⁾ Аонскій дублетъ этого декрета былъ найденъ въ театрѣ Діониса въ 1866 и изданъ С. I. A. II, 551. По поводу нѣкоторыхъ частныхъ этого декрета можно напомнить распоряженіе отъ 409 г., гласившее: *nemo iudicum ex quacunque civitate in aliud oppidum vel ex provinciae solo equos curules, aurigas, bestias, histriones civet tentet traducere, ne, dum popularibus plausibus intemperanter serviunt, et publicarum rerum statum fatigent, et festivitatem impendant in cunctis oppidis celebrandam, ita ut, si quis hanc violaverit iussionem, poena teneatur ea quae legum violatores persequitur.* Inst. XI, 41. 5, cf. Cod. Theodos. XV. F. 5.

⁷⁾ G. Colin, l. I. p. 102.

κατὰ πάσας τὰς πόλεις κατὰ τὰ πάτρια... καὶ πορφυροφορίζειν καὶ μὴ ἐξεῖναι κωλύειν αὐτοὺς μήτε πόλιν μήτε ἄρχοντα μήτε ἰδιώτην. ¹⁾

Для характеристики взаимоотношений, существовавших между этими обществами актеров и римлянами, весьма важна надпись из Дельфь, опубликованная тѣмъ же G. Colin ²⁾ и представляющая собою *senatusconsultum*, относящаяся къ 112 г. до Р. Хр. Этотъ документъ вызванъ былъ посольствомъ греческихъ актеровъ, которые обратились къ римскому сенату ³⁾ за разрѣшеніемъ ихъ внутреннихъ распрей и неурядиць ⁴⁾. Тонъ ихъ жалобы чрезвычайно приниженный и заискивающий; они называютъ римлянъ *κοινοὶ εὐεργέται* и упоминаютъ ихъ имя непосредственно за упоминаніемъ божества ⁵⁾. Ἀξιόμμεν, продолжаютъ они, τὴν σύγκλητον, γεγνεῖαν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις παραίτιαν τὸν μεγίστων ἀγαθῶν τῇ συνόδῳ συντηρῆσαι τὰ ἐκ παλαιῶν χρόνων δεδόμενα τίμια καὶ φιλόανθρωπα ⁶⁾. Споръ этотъ былъ рѣшенъ римлянами исключительно въ пользу аттического союза актеровъ, а рассмотрѣніе частныхъ союза было сенатомъ предоставлено надлежащимъ римскимъ властямъ, находившимся въ Греціи, напимѣръ ⁷⁾ Μάρκῳ Λειβίῳ ὑπάτῳ. Эта надпись подтверждаетъ лишній разъ взглядъ Фукара ⁸⁾, полагавашаго, что римляне, дома такъ презиравшіе актеровъ, относились вполнѣ благосклонно къ греческимъ актерамъ, что объясняется общей политикой римлянъ, желавшихъ показать видъ, что они защитники грековъ отъ всякаго насилія. Не слѣдуетъ при этомъ упускать изъ виду, что дельфійская надпись относится къ 112 г. до Р. Х., когда со времени официального присоединенія Греціи прошло всего-на-всего 30

¹⁾ v. 11—20.

²⁾ Bull. de corr. hell. XXIII (1899), p. 4—55.

³⁾ vv. 30—32.

⁴⁾ Ср. O. Lüders № 79, стр. 67.

⁵⁾ См. E. Ziebarth. Zu den griechischen Vereinsinschriften. Rein. Museum. 56 B (1900) p. 516.

⁶⁾ III, v. 13.

⁷⁾ Ibid., v. 13—15.

⁸⁾ См. Gr. IV, v. 8 sq.

лѣтъ. Е. Ziebarth обращаетъ вниманіе ¹⁾ на то, что римлянамъ вообще было крайне нежелательно существованіе въ Греціи всякихъ тѣсно сплоченныхъ союзовъ и правильно организованныхъ корпорацій, но для τεχνῆται τοῦ Διονόσου они дѣлали неоднократно исключенія.

Къ періоду имперіи относится реорганизация этихъ союзовъ, поступившихъ подъ покровительство самого императора ²⁾, причемъ послѣдній принималъ въ ихъ внутренней жизни такое близкое участіе, что входилъ, какъ это дѣлали Адрианъ или Антонинъ Пій, въ разсмотрѣніе вопроса о томъ, кого изъ актеровъ допускать до участія въ представленіи во время праздника, а кого не допускать ³⁾.

Интересно, что на основаніи одного изъ позднихъ актовъ можно заключить, что совѣтомъ амфиктіоновъ предоставлялось аонскимъ актерамъ жаловаться римлянамъ на ту общину, гдѣ съ ними обошлись бы плохо ⁴⁾. Этимъ подтверждается лишній разъ то наблюденіе, что римляне, дома такъ презиравшіе актеровъ, относились вполне благосклонно къ греческимъ актерамъ, что объясняется общей политикой римлянъ, желавшихъ показать видъ, что они защитники грековъ отъ насилія тирановъ, и рѣшившихъ ради этого не мѣшать развитію того, что по ихъ мнѣнію, не могло вредить усиленію ихъ господства.

Таково, по крайней мѣрѣ, мнѣніе Фукара ⁵⁾. Зато, всякій разъ, какъ греческіе актеры принимали участіе въ общественныхъ движеніяхъ, направленныхъ противъ римлянъ, тѣ не останавливались передъ самыми крупными мѣрами. Такъ случилось во время войны римлянъ съ Митридатомъ, сторону котораго приняли актеры, оказавшіе слишкомъ явныя почести послу Митридата, этого новаго Діониса. И вотъ Сулла, о лич-

¹⁾ Das griechische Vereinwesen. Leip. 1896, p. 86.

²⁾ См. E. Ziebarth. *ibid.*, p. 88.

³⁾ С. I. A. III, 32.

⁴⁾ См. O. Lüders № 79, стр. 15 ср. у него стр. 67.

⁵⁾ P. Foucart, *ibid.*, p. 87.

ныхъ симпатіяхъ котораго къ актерамъ была рѣчь выше, разрушилъ храмъ, воздвигнутый актерами въ Елевзинѣ ¹⁾

Возникшія при такомъ отношеніи грековъ къ актерамъ многочисленныя корпораціи послѣднихъ не могли не быть извѣстными римлянамъ, и, несомнѣнно, одна изъ такихъ корпорацій послужила образцомъ и для того *corpus scaenicorum Latinoorum*, существованіе котораго засвидѣтельствовано албанскою надписью. Для ознакомленія съ этими *субъоды* римлянамъ не надо было даже ѣздить въ Грецію, вопервыхъ, потому, что вся театральная организація римлянъ была видоизмѣненной сообразно съ мѣстными условіями копией греческихъ театальныхъ порядковъ, а вовторыхъ, бродячія труппы греческихъ актеровъ во время своихъ скитаній заходили и въ Италію, гдѣ хотя бы приведенная выше неаполитанская надпись сохранила память о ихъ пребываніи и гдѣ ихъ игра должна была находить многочисленныхъ поклонниковъ при все усиливавшейся любви къ всему тому, на чемъ была марка греческаго производства.

Доказать существованіе этой коллегіи еще въ республиканскомъ Римѣ было бы такъ важно для исторіи римскаго театра, что приходится съ особеннымъ вниманіемъ разсматривать всѣ свидѣтельства, относящіяся если не къ ней непосредственно, то, по крайней мѣрѣ, къ тому празднеству, съ которымъ связываютъ ея возникновеніе.

О томъ праздникѣ, для котораго Ливій Андроникъ, по преданію, сочинилъ свой гимнъ, рассказываетъ и Титъ Ливій ²⁾: *Decrevere item pontifices, ut virgines ter novenae per urbem euntes carmen canerent. Id cum in Iovis Statoris discerent conditum ab Livio poeta carmen, tacta de caelo aedis in Aventino Iunonis Reginae*—и больше онъ не говоритъ объ этомъ гимнѣ Ливія ни слова, нигдѣ не упоминая о привилегіяхъ,

¹⁾ См. P. Foucart, *ibid.*, p. 91, который въ свою очередь отсылаетъ къ Fr. Lenormant, *Recherches a Eleusis*, p. 117 et 199.

²⁾ XXVII, c. 37, § 7.

полученныхъ имъ за сочиненіе гимна. Такимъ образомъ единственнымъ свидѣтельствомъ въ пользу существованія клуба актеровъ и поэтовъ уже при самыхъ первыхъ дняхъ существованія римскаго театра является только одинъ Веррій Флаккъ или, точнѣе, его недостаточно осторожный эпиноматоръ Фестъ. Уже О. Мюллеръ въ предисловіи къ своему классическому изданію Феста указаль на то, что Фестъ не ограничился сокращеніемъ текста Веррія Флакка, а допустиль кое-гдѣ и добавленія, пополняя сочиненія текста Веррія de significatu verborum не только выдержками имъ другихъ сочиненій того же писателя, но и плодами собственнаго чтенія ¹⁾).

Н. Е. Dirksen ²⁾ указаль на цѣлый рядъ мѣстъ у Феста, гдѣ онъ прямо полемизируетъ съ Верріемъ Флаккомъ ³⁾).

Какъ нужно относиться къ цитатамъ Феста, можно усмотрѣть хотя бы по сравненіи нѣкоторыхъ изъ сообщаемыхъ имъ данныхъ съ соотвѣтствующими мѣстами у другихъ писателей, свидѣтельства которыхъ восходятъ къ общему съ Фестомъ источнику. Такую работу сдѣлалъ Р. Рейценштейнъ ⁴⁾. Между прочимъ, онъ сопоставляетъ слѣдующія слова Феста: *Formiae oppidum, appellatur ex Graeco velut Hormiae, quod circa id crebrae stationes tutaeque erant, unde proficiscebantur navigaturi* ⁵⁾ съ соотвѣтствующимъ мѣстомъ Плинія ⁶⁾—*oppidum Formiae-Hormiae dictum, ut existimavere*. Одной этой параллели достаточно для того, чтобы установить различіе между свидѣніями, сообщаемыми Фестомъ и Плиніемъ. Замѣчу мимоходомъ, что Рейценштейнъ собралъ такихъ параллелей весьма много, и всѣ онѣ приводятъ къ одному и тому же

¹⁾ O. Mueller, Praefatio, p. XXIX, см. Н. Е. Dirksen, *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1852, p. 161.

²⁾ Ibid., p. 151.

³⁾ Dirksen отсылаетъ къ глоссамъ Феста s. v. *impetum, occare, perconctatio*.

⁴⁾ *Hermes*, XX B (1885), pp. 532 sq.

⁵⁾ *Festus*, p. 83 M.

⁶⁾ *Plin. N. H.* III, 59.

выводу. Плиний ограничивается совершенно справедливымъ по существу указаніемъ на чередованіе въ нѣкоторыхъ латинскихъ словахъ h и f ¹⁾, тогда какъ Фестъ окружалъ это скромное и прозаическое свидѣтельство деталями анекдотическаго характера.

Все это заставляетъ меня думать, что какое бы цѣнное собраніе матеріала ни имѣли мы въ трудѣ Феста все-таки опасно строить такіа заманчивыя гипотезы, какъ гипотеза о существованіи въ Римѣ въ эпоху Ливія Андроника клуба художниковъ и актеровъ, на основаніи только одного мимо-летнаго замѣчанія Феста, тогда какъ всѣ другіе авторы и въ томъ числѣ даже Ливій, упорно молчатъ объ этомъ, а общій складъ римскаго общества въ ту эпоху заставляетъ относиться къ словамъ Феста съ чрезвычайной осторожностью. Эта осторожность должна увеличиться еще и отъ того, что свидѣтельство Феста сохранено подъ словомъ *scriba*, а по изслѣдованіямъ еще Мюллера, первоначальный текстъ сочиненія Веррія Флакка подвергся наибольшимъ искаженіямъ со стороны Феста именно подъ буквой S.

Такимъ образомъ мы не можемъ даже быть увѣрены, что принимая свидѣтельство о существованіи коллегіи актеровъ при Ливіи Андроникѣ, мы основываемся на словахъ Веррія Флакка, а не Феста, который, конечно, заслуживаетъ гораздо меньше довѣрія съ нашей стороны, чѣмъ Веррій Флаккъ, и притомъ вовсе не потому только, что по времени своей жизни онъ отстоитъ отъ рассказываемаго имъ событія гораздо дальше, чѣмъ Веррій.

Если, однако, разсматривать этотъ рассказъ совершенно отдѣльно, оставляя въ сторонѣ вопросъ о томъ, насколько

¹⁾ Вспомнимъ блестящую гипотезу А. Е. Корша о томъ, что знаменитая возлюбленная Проперція *Hostia* имѣла вульгарное имя *Fostia*—см. „Фил. Обозр.“, т. XV, стр. 114, W. Lindsay, *Die lateinische Sprache*. Leipzig, 1897, p. 336. Обращаю вниманіе на слѣдующее замѣчаніе Доната: *Ter. Phorm.* 708: *interdixit hariolus. Dictus hariolus quasi fariolus a fatis et a fando, quum f pro h et item h pro f in multis locutionibus ponatur.*

сообщаемые въ немъ факты соотвѣтствуютъ бытовымъ условіямъ той эпохи, къ которой его относить Фестъ, и не пытаюсь дѣлать никакихъ выводовъ изъ того весьма знаменательнаго факта, что такой авторитетный писатель, какъ Ливій, не упоминаетъ даже въ формѣ самаго мимолетнаго намека объ этомъ фактѣ, хотя ему представлялся для этого весьма удобный случай въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ говоритъ о томъ же самомъ праздникѣ, то необходимо признать, что по составу отдѣльныхъ подробностей этотъ рассказъ не могъ бы возбуждать никакихъ сомнѣній, потому что онѣ вполне соотвѣтствуютъ тѣмъ условіямъ, при которыхъ возникали коллегіи, и въ ихъ совокупности нѣтъ никакого противорѣчія. Даже стиль и выборъ отдѣльныхъ терминовъ авторомъ этого рассказа нельзя не признать весьма удачными и свидѣтельствующими о томъ, что этотъ рассказъ принадлежитъ перу человѣка, хорошо освѣдомленнаго съ терминологіей, какъ можно усмотрѣть изъ сопоставленія выраженій этого рассказа съ актами, относящимися къ другимъ подобнымъ учрежденіямъ императорскаго Рима. Прежде всего вполне понятно, что собранія этой коллегіи помѣщены въ храмѣ Минервы. Болѣе подходящаго мѣста для нихъ, безусловно, нельзя было и выбрать ¹⁾. Еще Овидій, говоря объ этой богинѣ, замѣчалъ: *Mille dea est operum, certe dea carminis illa est* ²⁾.

Кромѣ того, среди тѣхъ божествъ, подѣ защиту и покровительство которыхъ отдавали себя отдѣльныя профессиональныя коллегіи, Минерва занимаетъ, безспорно, первое мѣсто. Надписями засвидѣтельствовано ея отношеніе къ *stuppatores Ostii, fullones, gentiles Artoriani lotores*, изъ Аквилей, и къ *fabri* изъ *Corfinium, Barcino* и *Regni*, а въ пренэстинскихъ фастахъ 19 марта, ея праздникъ, день *Quinquatrus*, прямо-таки называетс

¹⁾ См. L. Preiler, *Römische Mythologie*, p. 259.

²⁾ *Fasti* III, 833, см. H. Peter ad locum. Подробности см. въ статьѣ Wissow'a у W. H. Roscher'a: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 35-te Lieferung, pp. 2983—2992.

dies artificii. Кромѣ того, подѣ ея охраной находилась и коллегія tibicines ¹⁾.

Что касается возраженія *in qua liceret—consistere* ²⁾, то этотъ терминъ разсмотрѣнъ Ад. Шультеномъ ³⁾. По его изслѣдованію, *consistere* въ примѣненіи къ коллегіямъ значить то же самое, что *coire, convenire*—термины, часто встрѣчающіеся въ *senatus consulta*. Имъ замѣчена характерная особенность, что этотъ терминъ употребляется по отношенію къ такимъ коллегіямъ, которыя собираются не въ томъ мѣстѣ, гражданами котораго являются ея участники.

Уже Th. Mommsen указалъ, что терминъ *consistentes* значительно уже термина *incolae* ⁴⁾. Что касается употребленія этого термина въ примѣненіи къ коллегіямъ, то, и на взглядъ Моммзена, этимъ терминомъ обозначается только фактъ собранія данной коллегіи въ опредѣленной мѣстности, а не происхожденіе ея участниковъ ⁵⁾.

Мае въ примѣненіи къ обсуждаемому мѣсту Феста указываетъ, что этимъ терминомъ здѣсь не обозначается, будто актерамъ и поэтамъ разрѣшалось *zusammentreten zu gelegentlichem Aufenthalt*, какъ этого хотѣлъ Cohn ⁶⁾. Этого значенія

¹⁾ См. W. Liebenam, о. с. 288.

²⁾ По мнѣнію Th. Mommsen'a *ius coeundi fuit antiquis temporibus omnibus concessum, ut tot collegiorum genera fuisse statuendum sit, quot causas licitas animo comprehendas. De collegiis et sodaliciis Romanorum. Kiliae, 1843, p. 33.*

³⁾ A. d. Schulten, *De conventibus civium Romanorum*. Berlin, 1892, p. 102 sq. Ср. E. Kornemann, *De civibus romanis in provinciis imperii consistentibus*. Berlin, 1891, p. 11.

⁴⁾ Wer an einem Ort ein Geschäft in der Weise betreibt, dass er seine Beauftragten ab und zu gehend beaufsichtigt, consistirt daselbst, ist aber nicht den Lasten der incolae unterworfen. Hermes. Die Römischen Lagerstädte. VII, p. 299—326.

⁵⁾ Ibid., p. 309: Es wird gebraucht bei Collegien von den Oertlichkeiten, wo sie zusammentreffen pflegen; ferner von den nicht in ihrem Heimatsort verweilenden Personen in Bezug auf die Provinz, oder die Stadt, in welcher letzteren Verwendung das Wort an das Verhältniss zu den incolae, das domicilium im Gegensatz zu origo eng sich anschliesst.

⁶⁾ Zu römischem Vereinsrecht, p. 384.

терминъ *consistere*, по наблюденію Маце, не имѣеть никогда. Онъ утверждаетъ, что у Феста оно употреблено какъ техническій терминъ, выработанный по отношенію къ коллегіямъ, и имъ указывается, *dass ihnen rechtlich gestattet war eine Corporation zu bilden, derer Sitz eben der Minervatempel bilden sollte* ¹⁾.

Такимъ образомъ можно считать безусловно доказаннымъ, что выраженіе *consistere* особенно часто примѣнялось по отношенію къ тѣмъ лицамъ, которыя не были уроженцами данного города. И въ такомъ случаѣ особенно удаченъ выборъ именно этого термина въ примѣненіи къ Ливію Андронику и его труппѣ. Дѣло въ томъ, что Ливій Андроникъ былъ гражданиномъ города Тарента ²⁾, и уже, во всякомъ случаѣ, не былъ римскимъ уроженцемъ, то же самое надо признать и относительно остальныхъ членовъ его труппы. Выраженіе *dona ponere L. Preller* (о. с., р. 259) ставитъ въ непосредственную связь съ дальнѣйшими словами *in honorem Livii, quia is et scribebat fabulas et agebat*, такъ что, по его мнѣнію, вся эта коллегія была учреждена съ той исключительною цѣлью, чтобы поэты (только драматическіе?) и актеры могли чествовать непрерывно память перваго актера и драматурга. Такой чисто личный характеръ коллегіи, основанной только для культа одного лица, мнѣ кажется совершенно невѣроятнымъ, но я слова *in honorem Livii* и т. д. отношу къ государству, которое будто бы ради заслугъ Ливія разрѣшило корпоративную организацію всѣмъ представителямъ тѣхъ профессій, къ которымъ принадлежалъ и Ливій, а выраженіе *dona ponere* отождествляю съ обычаемъ остальныхъ коллегій принимать подарки какъ въ формѣ земельныхъ участковъ, такъ и денежныхъ суммъ ³⁾. Если остальные коллегіи могли принимать подарки, то почему ихъ не могъ принимать

¹⁾ Philologus, 47, p. 494.

²⁾ См. О. Ф. З ѳ л и н с к і й, *Quaestiones scaenicae*. Журн. Мин. Нар. Просв. за 1886, Отд. класс. фил., стр. 154—157.

³⁾ См. Liebenam, p. 246—253.

хотя бы тотъ же самый *cognus scaenicorum Latinozum*, о которомъ гласитъ Альбанская надпись? А мѣстомъ храненія этихъ подарковъ и былъ какъ разъ храмъ Минервы.

Въ разсматриваемомъ разсказѣ есть только одно кажущееся несоотвѣтствіе. Дѣло въ томъ, что въ періодъ республики еще не требовалось отъ государства никакого согласія на учрежденіе коллегій. Всякая группа лицъ по собственному желанію могла, не испрашивая на то никакого разрѣшенія, образовать желательную корпорацію. Это только со времени *lex Iulia* стало необходимымъ правительственное разрѣшеніе для организаціи коллегіи, особенно въ Римѣ ¹⁾. Право давать на это разрѣшеніе, точно такъ же какъ и закрывать коллегіи, принадлежало сенату ²⁾.

Но въ разсказѣ Феста государство не является въ качествѣ инстанціи, разрѣшавшей существованіе коллегіи; оно отвело мѣсто для собраній членовъ коллегіи, которые, конечно, не стали бы пользоваться государственнымъ храмомъ безъ разрѣшенія государства.

Совокупность всѣхъ приведенныхъ выше данныхъ приводитъ меня къ слѣдующему выводу.

Разсказъ Феста составленъ въ такихъ выраженіяхъ, которыя вполнѣ соотвѣтствуютъ той терминологіи, которая примѣнялась по отношенію къ коллегіямъ въ періодъ имперіи. Но, съ одной стороны, испорченный въ данномъ мѣстѣ текстъ Феста, молчаніе о такомъ важномъ событіи всѣхъ остальныхъ писателей и, главнымъ образомъ, Ливія, а съ другой—полное несоотвѣтствіе этого государственнаго разрѣшенія на устройство коллегіи со всѣмъ тѣмъ, что намъ извѣстно объ отношеніи римскаго государства и общества къ актерамъ особенно въ періодъ республики, дѣлаютъ весьма сомнительнымъ, чтобы уже при Ливіи Андроникѣ была коллегія актеровъ. Изъ этого противо-

¹⁾ См. Liebenan, p. 225 sq.

²⁾ См. Ю. Кулаковскій, Отношеніе римскаго правительства къ коллегіямъ Ж. М. Нар. Пр. 1882, № 1, Отд. кл. фил., стр. 46 и 48.

рѣчя, по-моему, есть только одинъ выходъ; а именно, надо признать, что во время имперіи въ Римѣ существовали коллегіи актеровъ, какъ это и засвидѣтельствовано, правда, весьма скудными эпитафическими памятниками, но возникновеніе этихъ коллегій, созданныхъ, безусловно, по образцу греческихъ театральныхъ корпорацій, было отнесено въ глубь республиканскаго періода, гдѣ заслуга Ливія Андроника передъ государствомъ представляла удобный случай для прикрѣпленія къ определенному эпизоду гораздо болѣе поздняго факта.

Если во всякой области исторіи античной литературы чрезвычайно трудно отдѣлить тѣсно переплетающіяся *Wahrheit* и *Dichtung*, то въ области специально исторіи драматической литературы анекдотъ занимаетъ особенно видное положеніе, подчасъ совершенно заслоняя собою неприкрашенную дѣйствительность. Между прочимъ, эту анекдотическую сторону въ біографіяхъ Аристофана, Кратина и Менандра подчеркнул Fr. Leo ¹⁾, по словамъ котораго «александрійцы, съ одной стороны, примѣняли совершенно правильный методъ и выводили изъ текста поэта то, отголосокъ чего въ самомъ дѣлѣ находится въ его словахъ, но, съ другой стороны, они считали за дѣйствительную правду и то, что они сами изъ текста поэта подгоняли къ нимъ же самими вымышленнымъ обстоятельствамъ его жизни, о которыхъ они ничего не знали и не могли знать».

Тотъ же самый ученый чрезвычайно остроумно доказалъ, какъ изъ пьесъ Плавта *Saturio* и *Addictus* были взяты отдѣльныя черты, искусственно поставленныя въ связь съ дѣйствительной біографіей поэта, откуда и получились всѣ эти анекдотическія подробности, которыя придаютъ біографіи Плавта особый, какой-то романтическій колоритъ, едва-ли свойственный ей въ дѣйствительности.

Приведа анекдотъ, рассказываемый Діогеномъ про Клеанта,

¹⁾ *Plautinische Forschungen*. Berlin, 1895, p. 61 sq.

а Аэинеемъ про Асклепiя и Менедема, Fr. Leo пишетъ: Die Geschichte von Plautus ist nichts als eine Variante dieser von niemandem geglaubten Anecdoten; entstanden nicht als freier Mythos, sondern in Anlehnung an eine Textstelle, aber entstanden in Fortwirkung desselben Motivs, das jene und gleichartige griechischen Geschichten erzeugt hat ¹⁾).

Такая анекдотичность свѣдѣній, сохранныхъ относительно специально римской драмы, объясняется еще и тѣмъ, что Варронъ, труды котораго по исторiи римскаго театра легли въ основу большинства тѣхъ преданiй, которыя сохранены въ настоящее время относительно этой стороны античной жизни, составлялъ, какъ это доказалъ тотъ же Fr. Leo ²⁾, свою исторiю по образцу перипатетическихъ исторiй литературы, смѣло заключая отъ настоящаго къ прошедшему и перенося чужестранныя учрежденiя на римскую почву безъ всякаго размысленiя о различiи, существующемъ между римскими и греческими бытовыми условiями ³⁾).

Примѣромъ такого перенесенiя обычаевъ въ гораздо болѣе раннюю эпоху въ области греческой литературы можетъ служить то, что рассказывалъ перипатетикъ Хамелеонъ Понтийскiй въ одной книгѣ своего трактата περὶ τῆς ἀρχαίας κωμῶδίας ⁴⁾ относительно создателя пародической драмы Гегемона Тасоскаго, про котораго Хамелеонъ у Аэинеея пишетъ ⁵⁾: ὁ δὲ παραγεγόμενος καὶ συναγαγὼν τοὺς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίτας προσῆλθε μετ' αὐτῶν Ἀλικιζιάδων βοηθεῖν ἀξιῶν. По поводу этой подробности О. Lüders ⁶⁾ уже замѣтилъ, что въ данномъ случаѣ Хамелеонъ überträgt Begriffe und Instituten späterer Zeiten auf eine viel frühere Periode, in der er das Auftreten

¹⁾ Ibid., p. 67.

²⁾ Hermes, XXIV, p. 75 sq.

³⁾ Plautinische Forschungen, p. 64.

⁴⁾ См. W. Christ, Geschichte der griechischen Litteratur. 3-te Auflage, 1898, pp. 280, 290, 587 sq.

⁵⁾ Athen. 407 c.

⁶⁾ Die Dionysischen Künstler, p. 63.

des Hegemon in Athen ansetzt, und in der von einem solchen Collectivbegriff noch nicht geredet werden kann.

Нечего поэтому удивляться, если подобное же перенесение позднего учреждения в эпоху гораздо более раннюю мы встретимъ и въ области исторіи римской драмы, писанной по греческимъ образцамъ съ соблюденіемъ тѣхъ же методическихъ приемовъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Мимика древне-римскихъ актеровъ.

Въ памятникахъ античной драмы находится нѣкоторый матеріалъ для сужденія объ игрѣ актеровъ ¹⁾.

Еще древній комментаторъ по поводу словъ Ореста въ трагедіи Эврипида того же названія: ἐμοὶ σὺ τῶν σῶν Μενέλεως, μηδὲν δίδου, ἀ δ' ἔλαβες ἀπόδος πατρός ἐμοῦ λαβῶν πάρα. οὐ χρήματ' εἶπον ²⁾—замѣтилъ: δηλοῦται γὰρ ἐκ τούτου, ὡς οὐ λόγῳ γεγένηται ἢ ὑπόκρισις, ἀλλὰ μόνῳ τῷ σχήματι, τοῦ Μενελάου τὰς χεῖρας ἀνατείναντος καὶ τρόπον τινα μετασχηματιζομένου ὡς οὐδὲν εἰληφότος ³⁾

Но подобныя указанія очень скудно переданы намъ древностью, и несомнѣнно въ античной драмѣ найдется при внимательномъ обслѣдованіи гораздо больше параллелей къ приведенному выше мѣсту изъ Ореста ⁴⁾. При такомъ положеніи источниковъ, читателю античной драмы приходится путемъ весьма сложныхъ сопоставленій возсоздавать себѣ игру античнаго артиста, на которую авторъ надѣялся едва ли меньше, чѣмъ на самый текстъ пьесы. Между тѣмъ теперь именно потому многія мѣста античной драмы кажутся намъ или неясными

¹⁾ См. Paul Girard, De l'expression des masques dans Eschyle. Revue des études grecques 1894, vol. VII, p. 1—36.

²⁾ Eurip. Ὀρέστης. v. 642—644.

³⁾ Becker, Anecd. II, p. 744, 7 cf. A. Müller, Handbuch der griechischen Bühnen-Alterthümer. Freiburg, 1886, p. 196, anm. 4.

⁴⁾ Müller l. c. приводить еще Soph. El. 610 sq. 822 sq. Arist. Ran. 87, 107.

или мало эффектными ¹⁾), что на насъ она дѣйствуетъ только одной половиной своихъ силъ: игры мы не только не воспринимаемъ, но часто даже и не подозреваемъ ея формы, потому что *паретиурафа* отсутствуютъ въ нашихъ рукописяхъ, если только онѣ не отсутствовали уже и въ значительно болѣе равныхъ спискахъ ²⁾). Но подобныя наблюденія имѣютъ важность не только для пониманія отдѣльныхъ мѣстъ античной драмы, они важны и для ближайшаго знакомства съ свойствами драматическаго искусства древности, съ античнымъ актеромъ, котораго мы знаемъ едва ли не хуже представителей всѣхъ остальныхъ профессій древности. И историкъ древнеримскаго театра долженъ непременно продѣлать эту работу, если хочеть уяснить себѣ эту наиболѣе важную сторону сценическаго дѣла.

Значеніе жеста въ игрѣ подчеркнуто Цицерономъ въ слѣдующихъ словахъ его письма къ Требацію: *hoc tibi tam ignoscemus nos amici, quam ignoverunt Medeae, quae Corinthum arcem altam habebant, matronae opulentae, optimates, quibus illa manibus gypsatisissimis persuasit, ne sibi vitio illae verterent, quod abesset a patria* ³⁾). Очевидно, актеръ умѣлъ жестомъ просящей руки подчеркнуть настоятельность просьбы Медеи.

Донатъ въ своемъ комментарий къ прологу комедіи *Несуга* (v. 3) пишетъ: *ideo theatrum, ideo spectatores, ideo actores, quia maior pars in gestu est, quam in verbis* ⁴⁾).

Кромѣ того, Цицеронъ сообщаетъ намъ, что актеры особенно заботились о выработкѣ жеста; въ трактатѣ *De oratore*

¹⁾ См. Th. Zielinski, Excursus zu den Thrachinerinnen (Separat-abdruck aus *Philologus* № 7. IX) p. 511. И. О. Анненскій. Мнѣю объ Орестѣ. Отт. стр. 31. Для трагедіи Еврипида „Ипполитъ“ см. Ch. Kirchoff, *Die Dramatische Orchestik der Hellenen*. Leipzig, 1899, pp. 16 sq.

²⁾ См. Zielinski *ibid.*, p. 526.

³⁾ *Ad fam.* VII, 6 § 1.

⁴⁾ К. Klotz, II, p. 196, въ рукописи E. (*Riccordianus*) эта схолія была вписана между строками пьесы безъ упоминанія имени Доната, cf. F. Umpfenbach, *P. Terenti comoediae*. Ber. 1870, p. XXXIII. *Scholia Terentiana* col. F. Schlee. Lips. 1893, p. 40, 73. cf. *Festus* s. v. *agere, actus*.

онъ замѣчаетъ, что никто не будетъ совѣтовать юношамъ, изучающимъ краснорѣчіе, *in gestu discendo histrionum more elaborare* ¹⁾).

Квинтиліанъ ²⁾, выписавъ начало «Эвнуха» Теренція ³⁾, замѣчаетъ: *hic dubitationis moras, vocis flexus, varias manus, diversos nutus actor adhibebit*. Разумѣется, эти три стиха Квинтиліанъ выписалъ не потому, что они выдѣлялись изъ античнаго репертуара тѣмъ, что представляли особо благопріятную почву для игры, а потому, что это былъ первый пришедшій ему въ голову подходящій примѣръ.

Цицеронъ въ одномъ мѣстѣ своего трактата *De officiis* (I, 114) замѣчаетъ: *suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebat, ne scaenici plus quam nos videantur habere prudentiae. Illi enim non optimas, sed sibi accommodissimas fabulas eligunt: qui voce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu, Melanipram, Clytemnaestram*. Эти слова исключаютъ всякую возможность сомнѣваться въ томъ, что у римскихъ сценическихъ дѣятелей была сильно развита мимика или только та ея часть, которая отпосится исключительно къ жесту. Очевидно, были такіе актеры, которые этой стороной своего таланта особенно выдѣлялись и рассчитывали именно въ этомъ направленіи добиться расположенія публики, поэтому обращались къ тѣмъ пьесамъ, которыя, подобно Меланнинѣ, представляли особенно богатый матеріалъ для проявленія этой стороны сценическаго дарованія.

Пять фрагментовъ, уцѣлѣвшихъ до нашего времени отъ этой пьесы, слишкомъ незначительны для того, чтобы мы могли провѣрить справедливость словъ Цицерона и на основаніи текста самой пьесы убѣдиться, почему именно ее выбирали артисты, желавшіе блеснуть своей игрой. Фрагменты вообще

¹⁾ De orat. I, 251.

²⁾ XI, 3 § 182.

³⁾ vv. 46—48.

не подходят для подобныхъ изслѣдованій уже по одному тому, что по нимъ нельзя съ несомнѣнностью заключать о ходѣ дѣйствія и о той обстановкѣ, при которой произносятся данныя слова. Поэтому, совершенно оставляя въ сторонѣ римскую трагедію, приходится обращаться къ комедіямъ, изъ которыхъ достаточное количество примѣровъ уже приведено выше (стр. 48—58).

Сопровождались ли эти слова на античной сценѣ соответствующими измѣненіями въ окраскѣ лица артистовъ или нѣтъ, это зависѣло исключительно отъ большей или меньшей способности послѣднихъ сживаться съ изображаемой ролью. Въ настоящее время научная теорія мимики признала закономъ положеніе Дарвина ¹⁾, что мимическія движенія у людей различныхъ расъ и временъ совершенно одинаковы ²⁾.

Поэтому и античныхъ актеровъ нельзя а priori лишать той способности, которую мы замѣчаемъ у современныхъ артистовъ. Извѣстно, что при современномъ состояніи искусства грима нельзя сразу на сценѣ измѣнить цвѣтъ лица, и поэтому, если по ходу пьесы надо поблѣднѣть или покраснѣть, то артистъ этого можетъ достигнуть только въ томъ случаѣ, если у него на душѣ въ самомъ дѣлѣ происходитъ то, что заставляетъ его переживать авторъ. И хорошимъ актерамъ это всегда удается, если они не прибѣгаютъ къ сильному гриму. Актеры этимъ очень дорожатъ и иногда предпочитаютъ ради полученія этого очень высоко цѣнимаго на сценѣ эффекта появляться передъ зрителями съ дурнымъ цвѣтомъ лица. Вотъ, между прочимъ, чѣмъ объясняется рѣшеніе Дузе не прибѣгать къ гриму, а вовсе не принципиальнымъ отрицаніемъ грима, совершенно непонятнымъ съ актерской точки зрѣнія.

¹⁾ Вѣ его *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen* изд. 1877 г. Здѣсь имѣется въ виду главнымъ образомъ мимика лица, свободная отъ условностей, свойственныхъ разнымъ народамъ въ области жеста.

²⁾ См. Пидеритъ, *Мимика и физиономика*. Журналъ „Артистъ“ 1891 г. № 13, стр. 76.

У современныхъ актеровъ зато есть очень простое средство мѣнять цвѣтъ лица, которое «побѣлѣетъ какъ бумага, если надуться или усиленнымъ мышечнымъ движеніемъ заставить себя покраснѣть, потомъ сразу сдѣлать нѣсколько глубокихъ вдыханій, отъ чего кровь отхлынетъ къ легкимъ» ¹⁾).

Этого не зналъ Сенека, который писалъ ²⁾: *Artifices scaenici qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem expriment, hoc indicio imitantur verecandiam: deiciunt vultum, verba submittunt, figunt in terram oculos et deprimunt. Ruborem sibi exprimere non possunt: nec prohibetur hic nec adducitur.*

Приведа выше мѣста изъ Плавта и Теренція подбирались съ исключительною цѣлью показать, что римская драма — отсутствіе цѣликомъ сохранившихся трагедій до Сенеки позволяетъ говорить только о комедіи — могла представлять римскому актеру богатый матеріалъ для сильной и разнообразной игры, безъ которой иногда прямо-таки нельзя было обойтись. Но вѣдь подобныя же указанія специально относительно выраженія лица персонажа въ данную минуту встрѣчаются и въ греческой трагедіи, гдѣ однако актеръ не могъ ихъ воспроизводить, такъ какъ былъ связанъ традиціонной маской ³⁾. Но въ то время, какъ всѣ приведенные выше примѣры не восходятъ по времени дальше Теренція, маска въ римской комедіи появилась значительно позже, какъ это давно извѣстно изъ слѣдующаго замѣчанія автора трактата *de comoedia et tragoedia* ⁴⁾: *personati primum egisse dicuntur comoediam Cincius Faliscus, tragoediam Minucius Prothy-*

¹⁾ Г. Ге въ журналѣ „Театръ и Искусство“ за 1902 г. № 44, стр. 810.

²⁾ Sen. epist. I, 11 § 7.

³⁾ См. Paul Girard, *Revue des études grecques*, vol. VIII, p. 89, 93. Aesch. Prom. 413, 721 etc.

⁴⁾ p. 10, l. R.

mus, при чемъ весьма возможно, что эти имена надо переставить ¹⁾).

Въ этой реформѣ принималъ участіе и знаменитый актеръ Росцій, про котораго Діомедъ пишетъ ²⁾): *antea galeribus non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut albi, aut nigri, aut rufi; personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis peruersis erat nec satis decorus sine personis nisi parasitus pronuntiabat* ³⁾).

Эти свидѣтельства автора безыменнаго трактата и Діомеда ученые съ Риббекомъ во главѣ хотятъ примирить, заставляя Росція быть актеромъ въ труппѣ Минуція Протима ⁴⁾).

Между тѣмъ обычай Росція играть въ маскѣ не понравился старшимъ представителямъ тогдашней публики, какъ это сообщаетъ Цицеронъ устами Антонія въ діалогѣ *de oratore* ⁵⁾), хотя маски издавна были знакомы въ Римѣ; правда, ранѣе примѣнялись въ совершенно иной области, а именно замаскированными появлялись солдаты въ то время, когда рас-

¹⁾ Донатъ *argumentum in Eunuchum* Klotz, I, p. 218, *acta est - etiam tunc personatis* L. Numidio Prothymo, L. Ambivio Turpione, но см. K. Dziatzko. Rhein. Mus. XX, p. 578. XXI, 66, 67. Здѣсь имѣется въ виду позднее возобновленіе пьесы на сценѣ Минуціемъ Протимомъ, которое состоялось послѣ 608 г. См. K. Dziatzko, *ibid.* XXI, 68, который замѣчаетъ: *doch können wir über die näheren Umstände dieser Aufführung näheres nicht einmal vermuthen*. Я думаю только, что замѣчаніе Доната *etiam tunc personatis*, возникшее подъ влияніемъ приведеннаго текста изъ трактата *de comoedia* (см. Dziatzko R. M. XXI, 67) относится исключительно къ этому возобновленію Минуціемъ Протимомъ. Перестановку именъ предлагаетъ, между прочимъ, E. Hauler въ новой обработкѣ изданія Phormio Dziatzko, p. 35, прим. 3.

²⁾ p. 489, 11 к.

³⁾ Про этотъ же самый недостатокъ глазъ Росція говоритъ и Цицеронъ: *de natura deorum* I § 79: *aderat (Roscius), sicut hodie est, peruersissimis oculis*.

⁴⁾ O. Ribbeck. *Die röm. Trag.* p. 661, K. Dziatzko. Rhein. Mus. XXI, p. 68, противъ этого однако возражаетъ Weinberger, *Wiener Studien*, XIV, 126.

⁵⁾ III, 59 § 221 (*nostri illi senes*) *personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant*.

пѣвали *cantia triumphalia*, слѣдуя за колесницей триумфатора ¹⁾, а этотъ обычай возникъ весьма рано; по крайней мѣрѣ, Ливій о немъ упоминаетъ подъ 458 до Р. X. ²⁾.

Дѣйствительная причина нововведенія лежала, конечно, гораздо глубже, чѣмъ это думаетъ Диомедъ, который въ другомъ мѣстѣ понимаетъ ее болѣе тонко, когда пишетъ объ этой реформѣ при такомъ контекстѣ: *in comoedia graeci ritus indunetur personaeque graecae* ³⁾. Къ этому времени въ Римѣ уже давно были знакомы греческіе артисты, ввезенные туда Мумміемъ для большей пышности триумфа по случаю взятія Коринѳа ⁴⁾; проникали они въ Римъ и раньше, такъ, напримѣръ, послѣ послѣ побѣды Л. Аниція надъ иллирійцами ⁵⁾. Наконецъ, римскимъ полководцамъ предоставлялась полная возможность ознакомиться съ приѣмами греческихъ актеровъ во время продолжительной походной службы въ Греціи ⁶⁾, и понятно, что Росцій, другъ Цицерона, при всеобщемъ тяготѣннй передовыхъ классовъ римскаго общества къ греческимъ

¹⁾ См. Dion. Halic. VII, с. 72, р. 1491—1492. Zonar. Annal. XII, 32, р. 642 d: *καὶ οἱ στρατιῶται δὲ ἐν ταῖς ἐπινικίαις πομπαῖς φύλλα σικῆς ταῖς αὐτῶν ἐπάγοντες ὄψεσιν, εἰς τοὺς τὰς πομπὰς ποιοῦντας ἀπέσκηπτον.* Suid. et Etym. M. S. V. Ἐπίαμβος, см. Н. Köhler, Masken, ihr Ursprung. Memoires de l'Académie imper. des sciences de St. Petersburg, 1834. VI, II, р. 101—122.

²⁾ Liv. III, 29 § 5.

³⁾ G. L., р. 490.

⁴⁾ Tac. Ann. XIV, 21: *maiores quoque non abhorruisse spectaculorum oblectamentis pro fortuna, quae tum erat, eoque a Tuscis accitas histriones, a Thuriis equorum certamina, et possessa Achaia Asiaque ludos curatius editos nec quemquam Romae honesto loco ortum ad theatrales artes degeneravisse, ducentis iam annis a L. Mummii triumpho, qui primus id genus spectaculi in urbe praebuerit.* Эта цитата заимствована изъ книги О. Lüders (р. 94). Я лично не рѣшился бы только на основаніи этого мѣста Тацита утверждать, что Муммій привезъ въ Римъ греческихъ драматическихъ артистовъ: у Тацита говорится о различныхъ видахъ зрѣлищъ и G. Andresen—K. Nipperdey (Cornelius Tacitus erklärt u. s. w. II⁵, р. 186) подъ *id genus spectaculi* понимаютъ: „Griechische Spiele“.

⁵⁾ Polyb. XXX, 13. Athen, XIV, р. 615 ed. Kaibel v. III, р. 357.

⁶⁾ См. О. Lüders, Die Dionysischen Künstler. Berlin, 1873, р. 94. Fr. Leo. Rhein. Mus. v. 38, р. 342.

формамъ жизни, ввелъ на римскую сцену этотъ обычай эллинскаго театра ¹⁾).

Такимъ образомъ, римскій актеръ временъ Плавта и Теренція, свободный отъ безжизненной маски, могъ смѣло пользоваться приведенными выше мѣстами, какъ богатымъ матеріаломъ для своей игры ²⁾).

Не слѣдуетъ, однако, упускать изъ виду, что маска и не устраняла совершенно возможность видѣть публикѣ выраженіе лица актера, которое болѣе всего, какъ извѣстно, сказывается въ глазахъ, а выраженіе глазъ зритель могъ замѣчать. Это видно изъ слѣдующихъ словъ Цицерона:

Saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spondaulia illa dicentis:

Segregare abs te ausu's aut sine illo Salamina ingredi

Neque paternum aspectum es veritus?

Numquam illum aspectum dicebat, quin mihi Telamo iratus furere luctu filii videretur ³⁾).

Это мѣсто доказываетъ, что римскому актеру не было чуждъ такой подъемъ, что даже подъ маской лицо его выражало владѣющее его душой чувство, а это могло быть только въ случаѣ полнаго проникновенія актера въ положеніе изображаемаго имъ лица ⁴⁾).

Поэтому, если бы даже исполнители Плавтовскихъ пьесъ на сцену являлись и въ маскахъ, зритель все-таки видѣлъ бы тотъ блескъ глазъ у Менехма, про котораго говорить жена

¹⁾ A. Dieterich, Pulcinella, p. 116.

²⁾ Совершенно произвольно замѣчаніе Th. Mommsen'a (Röm. Gesch. II, p. 442): die verbesserte Inszenirung und die Wiedereinführung der Masken (? um die Zeit des Terenz hängt wohl ohne Zweifel damit zusammen, dass die Einrichtung und Instandhaltung der Bühne und des Bühnenapparats im J. 580 auf die Staatskasse übernommen ward. Все это мѣсто въ капитальномъ трудѣ маститаго историка представляетъ одно сплошное недоразумѣніе.

³⁾ Cic. de orat. II, § 193, слова Антонія. Ср. Quint. VI, 2 § 35.

⁴⁾ Paul Girard, ibid. VIII, p. 99, l'eloquence de regard consistait uniquement dans son intention.

его брата; *ut viridis exoritur color ex temporibus atque fronte: ut oculi scintillant vide* ¹⁾).

Замаскированные артисты заботились о томъ, чтобы не только ихъ жесты, но даже и голосъ соответствовали тому выраженію лица, которое имѣла надѣтая ими маска. Такъ, по крайней мѣрѣ, рассказываетъ Фронтонъ про Эзопа ²⁾).

Ливій говоритъ ³⁾ про первыхъ римскихъ актеровъ, что они *impletas modis saturas descripto iam ad tibicenim cantu motuque congruenti peragebant*, а то, что онъ рассказываетъ въ непосредственно слѣдующихъ за этимъ строкахъ про Ливія Андроника, показываетъ, что и въ то уже время игра требовала отъ артистовъ большого вниманія и заботы. Онъ передаетъ слухи, по которымъ *Livius dicitur cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum adponendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vi-gente motu, quia nihil vocis usus impediabat* ⁴⁾. Изъ этого можно заключить только то, что игра въ ту пору представляла такой большой и самостоятельный интересъ, что Ливій рѣшился выступить передъ публикой въ качествѣ только мимическаго исполнителя. Очевидно, онъ надѣялся, что его игра и одна представить достаточный интересъ для зрителей. Но Ливій замѣчаетъ дальше (§ 10): *Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relictâ*. Изъ этихъ очень темныхъ ⁵⁾ словъ Ливія О. Ribbeck ⁶⁾ дѣлаетъ тотъ выводъ, что будто въ римской драмѣ, какъ особая составная часть ея были, «*cantica im engeren Sinne, d. h. zwischen ac-*

¹⁾ Pl. Men. 828, 829.

²⁾ Front. de orat. ed. Med. II, p. 253: *tragicus Aesopus fertur non prius ullam induisse suo capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem.*

³⁾ VII, 2, § 7 sq.

⁴⁾ Ср. Val. Max. II, 4, 4.

⁵⁾ Ср. M. Schanz. Gesch. d. röm. Lit. I², p. 38.

⁶⁾ Röm. Trag. 634 sq. G. Boissier. De la signification des notes saltare et cantare tragoediam. Revue archéologique, 1861, IV, vol. p. 340.

tor und cantor getheilte Monodien», и даже приводит рядъ такихъ фрагментовъ изъ римской трагедіи, которые, по его мнѣнію, могли входить въ эту группу.

Но, вопервыхъ, **кромѣ** этихъ, очень загадочныхъ словъ Ливія, нѣтъ никакихъ указаній относительно этого элемента римской драмы. Это обстоятельство **приобрѣтаетъ** особенное значеніе, если задаться вопросомъ о болѣе странномъ молчаніи по этому поводу со стороны хотя бы Діомеда или автора трактата de comedia et tragoedia, которые говорятъ подробно и о cantica и о diverbia. Ихъ вниманіе должно было бы привлечь это обстоятельство уже по одному тому, что въ этомъ явилось бы рѣзкое отличіе римской драмы отъ греческой, про которую ничего подобнаго неизвѣстно. Или, быть можетъ, эти двѣ строчки Ливія позволяютъ намъ распространить эту манеру исполненія и на греческую сцену?

Вовторыхъ, у насъ есть мѣста, гдѣ прямо-таки говорится, что актеръ не только игралъ, но и пѣлъ во время кантиковъ. Такъ, Цицеронъ говоритъ про Росція; *solet Roscius dicere, se quo plus sibi aetatis accederet, eo tardiores tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum* ¹⁾, а дальше Цицеронъ называетъ его *adstrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum* ²⁾.

Въ-третьихъ, если бы уже со времени Ливія Андроника актерамъ было предоставлено читать только одни *diverbia*, которые, какъ извѣстно ³⁾, исполнялись безъ всякаго музыкальнаго аккомпанимента, потому что ихъ не пѣли, а читали, то зачѣмъ было бы тогда актеру необходимо такъ обращаться вни-

¹⁾ Cic. de orat. I, 60 § 254 ср. De legibus I, 4 § 11: Roscius familiaris suus, in senectute numeros in cantu remiserat ipsasque tardiores fecerat tibias (текстъ по изданію A. du Mesnil. Leipzig, 1879), ср. прим. Н. J. Müller'a, W. Weissenborn'a къ тексту Ливія. Ср. Cic. p. Sest. 56, 120; 58, 123 и O. Ribbeck. Trag. rom. rel.³, p. 211.

²⁾ Th. Mommsen. Hermes. V, p. 306.

³⁾ См. E. Hauler въ введеніи къ третьему изданію Phormio Теренція. Leipz. 1898, p. 43.

маніе на выработку голоса ¹⁾, какъ это дѣлалось на самомъ дѣлѣ тружениками римской сцены ²⁾.

Такимъ образомъ, у насъ едва ли есть серьезныя причины не только выдѣлять въ особую группу тѣ фрагменты, которые могли подлежать такому исполненію, но даже вообще допускать существованіе такого обычая на римской сценѣ, тѣмъ болѣе, что Риббеку для оправданія своей теоріи приходилось придавать въ данномъ мѣстѣ Ливіа слову *canticum* значеніе, какового оно нигдѣ больше не имѣетъ ³⁾.

По всей вѣроятности, мы имѣемъ дѣло съ исключительнымъ случаемъ, при чемъ публика только въ виду особыхъ достоинствъ игры Андроника ⁴⁾ мирилась съ такимъ въ высшей степени неестественнымъ зрѣлищемъ, которое должно было нарушать всякую иллюзію значительно больше, чѣмъ своеобразный приѣмъ Гёте, очень любившаго продѣлывать всякіе сценическіе эксперименты. Когда на веймарской сценѣ шла «Волшебная флейта» Моцарта и исполнительница Царицы Ночи, находясь въ интересномъ положеніи, не могла, конечно, появиться передъ зрителями, Гёте заставилъ ее пѣть изъ-за кулисъ, а

¹⁾ Ср. Lucian. De saltat. 27. Anachar. 23.

²⁾ См. G. Körting, Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Paderborn, 1897, p. 363. I. Sommerbrodt. Scaenica. Berl. 1877, p. 227—230.

³⁾ P. 634: verstand Livius an der bekannten Stelle über Livius Andronicus (VII, 2) nur Monodien, welche von dem Schauspieler in mimischer Action dargestellt, von einem ihm beigegebenen Sänger aber zur Begleitung der Flöte vorgetragen wurden. L. Friedländer приводит въ своей Sittengeschichte, II³, 403, еще нѣсколько примѣровъ „Trennung vor Pantomime und Gesang“, см. I. Marquardt. Th. Mommsen. Handbuch d. römischen Alterthümer. VI², p. 544, акт. 3.

⁴⁾ Fr. Leo въ своей весьма остроумной статьѣ: Varro und die Satire (Hermes, 24 B. 1889, p. 67—84) доказалъ, что среди нашихъ свѣдѣній о Ливіи Андроникѣ есть не мало такихъ, которыя ничего общаго съ дѣйствительностью не имѣютъ (p. 77 sq.) и восходятъ къ Варрону (см. O. Jahn. Hermes, II, p. 225). Онъ вообще отрицаетъ возможность появленія Ливіа на театральныхъ подмосткахъ въ качествѣ актера.

фигурантка въ соответствующемъ костюмѣ продѣлывала всѣ жесты на сценѣ ¹⁾).

Кромѣ сценическихъ дѣятелей, на *actio* должны были обращать большое вниманіе также и ораторы, такъ какъ отъ этого въ значительной степени зависѣлъ успѣхъ ихъ рѣчей ²⁾).

Поэтому вполне понятно, почему Квинтиліанъ въ своемъ трактатѣ, посвященномъ выясненію тѣхъ условій, которымъ долженъ удовлетворять ораторъ, довольно много говорить и о жестѣ ³⁾).

Хотя здѣсь авторъ имѣетъ въ виду главнымъ образомъ оратора и разбираетъ жесты, которыми тому приходится пользоваться при произнесеніи рѣчей на судѣ, однако онъ не могъ не коснуться и сценическаго жеста, уже по тому самому, что въ игрѣ актеровъ жестъ имѣетъ значительно большее значеніе. Поэтому изъ этого отрывка мы узнаемъ нѣкоторые обычаи, установившіеся на римской сценѣ по части жестовъ.

Въ виду того, что медлительность движеній придаетъ больше силы, Росцій, игравшій главнымъ образомъ въ комедіяхъ, былъ подвижнѣе Эзопа, отличавшагося величіемъ именно потому, что онъ игралъ въ трагедіяхъ ⁴⁾). Но и въ однѣхъ и тѣхъ же пьесахъ исполнители различныхъ ролей должны были прибѣгать къ иной жестикуляціи, соображаясь съ положеніемъ и характеромъ изображаемаго лица. Itaque, замѣчаетъ Квинтиліанъ ⁵⁾ *in fabulis iuvenum, senum, militum, matronarum gra-*

¹⁾ См. E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Leipzig, 1848, v. III, p. 247.

²⁾ См. Cic. *orat.* III, 213: *actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructus summus saepe superare.*

³⁾ *Instit. orat.* XI, 3, § 65—136. Съ нѣкоторыми весьма однако недостаточными поясненіями этотъ отрывокъ перепечатанъ въ книгѣ K. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig, 1891.

⁴⁾ *Quint.* XI, 3, § 111.

⁵⁾ § 112.

vior ingressus est; servi, ancillae, parasiti, piscatores, citatius moventur ¹⁾).

Древніе теоретики сознавали, что въ игрѣ самое важное выраженіе лица ²⁾), которое часто можетъ замѣнить самую краснорѣчивую рѣчь. По ихъ мнѣнію, оно должно находиться въ тѣснѣйшей зависимости отъ преобладающей черты въ характерѣ дѣйствующаго лица, и поэтому они требовали, ut sit Aegrope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules, хотя не слѣдуетъ обольщаться и надо помнить, что въ примѣненіи къ артистамъ это требованіе имѣло чисто теоретическій характеръ, такъ какъ здѣсь дѣло идетъ уже о маскахъ, какъ это видно изъ слѣдующихъ словъ Квинтиліана: pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est superciliis; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis quos agunt partibus congruat ³⁾). На основаніи этого указанія Квинтиліана, напримѣръ, Демей въ пьесѣ Теренція Adelpheae первые четыре акта, когда онъ является грознымъ ворчуномъ-отцомъ, если бы во время Теренці актеры носили маски, былъ бы обращенъ къ публикѣ тою частью лица, на которой бровь была приподнята, — признакъ свирѣпаго настроенія, а въ пятомъ дѣйствіи, когда онъ смѣнилъ гнѣвъ на милость, онъ поворачивался другой стороною лица.

Какъ этого и слѣдовало ожидать, сценической жестъ отличался отъ ораторскаго большей подчеркнутостью и аффекта-

¹⁾ Cp. *ibid.* § 79: in comoediis vero praeter illam observationem, qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, iuvenes severi ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur et sq.

²⁾ *Ibid.* 72: Dominatur autem maxime vultus. Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc summissi sumus. Hoc pendentes homines, hunc intuentur, hunc spectant, etiam antequam dicimus. Hoc quosdam amamus, hoc odimus, hoc plurima intellegimus, hic est saepe pro omnibus verbis.

³⁾ Quint. *Inst. orat.* VI, 3, § 74.

цией. Такъ, Квинтилианъ замѣчаетъ: *complodere manus scaenicum est et pectus caedere* ¹⁾).

Слѣдовательно, и римляне знали хорошо то, что мы называемъ театральностью жестовъ и позъ, при чемъ обвиненія въ этомъ недостаткѣ, по словамъ Авла Геллія, не избѣжаль и самъ Гортензій, знаменитый противникъ Цицерона ²⁾).

Современная теорія драматическаго искусства, требуя полной зависимости жестовъ отъ настроенія дѣйствующаго лица, рѣшительно осуждаетъ такъ называемый «иллюстрирующій» жестъ, которымъ неопытные актеры дурнаго тона иногда сопровождаютъ отдѣльные слова своей роли. Такой иллюстрирующій жестъ допустилъ бы, напримѣръ, тотъ актеръ, который въ разсказѣ Отелло передъ сенатомъ, передавая, что онъ разсказывалъ отцу Дездемоны

О каннибалахъ, что ѣдятъ другъ друга,
О племени антропофаговъ злыхъ
И о людяхъ, которыхъ плечи выше,
Чѣмъ головы,

сталъ бы стараться приподнять какъ можно выше свои плечи.

Съ этимъ зломъ, нарушающимъ всякую психологическую правду, была знакома и римская сцена; по крайней мѣрѣ Квинтилианъ говоритъ ³⁾: *abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus* ⁴⁾).

¹⁾ XI, 3, 123, ср. I, XI, § 3. *ne gestus quidem omnis ac motus a comœdis petendus est*. XI, 3, 103.

²⁾ A. Gellius, *Noctes Atticae*. I, 5, § 2, 3: *Q. Hortensius omnibus ferme oratoribus aetatis suae, nisi M. Tullius, clarior, quod multa munditia et circumspicte compositaeque indutus et amictus esset manusque eius inter agendum forent argutae admodum et gestuosae, maledictis compellationibusque probris iactatus multaque in eum, quasi in histrionem, in ipsis causis atque iudiciis dicta sunt.*

³⁾ XI, 3, 89.

⁴⁾ Ср. Cic. *de orat.* III, 220: *omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra.*

Но къ чести римскихъ актеровъ надо замѣтить, что и среди нихъ находились такіе, которые сознавали все уродство иллюстрирующихъ жестовъ, какъ это видно изъ непосредственно слѣдующихъ за только приведенными словъ Квинтиліана: *quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.*

Но тотъ же самый въ сущности недостатокъ только уже не игры, а декламации имѣетъ въ виду Квинтиліанъ, когда пишетъ: *mihi comoedi quoque pessime facere videantur, qui, etiamsi iuvenem agant, tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris ¹⁾, ut in Georgo, incidit, tremula vel effeminata voce pronuntiant.*

На римской сценѣ существовали прочно установившіяся традиціи относительно жестовъ: такъ, считалось недопустимымъ дѣлать жестъ движеніемъ только одной головы ²⁾. Точно такъ же запрещалось поднимать руку выше глазъ и опускать ее ниже груди ³⁾, при чемъ здѣсь руководились, очевидно, только эстетическими соображеніями.

Уже неоднократно отмѣчено стремленіе римской сцены къ психологической мотивовкѣ жеста, а въ такомъ случаѣ совершенно послѣдовательнымъ является требованіе, чтобы жестъ не предупреждалъ тѣхъ словъ, въ которыхъ выражается обуславливающее его настроеніе, и не отставалъ отъ нихъ ⁴⁾.

Послѣднее требованіе сообщаетъ намъ Квинтиліанъ отъ имени *veteres artifices*, въ 71 параграфѣ, говоря о томъ, что дѣлать жестъ одной только головой нехорошо, онъ ссылается на то, что это *scenici auctores vitiosum putaverunt*. Изъ

¹⁾ XI, 3, § 91. Очевидно, здѣсь Квинтиліанъ имѣетъ въ виду Миррину изъ недавно найденнаго Γεωργός Менандра. См. U. Wilamowitz-Moellendorf. *Der Landmann des Menandros*. *Neue Jahrbücher f. klass. Altertum*. 1899, № 8, p. 521.

²⁾ Quint XI, 3, § 71. *Solo tamen eo facere gestum scenici quoque doctores vitiosum putaverunt*. Этимъ *scenici doctores*, вѣроятно, вполне соотвѣтствуютъ *veteres artifices* § 106 и *artifices* 112.

³⁾ § 112: *tolli manum artifices supra oculos demitti infra pectus vetant*.

⁴⁾ Quint. XI, 3, 106. *Veteres artifices illud recte adiecerunt, ut manus cum sensu et inceperet et deponeretur. Alioqui enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est utrumque deforme.*

авторитетовъ въ области драматическаго искусства онъ привлекаетъ только Росція ¹⁾ и Эзопа. Нельзя ли на основаніи этихъ данныхъ сдѣлать то замѣчаніе, что театральныя традиции установились гораздо раньше Квинтилиана, а именно ко времени Росція, когда только еще вводилась на римскую сцену маска, которая должна была гибельно отозваться на игрѣ. Какъ недостатокъ игры актеровъ, свойственной только посредственнымъ представителямъ этой профессіи, авторъ риторическаго трактата, обращеннаго къ Гереннію, отмѣчаетъ *venustas* жеста. Онъ говоритъ ²⁾: *convenit in vultu pudorem et acrimoniam esse, in gestu nec venustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii videamur esse.* Изъ этихъ словъ псевдо-Корпифиція приходится сдѣлать тотъ выводъ, что въ игрѣ (заурядныхъ) актеровъ такъ же ясно сквозила подчеркнутая *venustas* жеста, какъ движенія рабочихъ изобличаютъ чрезмѣрную грубость. Этотъ же самый терминъ иногда употребляется какъ великая похвала жесту. Такъ, Цицеронъ въ своемъ *Brutus* замѣчаетъ про Сульпиція: *gestus et motus corporis ita venustus, ut tamen ad forum non ad scaenam institutus videretur; incitata et volubilis nec ea redundans tamen nec circumfluens oratio* ³⁾. И здѣсь мы встрѣчаемся уже съ часто намъ попадавшимся противоположеніемъ ораторскаго жеста сценическому. Это еще болѣе подчеркнуто у Цицерона въ другомъ мѣстѣ, гдѣ онъ говоритъ: *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestum et venustatem? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare* ⁴⁾.

¹⁾ Къ авторитету Росція онъ обращается особенно часто, быть можетъ, потому, что имѣлъ подъ руками то сочиненіе великаго комика, о которомъ упоминаетъ Макробій (III, 14, § 12) и въ которомъ, конечно, заключалось весьма много матеріала для ознакомленія съ сценическимъ искусствомъ.

²⁾ *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium* l. III, c. 15, § 26.

³⁾ *Cic. Brut.* LV, 203.

⁴⁾ *De orat.* I, 251. Здѣсь *venustas*, конечно, столь же похвальное качество *gestus*, какъ и *Brut.* 203. Кстати сказать, Цицеронъ указываетъ

Можно думать, что *venustas*—изящество ¹⁾ жестовъ, чрезвычайно удачное у такихъ выдающихся артистовъ, какимъ былъ, между прочимъ, Росцій, въ игръ плохихъ или даже только заурядныхъ артистовъ вслѣдствіе чрезмѣрной подчеркнутости превращалось въ слащавость, недостатокъ, противъ котораго возставалъ авторъ трактата, адресованнаго Гереннію.

Актеры, исполнявшіе роли царей и повелителей, какъ это и естественно, прибѣгали къ размашистымъ жестамъ, и разгуживали по сценѣ, важно закинувъ голову. Объ этомъ говоритъ Сенека въ одномъ изъ своихъ писемъ ²⁾: *Ille qui in scaena elatus incedit et haec resupinus dixit;*

*En impero Argis, sceptrum mihi liquit Pelops
Qua ponto ab Helles atque ab Jonio mari
Urgetur Isthmus ³⁾.*

servus est, quinque modios accipit et quinque denarios. Ille qui superbus atque impotens et fiducia virium tumidus ait:

Quid nisi quieris, Menelae, hac dextra occides

diurnum accipit, in centunculo dormit ⁴⁾.

намъ, чѣмъ объясняются особенности сценическаго жеста: de orat. III, 22, § 83: *negarem enim posse eum (histrionem) satisfacere in gestu, nisi palaestram, nisi saltare didicisset.*

¹⁾ Ср. Quint. VI, 3, 18: *venustum esse, quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet.*

²⁾ Epi. 80, § 7.

³⁾ O. Ribbeck. *Tragicorum Romanorum fragmenta*, p. 289, № 55.

⁴⁾ Ibid., p. 276, № 15. С. Lachmann in *Lucretium*, III, 374, p. 162.

Н. Reich (d. *Mimus*, I, p. 72), думаетъ, что этотъ отрывокъ относится къ миму, а не къ трагедіи. Но дѣло въ томъ, что первый стихъ его упоминается у Квинтиліана (IX, 4, § 140), который пишетъ: *tragoediae, ubi necesse est, affectamus etiam tumorem, qui spondeis atque iambis maxime continetur: en impero etq.* Упомянувъ о рабѣ, qui quinque modios accipit, Сенека хочетъ подчеркнуть всю пронасть, отдѣляющую актера въ его частной жизни, отъ мишурнаго блеска его появленія на сценѣ. Это доказывается продолженіемъ его письма: *idem de istis licet omnibus dicas, quos supra capita hominum, supraque turbam delicta lectica suspendit. Omnium istorum personata felicitas est.* Въ другомъ письмѣ (76, 23). Сенека, говоря о буфафорскомъ благополучіи (*personata felicitas*) лицъ, пользующихся виѣшними благами, опять возвращается къ актерамъ:

Движенія актера на сценѣ должны были согласоваться съ музыкальнымъ тактомъ и малѣйшее отступленіе отъ него не могло остаться для актера безнаказаннымъ ¹⁾).

Относительно той игры, которою сопровождался текстъ комедій Теренція, мы можемъ сопоставить себѣ нѣкоторое представленіе на основаніи тѣхъ схолій Доната, объ общемъ характерѣ которыхъ была уже рѣчь выше. Авторъ этихъ схолій прекрасно понималъ значеніе игры на сценѣ. Въ примѣчаніяхъ къ And. 310 онъ пишетъ: *hoc gestu scaenico melius commendatur, nam haec magis spectatoribus, quam lectoribus scripta sunt* ²⁾). И вотъ, желая дать читателямъ впечатлѣніе, болѣе или менѣе равное тому, которое получали зрители комедій, Донатъ снабжаетъ указаніями на игру тѣ мѣста текста, которыя особенно проигрывали отъ отсутствія сопровождавшей ихъ игры. Онъ такъ прямо и указываетъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ, что впечатлѣніе истинное отъ стиха получится только тогда, когда слова текста будутъ дополняться жестами ³⁾).

Для уясненія хода дѣйствія Донатъ неоднократно ⁴⁾

Nemo ex istis, quos purpuratos vides, felix est, non magis, quam ex illis, quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae adsignant. Quom praesente populo elati incesserunt et cothurnati simul exierunt, excalceantur et ad staturam suam redeunt. Стало быть, когда Сенека въ первомъ изъ цитированныхъ писемъ (80, 7) говоритъ *neq. ullo efficacius exprimitur hic humanae vitae mimus, qui nobis partes has quae male agamus, assignat*, онъ имѣетъ въ виду не исключительно эту отрасль драмы, а упоминаетъ мимъ, только какъ самый распространенный въ его время видъ театральной пьесы вообще, что и не мѣшаетъ ему приводить дальше отрывокъ, принадлежность котораго къ трагедіи дѣлаетъ несомнѣннымъ Квинтиліанъ. Характерно, что сравненіе суетности житейскихъ благъ съ буафорскою роскошью и театральнымъ величіемъ актеровъ очень часто встрѣчается и у Лукіана. См. *Icarom. 29. Navig. 46. Nekuom 16. Nigr. 20. P. Schulze. Lukianos als Quelle für die Kenntniss der Tragoedie. N. Jahrb. f. Kl. Philog. 1887, p. 121.*

¹⁾ Cic. Parod. III, 2, 26: *histrio si paullum semovit extra numerum—exsibilatur et exploditur.*

²⁾ Cp. ad Нес. p. 3.

³⁾ Eun. 836: *ergo hoc gestu et dicto et corporis motu est adiuvandum.* Cp. And. 386. Adel. 325. Eun. 1056.

⁴⁾ Нес. 76. Ad. 511, 210. And. 978. Eun. 1010.

указывает то мѣсто, откуда актеръ долженъ былъ пронести данное слово, или же тѣ жесты и движенія, которыми надо было сопровождать то или другое мѣсто текста ¹⁾ неоднократно также отмѣчаются тѣ случаи, гдѣ были необходимы т. н. дейктическіе жесты ²⁾. Большое вниманіе удѣляетъ схолиастъ тому выраженію лица, съ которымъ надо было говорить комментируемыя имъ слова ³⁾. Въ одномъ мѣстѣ своихъ схолий ⁴⁾ оно прямо заявляетъ: *orationis apparatus ex vultu ostenditur*. Отмѣчаетъ схолиастъ и тѣ мѣста комедій, гдѣ, по его мнѣнію, у мѣстно было примѣнять жестикуляцію, свойственную главнымъ образомъ рабамъ ⁵⁾.

Схолиастъ прекрасно понималъ, что тотъ или иной жестъ могъ придать совершенно иной смыслъ тѣмъ словамъ, которыя онъ сопровождалъ, или же дополнить то, что оставалось недоговореннымъ словами: по поводу одного мѣста «Эвнуха» онъ пишетъ ⁶⁾: *in gestu ac vultu id, quod restat, ostenditur*. По поводу словъ Памфила ⁷⁾: *quia de uxore incertus sum, etiam quid sim facturus* мы находимъ у него слѣдующее замѣчаніе: *eo vultu pronuntiantur, ut consilium eius et verba videatur contemnere pater* ⁸⁾.

При этомъ особенное достоинство такихъ замѣчаній состоитъ въ томъ, что большая ихъ часть является вполне самостоятельной, а не представляетъ изъ себя простую выписку того, что уже сказано въ самомъ текстѣ, напр., во 2-й сценѣ 1-го акта Федрія обращается къ своей возлюбленной Таидѣ съ упреками, облеченными въ ироническую форму, но Таида

¹⁾ Ph. 315, 300. Ad. 782, 485, 172, 97, 265, 96. And. 343, 183. Eun. 676, 130, 292, 237. Hec. 522, 282. Adel. 127, 754. Ad. 585.

²⁾ Ph. 145. Ad. 563.

³⁾ Ad. 782. Eun. 427. Ph. 214, 184. Adel. 265, 754. Eun. 1036, 908, 549, 269, 235, 131, 281. Hec. 74. Ad. 901, 931.

⁴⁾ Adel. 79.

⁵⁾ And. 183, 184. Adel. 567. Eun. 274.

⁶⁾ Eun. 523, ср. And. 89.

⁷⁾ Hec. 614.

⁸⁾ Ср. And. 363. Eun. 188. Ad. 536. Ad. 920. Eun. 610.

не хочет больше про это слышать и замѣчаетъ: *missa istaе face* ¹⁾. По поводу этого мѣста у Доната читаемъ: *bene intellegit, qui hoc a meretrice vidente molliter et osculum porrigente dici accipit*. Въ той же сценѣ черезъ нѣсколько стиховъ Танда умоляетъ своего обожателя: *ne crucia te obsecro, anime mi, mi Phaedria* ²⁾ и Донатъ опять пишетъ: *haec rursum nisi amplectens adulescentem mulier dixerit, videbitur ne crucia sine affectu dicere*.

Иногда замѣчанія Доната достигаютъ чрезвычайнаго интереса: такъ, во 2-мъ явленіи 1-го акта комедіи *Adelphoe* Демея, повидимому, выражаетъ согласіе на то, чтобы уступленный имъ на воспитаніе брату сынъ велъ себя, какъ ему угодно: *Profundat, perdat, pereat, nihil ad me adinet* ³⁾.

Донатъ совѣтуетъ: *haec sic pronuntianda sunt, ut ostendatur gestu nolle, quod loquitur*, что является вполнѣ осуществимымъ приѣмами современной игры: стоитъ актеру при любыхъ словахъ дѣлать горизонтальные жесты съ приподнятыми кверху ладонями, и этимъ жестомъ онъ будетъ отрицать все то, что выражаетъ словами ⁴⁾.

Въ 1-мъ явленіи 5-го акта комедіи *Несуга* старикъ Лахетъ говоритъ прелестницѣ Бакхидѣ: *Uxorem hanc prius quam duxit, vestrum amorem pertuli* ⁵⁾. Замѣчаніе Доната: *apparet senem tarde et longe loquente interpellari vultu responsurae meretricis, cum ille sibi silentium praeberi velit* поясняетъ, почему дальше тотъ же Лахетъ говоритъ: *mane, nondum etiam dixi id, quod volui*. Такимъ образомъ эти чисто сценическія ремарки Доната чрезвычайно важны для правильнаго пониманія текста.

Въ заключеніе, я полагаю, что приведенныхъ матеріаловъ достаточно для того, чтобы можно было согласиться съ тѣмъ,

¹⁾ V. 90.

²⁾ V. 95.

³⁾ Adel. 134, 813, 907.

⁴⁾ Нес. 745.

⁵⁾ Cf. Ch. Aubert. *L'art minique*. Paris 1901, стр. 29.

что римская драма представляла достаточный материал для игры артистовъ, которымъ тѣ и пользовались, особенно въ ту лучшую пору римскаго театра, когда онъ еще обходился безъ масокъ. Кромѣ того, римскіе актеры выработали въ области мимики и жеста опредѣленныя традиціи, въ основу которыхъ легли соображенія психологическаго и эстетическаго характера. Такіе серьезные актеры, какъ хотя бы Росцій, относились чрезвычайно заботливо къ жестикуляціи и появлялись на сцену, обдумавъ предварительно всякое движеніе ¹⁾). Кромѣ того, они стремились къ реализму въ игрѣ и переносили на сцену то, что внимательно наблюдали въ окружавшемъ ихъ обществѣ ²⁾).

¹⁾ Val. Max. VIII, 7, § 7. Roscius—nullum unquam spectante populo gestum, nisi quem domi meditatus fuerat, promere ausus est.

²⁾ Val. Max. VIII, 10, § 2: Constat Aesopum Rosciumque ludicrae artis peritissimos illo (Hortensio) causas agente in corona frequenter adstitiisse, ut foro petitos gestus in scaenam referrent.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Декламация дрезнеримскихъ актеровъ.

Римская публика, которая къ актерамъ относилась гораздо строже, чѣмъ, напримѣръ, къ ораторамъ ¹⁾, требовала отъ актера чистоты голоса. Цицеронъ пишетъ: *nos raucos saepe attentissime audiri video: tenet enim res ipsa atque causa: at Aesopum, si paullum irrauserit, explodi. A quibus enim nihil praeter voluptatem aurium quaeritur, in iis offenditur simul atque imminuitur aliquid de voluptate* ²⁾).

Голосъ трагическихъ актеровъ считался образцовымъ. По крайней мѣрѣ, Цицеронъ, указывая, какими свойствами долженъ обладать идеальный ораторъ, пишетъ: *in oratore acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iurisconsultorum, vox tragoedorum, gestus summorum actorum est requirendus* ³⁾). Изъ этого перечня видно, что голось былъ особенно обработанъ именно у трагическихъ актеровъ: тогда какъ относительно жеста не приходилось дѣлать различія между исполнителями трагедій и комедій, потому что

¹⁾ Cic. de orat. I, 61, § 258: quod ego non tam fastidiose quam in histrionibus spectari puto. Ср. III, 51, § 198. Orator. 61, § 173. Parod. III, 2, 28: Histrio si paullam se movit extra numerum aut si versus pronuntiatius est syllaba una brevior aut longior, exsibillatur et exploditur.

²⁾ Cic. de orat. I, 259. Тотъ же Цицеронъ сообщаетъ, что для нѣкоторыхъ своихъ любимцевъ римская публика иногда дѣлала исключенія, объясняя ихъ неудачи нежеланіемъ хорошенько играть. De orat. I, 27, § 124.

³⁾ De orat. I, 28, § 128.

это свойство сценическаго таланта одинаково было необходимо и для комическаго актера. Характерно также, что въ томъ примѣрѣ, который приводитъ Цицеронъ для доказательства высокихъ требованій римской публики въ отношеніи чистоты голоса, онъ пазываетъ именно трагическаго актера, Эзопа ¹⁾).

Авлъ Геллій ²⁾ приводитъ этимологію Гавія Басса для слова *persona*: *caput et os coperimento personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via pervium, quoniam non vaga, neque diffusa est, sed in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem ciet, magis claros canorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam «persona» dicta est, o littera propter vocabuli formam productiore.* Эта этимологія ³⁾ была принята всѣми учеными, касавшимися вопроса о значеніи масокъ въ античномъ театрѣ, и послужила точкой опоры для весьма распространеннаго взгляда, будто маски должны были усиливать голосъ актера, что было весьма желательно при крайне обширныхъ размѣрахъ античнаго театра. Въ настоящее время послѣ работы Otto Dingeldein: *haben die Theatermasken der alten die Stimme verstärkt* ⁴⁾ можно считать доказаннымъ, что этотъ взглядъ такъ же неоснователенъ, какъ и широко распространенъ въ ученой литературѣ. Впервые, во всей античной литературѣ, кромѣ приведеннаго выше мѣста Авла Геллія, нѣтъ ни слова въ пользу такого назначенія масокъ ⁵⁾. Правда, у Кассіодора читаемъ ⁶⁾: *tragoedia ex vocis*

¹⁾ De orat. I, § 258.

²⁾ Noctes Att. V, 7.

³⁾ На невозможность образованія *persona* отъ *sonare* указалъ J. M. Stowasser. Wiener Studien. XII (1890), p. 156.

⁴⁾ Berliner Studien für klassische Philologie. XI. Band 1-tes heft. Berlin. 1890. Очень жаль, что Alb. Müller, который въ своихъ *die Griechischen Bühnentalerthumer*, p. 282, тоже допускаетъ возможность усиленія голоса посредствомъ маски, не отозвался на это изслѣдованіе въ своей извѣстной работѣ: *Die neueren Arbeiten auf dem Gebiete des griechischen Bühnenwesens. Philologus. VI. Suppl. 1892, p. 1—108.*

⁵⁾ Dingeldein, p. 15.

⁶⁾ Variar. IV, 51.

vastitate nominatur. Quae concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut paene ab homine non credatur exire. Если даже и считаться съ заявленіемъ такого поздняго автора, какимъ является Кассіодоръ, то все же остается открытымъ вопросъ, имѣетъ ли въ виду въ данномъ случаѣ Кассіодоръ резонаторъ маски или же ἤχεῖα, о которыхъ говорить Витрувій ¹⁾. Точно также и у Плинія ²⁾ подъ *chalcophonos nigra* надо понимать простой амулетъ, который суевѣрные люди совѣтовали (*ut suadent*) носить при себѣ трагическимъ актерамъ для усиленія голоса ³⁾, а вовсе не камешекъ, вставляемый въ мундштукъ маски для того, чтобы получилась металличность звука, какъ это думаетъ Риббекъ ⁴⁾.

Во-вторыхъ, изученіе формъ театральныхъ масокъ, поскольку онѣ поддаются изслѣдованію, привело Dingeldeiw'a къ тому заключенію, что, если бы маски и были предназначены для усиленія звука, то онѣ не могли по своему устройству исполнять эту задачу ⁵⁾.

Въ-третьихъ, едва ли и нужно было такъ уже сильно увеличивать силу голоса актера. У насъ нѣтъ никакихъ свѣдѣній, будто въ античномъ театрѣ рѣшительно всѣ зрители хорошо слышали рѣчь актеровъ, а современный театръ показываетъ намъ, что всегда находится достаточное число театраловъ, готовыхъ покупать даже и такія мѣста, откуда ничего не видно и не слышно. Громадные размѣры античнаго театра тоже не должны насъ смущать: И. Θ. Анненскій въ своей блестящей

¹⁾ I. I. 9 ср. V. 6. 4. См. A. Müller. Griech. Bühnenalterthümer, p. 43. Ср. O. Puchstein. Die gr. Bühne. Berlin. 1901. p. 43.

²⁾ Nat. hist. XXXVII, 56, § 154: *chalcophonos nigra est, sed inlisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda.*

³⁾ Dingeldein, p. 23.

⁴⁾ Röm. Trag. p. 661. Толкованіе Dingeldein'a находитъ прекрасную иллюстрацію въ словахъ Солина (Coll. rer. memor. 37, 22): *chalcophonos resonat ut pulsata aëra, pudice habitus servat vocis claritatem. Pudice habitus* какъ нельзя лучше относится къ амулету, который суевѣріе заставляеть бережно хранить отъ всякаго любопытнаго взгляда.

⁵⁾ I. I. p. 31 sq.

лекціи объ античной трагедіи ¹⁾ описываетъ спектакль, на которомъ ему пришлось быть нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Театръ былъ устроенъ по образцу античнаго и вмѣщалъ около 8.000 человекъ и, несмотря на полное отсутствіе вниманія къ требованіямъ акустики, декламація актеровъ была слышна ²⁾. Что же невѣроятнаго въ томъ, что въ античномъ театрѣ, гдѣ такъ заботились объ акустикѣ, голосъ актеровъ, получившихъ специальную подготовку въ этомъ направленіи, былъ слышенъ и безъ содѣйствія масокъ большому числу публики.

Такимъ образомъ появленіе масокъ въ античномъ театрѣ не можетъ быть объяснено практическими причинами и источникъ этого своеобразнаго явленія надо искать въ гіератическомъ происхожденіи греческаго театра вообще. W. Nestle собралъ много примѣровъ, безусловно доказывающихъ, какую видную роль играли маски въ греческомъ культѣ, являясь чуть ли не обязательной принадлежностью всякаго изображенія божества ³⁾. Такой же характеръ маски засвидѣтельствованъ отчасти и однимъ фрагментомъ микенской живописи ⁴⁾, на которомъ изображены три человѣческія фигуры съ ослиными головами. Для истолкованія этихъ фигуръ P. Girard привлекъ слѣдующій текстъ Геродота: *οὔτοι δὲ οἱ ἐκ τῆς Ἀσίης Αἰθίοπες τὰ μὲν πλέω κατὰπερ Ἴνδοὶ ἐσεσάχατο, προμετωπίδια δὲ ἵππων εἶχον ἐπὶ τῆσι κεφαλῆσι σὺν τε τοῖσι ὡσὶ ἐκδεδαρμένα καὶ τῆ λοφίῃ.* (VII, 70).

Въ Ассиріи въ дни праздниковъ жрицы надѣвали маски въ видѣ головъ священныхъ животныхъ, напримѣръ надѣвали искусственную голову рыбы, причемъ чешуя рыбы покрывала затылокъ и плечи жреца ⁵⁾. Наконецъ академикъ А. Н. Веселовскій собралъ много примѣровъ, доказывающихъ примѣне-

¹⁾ „Міръ Божій“, 1902, № 11.

²⁾ Стр. 2 и 3 отдѣльнаго оттиска.

³⁾ Ueber die griechische Göttermasken. Philologus, 50 B (1891), p. 499—506.

⁴⁾ P. Girard. La peinture antique fig. 54, p. 99.

⁵⁾ Bruno Köhler. Allgemeine Trachtenkunde, p. 72.

перь весьма часто обнаруживается у плохих декламаторовъ и пѣвцовъ ¹⁾).

Наряду съ этими требованіями, которымъ должна была удовлетворять всякая хорошая декламация вообще, Квинтиліанъ указываетъ нѣсколько такихъ свойствъ, специально сценической декламации, подражать которымъ онъ находилъ совершенно излишнимъ для всѣхъ не-актеровъ. Такъ, актеры умѣли передавать слабость женскаго голоса и дрожаніе старческаго ²⁾). Умѣли они также передавать особенности рѣчи пьянаго ³⁾ и тѣ особыя интонаціи, которыя свойственны рѣчи прислуги ⁴⁾ а также тѣ, которыя возникаютъ подъ вліяніемъ чувства любви, страха ⁵⁾ и т. п. Что касается въ частности передачи особенностей женской рѣчи, то объ этомъ уже была рѣчь выше (см. стр. 34).

Существовали даже особые спеціалисты по исполненію именно женскихъ ролей. Такимъ надо признать тѣхъ актеровъ, Карпофора и Гэма, о которыхъ Ювеналь упоминаетъ въ 6 сатирѣ ⁶⁾). Что они были спеціалистами именно по исполненію женскихъ ролей, это доказывается, между прочимъ, еще

¹⁾ Ibid. §§ 9—11.

²⁾ Въ поясненіе словъ *dum eatenus* изъ приведенной выше фразы (I, 11, § 1) Квинтиліанъ пишетъ: *non enim puerum, quem in hoc institutus, aut femineae vocis exilitate frangi volo aut seniliter tremere.*

³⁾ I, 11, § 2: *nec vitia ebrietatis effingat.* Контекстъ доказываетъ, что здѣсь Квинтиліанъ имѣетъ въ виду исключительно только диксическую сторону проявленія этого состоянія.

⁴⁾ I, 11, 2: *nec servili vernilitate imbuatur.* Интонація этихъ двухъ группъ являются результатомъ т. н. индивидуальнаго окрашиванія рѣчи. См. Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 107.

⁵⁾ Ibid.: *nec amoris, avaritiae, metus discat affectum.* Ср. *ibid.* § 12. *Debet etiam docere comoedus quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus decent miserationem.* Въ современной теоріи декламации это называется этическимъ акцентомъ, см. Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 126. Ср. Аристотель. *Ars rhetor.* 1403 b (III, 1).

⁶⁾ v. 198. *Ut tamen omnes subsidant pinnae, dicas haec mollius Naemo quamquam et Carpo-phoro.* По поводу послѣдняго имени схолиастъ пишетъ: *nomen scaenici effeminati sive histrionis.*

и тѣмъ, что Гэма Ювеналь упоминаетъ еще разъ въ 3-й сатирѣ ¹⁾ рядомъ съ Деметріемъ, исполненіе которымъ женскихъ ролей засвидѣтельствовано Квинтилианомъ ²⁾).

Уже выше было отмѣчено, что рѣчь комическихъ актеровъ, въ силу свойствъ ихъ амплуа, значительно приближалась къ обыденной рѣчи. Поэтому для нихъ полное знакомство съ музыкой было не особенно важно. Это видно изъ письма Плинія къ Паулину, въ которомъ онъ такъ характеризуетъ своего вольноотпущенника Зосима: *homo probus, officiosus, litteratus. Et ars quidem eius et quasi inscriptio comoedus, in qua plurimum facit.* Дальше Плиній поясняетъ, почему Зосима достигаетъ такого успѣха: *pronuntiat acriter, sapienter, apte, decenter etiam. Utitur et cithara perite, ultra quam comoedo necesse est* ³⁾. Особенностью этого Зосимы было то, что онъ былъ хорошимъ исполнителемъ не только драматической, но и т. н. общей декламаци ⁴⁾. Тотъ же самый Плиній пишетъ про него: *idem tam commode orationes et historia et carmina legit, ut hoc solum didicisse videatur.* А вѣдь и среди римскихъ декламаторовъ находилось не мало такихъ, которые умѣли читать хорошо одну прозу и не умѣли читать стиховъ, или наоборотъ. Такъ, напримѣръ, самъ Плиній сознается, что онъ гораздо хуже читалъ стихи, чѣмъ прозу ⁵⁾.

Когда у Эзопа ослабѣлъ голосъ, даже его поклонники находили для него полезнымъ покинуть сцену. Цицеронъ писалъ Марію: *deliciae tuae, noster Aesopus, eiusmodi fuit, ut ei desinere per omnes homines liceret. Is iurare quum coepisset, vox eum defecit in illo loco: siciens fallo* ⁶⁾.

¹⁾ v. 98: *nec erit mirabilis illic aut Stratocles aut cum molli Demetrius Naemo.*

²⁾ XI, 3, 178.

³⁾ *Epist.* V, 19, § 3.

⁴⁾ См. Ю. Э. Озаровскій. Вопросы выразительнаго чтенія. Выпускъ I, стр. 74.

⁵⁾ См. *epist.* IX, 34, 1.

⁶⁾ *Ad fam.* VII, 1, § 2.

Многіе актеры отъ чрезмѣрнаго форсированія голоса наживали себѣ горловыя болѣзни, начинали харкать кровью, какъ это случилось, напр., съ отпущенникомъ Плинія Зосимомъ ¹⁾.

Голосъ актера по силѣ получаемаго звука долженъ былъ находиться въ соотвѣтствіи съ индивидуальными особенностями изображаемаго имъ персонажа ²⁾.

Римскіе актеры прекрасно владѣли однимъ изъ самыхъ важныхъ условій художественнаго чтенія: т. н. субъективнымъ окрашиваніемъ рѣчи. Это доказывается ³⁾, между прочимъ, слѣдующими словами Цицерона: *Saepe ipse vidi, quum ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur + spondaulia illa dicentis:*

*Segregare abs te ausus aut sine illo Salamina ingredi
Neque paternum adspectum es veritus*

*Numquam illum aspectum dicebat, quin mihi Telamon iratus
furere luctu filii videretur. Ut idem inflexa ad miserabilem sonum voce*

*Quem aetate exacta indigem,
Liberum lacerasti, orbasti, exstincti neque fratris necis
Neque gnati eius parvi, qui tibi in tutelam est traditus*

flens ac lugens dicere videbatur ⁴⁾.

При такихъ условіяхъ является вполне естественнымъ, что актеры для приданія необходимыхъ свойствъ своему голосу проходили черезъ цѣлый рядъ специальныхъ упражненій какъ во время обученія сценическому искусству, такъ и послѣ того, какъ они становились уже профессиональными дѣятелями сцены. По этому поводу Цицеронъ рассказываетъ слѣдующее: *Tragoedi et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam*

¹⁾ Epist. V, 19, § 6.

²⁾ См. Luc. Nigr. 11. Та же самая мысль у Лукіана встрѣчается въ діалогъ „Рыбакъ“ § 31.

³⁾ См. Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 105.

⁴⁾ De orat. II, 46, § 193.

pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recipiunt et quasi quodam modo colligunt ¹⁾). Светоній въ биографіи Нерона сообщаетъ тѣ приемы ²⁾), посредствомъ которыхъ трагическіе актеры старались усилить свой голосъ. Онъ пишетъ про Нерона, что онъ neque eorum quicquam omittere, quae generis eius artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factitarent; sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clystere vomituque purgare et abstinere pomis cibisque officientibus ³⁾), donec blandiente profectu prodire concupiit. При этомъ упражненіи свинцовый листъ клали на грудь, очевидно, потому, что при работѣ діафрагмы листъ этотъ подвергался вибраціи, благодаря которой получался звукъ, доказывавшій, что звукъ, издаваемый актеромъ, получался имъ именно вслѣдствіе работы діафрагмы, а не другого какого-нибудь органа. Свинецъ выбирали, вѣроятно, вслѣдствіе его тяжести; по крайней мѣрѣ, теперь при этомъ упражненіи, считающемся лучшимъ для выработки именно діафрагмнаго дыханія, кладутъ на грудь руки, но при этомъ не получаютъ контролирующаго звука отъ металла, который достигали римляне при упражненіи, описанномъ у Светонія ⁴⁾).

Актеры должны были воздерживаться отъ утѣхъ любви, какъ это доказываетъ одно мѣсто схолій къ Ювеналу, къ словамъ котораго: solvitur his magno comoedi fibula ⁵⁾ схолиастъ пишетъ: ut cum comoedis concumbant. Nam omnes pueri vocales fibulas in naturis habeant, ne coeant ⁶⁾).

Точно также и Квинтиліанъ указываетъ, что къ усиленію

¹⁾ Cic. de orat. I, 59, § 251.

²⁾ Suet. Nero, 20.

³⁾ Въ этомъ надо искать причину того, что вегетаріанцами были греческіе актеры Леонтей и Минискъ, см. Athen. VIII, 6, 343 и 344 d.

⁴⁾ Ю. Озаровскій. Вопросы выразительнаго чтенія, вып. 2-ой стр. 31.

⁵⁾ VI, 73.

⁶⁾ Cp. Mart. VII, 82: Menophil penem tam grandis fibula vestit, ut sit comoedis omnibus una satis.

голоса служатъ: *ambulatio, unctio, veneris abstinentia, facilis ciborum digestio, id est frugalitas, praestat* ¹⁾).

Светоній упоминаетъ о специальныхъ учителяхъ, занимавшихся постановкой голоса; онъ говоритъ про Августа: *pronuntiabat dulci et proprio quodam oris sono, dabatque assidue phonasco operam* ²⁾).

Основнымъ требованіемъ художественнаго тонирования считается соблюденіе соответствующихъ степеней увеличенія или уменьшенія тонирования ³⁾. Особенно необходимо это при повтореніи одинаковыхъ словъ въ фразѣ, изъ которыхъ каждое всегда окрашивается инымъ психологическимъ оттѣнкомъ ⁴⁾. Это правило знали и греческіе актеры ⁵⁾.

По мнѣнію Квинтиліана, высшее искусство, обнаруживаемое актерами въ декламации, состоитъ въ томъ, чтобы она вовсе не производитъ впечатлѣнія искусства ⁶⁾. Точно также смотрѣль на это и Аристотель ⁷⁾.

Какъ это и вополнѣ естественно, особенности голоса вліяли на выборъ актерами того или другого амплуа, какъ объ этомъ заявляетъ Квинтиліанъ ⁸⁾.

Относительно передачи чужихъ рѣчей въ пьесахъ суще-

¹⁾ Quint. XI, 3, § 19.

²⁾ Suet. Div. Aug. 84. Quint. II, 8, 15. Non enim satis est dicere presum tantum aut subtiliter aut aspere, non magis quam phonascō acutis tantum aut mediis aut gravibus sonis aut horum etiam particulis excellere. XI, 3, § 19. Cura (vocis) non eadem oratoribus quae phonascis convenit. § 22: communiter et phonascis et oratoribus necessaria exercitatio.

³⁾ Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 122.

⁴⁾ Д. Коровяковъ. Этюды выразительнаго чтенія, стр. 89.

⁵⁾ Aristot. ars rhet. 1413 b (II, 12).

⁶⁾ I, 11, § 3. Siqua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur.

⁷⁾ Ars rhet. 1404 b (III, 2).

⁸⁾ Quint. XI, 3, 178: Maximos actores comoediarum, Demetrium et Stratoe placere diversis virtutibus vidimus. Sed illud minus mirum, quod alter deos et iuvenes et bonos patres servosque et matronas et graves anus optime, alter acres senes, collidos servos, parasitos, lenones et omnia agitoria melius. Fuit enim natura diversa; nam vox quoque Demetrii incundior, illius acrior erat.

ствуешь правило, въ силу котораго въ этомъ случаѣ надо прибѣгать къ меньшей рельефности и не прибѣгать къ тому, что называется индивидуальнымъ скрашиваніемъ рѣчи¹⁾. Такъ, напримеръ, лэди Макбетъ, читая въ 5-й сценѣ 1-го дѣйствія письмо своего мужа, вовсе не должна фразу «да здравствуетъ Макбетъ, король въ грядущемъ» читать съ тѣми особенностями рѣчи, которая должна дать для индивидуальнаго окрашиванія этихъ словъ артистка, которая исполняетъ роль 3-ей вѣдьмы и говоритъ эту самую фразу, обращаясь къ Макбету въ 3-ей сценѣ того же акта. Нарушеніе именно этого правила имѣеть въ виду Квинтиліанъ, когда пишетъ: *mihi comoedi quoque pessime facere videantur, qui, etiamsi iuvenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris, ut in Georgo, iucidit, tremula vel effiminata voce pronuntiant*²⁾.

Что касается до звуковой стороны исполненія римскихъ актеровъ, то главнѣйшій матеріалъ по этому вопросу находится въ трактатѣ Доната *de comoedia*³⁾, гдѣ мы читаемъ слѣдующее: *diverbia histriones pronuntiabant*⁴⁾; *cantica vero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis. Neque enim omnia isdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis, ut significant qui tres numeros in comoediis ponunt, qui continent: «mutatis modis cantici».* Eius, qui modos faciebat, nomen in principio fabulae et prope scriptoris et actoris superponebatur. Huiusmodi carmina ad tibiae fiebant., ut his auditis multi ex populo ante dicerent, quam fabulam acturi scaenici essent, quam omnibus spectatoribus ipsius antecedens titulus pronuntiaretur. Agebantur autem tibiis paribus (id est dextris aut sinistris) et imparibus: dextrae autem tibiae sua

1) Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 156.

2) XI, 3, 91.

3) VIII, § 9—11. Переиздано у G. Kaibel. *Comicorum graecorum fragmenta*. I, v. 1 f. p. 71.

4) Cp. Donati argumentum in *Adelphos*: Item *diverbia ab histrionibus crebro pronuntiati sunt*.

gravitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae acuminis levitate iocum in comoedia ostendebant; ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribatur, mixtim ioci et gravitates demuntiabantur ¹⁾). Изъ этихъ словъ Доната съ несомнѣнною ясностью слѣдуетъ, что однѣ части комедій актерамъ приходилось читать, тогда какъ при исполненіи другихъ они должны были согласоваться съ музыкой, написанной особымъ композиторомъ, имя котораго постоянно отмѣчается въ дида-скаліяхъ. Причемъ, по всей вѣроятности, у каждаго драматурга былъ свой любимый композиторъ, къ содѣйствію котораго онъ постоянно и прибѣгалъ. Такъ, по крайней мѣрѣ, въ дидаскаліяхъ ко всѣмъ 6 пьесамъ Теренція упоминается одинъ и тотъ же композиторъ Флаккъ, рабъ Клавдія ²⁾).

Единственное исключеніе въ этомъ отношеніи представляетъ дидаскалія, изданная Анджело Май, на основаніи миланскаго палимпсеста ³⁾). Тамъ, на томъ мѣстѣ, которое въ дидаскаліяхъ обыкновенно отводится имени композитора, читаемъ Магсірог Орріи. Къ какой бы пьесѣ мы эту дидаскалію ни относили ⁴⁾, она во всякомъ случаѣ не можетъ относиться къ пьесамъ Теренція ⁵⁾ и поэтому она нисколько не измѣняетъ только что сдѣланное наблюденіе. Наоборотъ, то обстоятельство, что въ ней мы встрѣчаемъ имя другого композитора, можетъ служить лишнимъ доказательствомъ въ пользу того, что эта дидаскалія не относится къ пьесамъ Теренція ⁶⁾).

¹⁾ Ср. Diomedis, ar. Gram. III, 14. Kaibel. l. l. p. 61.

²⁾ Ср. Fr. Ritschl. Paergera, p. 266, 268. Въ т. н. commentarius antiquior къ Теренцію, изданномъ Fr. Schlee (Scholia Terentiana) читаемъ въ дидасколии къ Eunuchus: at vero modulator eius comoediae fuit Flaccus, optimus tibicen. Schlee, p. 94.

³⁾ A. Mai. Plauti fragmenta inedita. Med. 1815, p. 52.

⁴⁾ Ср. Fr. Ritschl. Paergera, p. 262, видитъ въ этомъ документѣ дидасколію къ Платовскому Stichus.

⁵⁾ См. Rhein. Mus. XXI, p. 83. Статья К. Dziatzko.

⁶⁾ Уже одно это обстоятельство должно было бы помѣшать В. Петру. (О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ. Киевъ,

Внимательное изучение сиглъ *C* и *DV* въ Плавтовскихъ кодексахъ *B* и *C* привело Ричля къ убѣжденію, что эти знаки являются обривіатурами терминовъ *santicum* и *diverbium*, а строгое статическое изслѣдованіе всѣхъ случаевъ ихъ употребленія дало тотъ результатъ, что *diverbia* составляютъ сцены, написанныя сенарами, а *santica*—лирическими размѣрами и октонарами ¹⁾.

Насколько это положеніе можно признать прочно установленнымъ, настолько шатка и произвольна попытка Ричля сопоставить *santica* и *diverbia* съ современными способами вокальнаго исполненія ²⁾ ни на чемъ, кромѣ чисто апріорныхъ соображеній, не основана и та мысль Ричля, что сцены написанныя лирическими размѣрами не могли исполняться такъ же, какъ и написанныя сентенарами ³⁾. Точно также остается

1891, стр. 270 сл.), относить къ памятникамъ греческой музыки и тѣ ноты, которыя сохранены въ *codex Victorianus* для 861 ст. Несуча Теренція (F. Umpfenbach. P. Terenti Comaediae. Ber. 1870, p. XXII. L. Havet и Th Reinach. Une ligne de musique antique. Rev. des études grecques, VII (1894), p. 196—203). Эти ноты можно было бы относить къ числу, памятниковъ греческой музыки только въ томъ случаѣ, если бы мы знали, что римскіе комики строго придерживались мелодій греческихъ оригиналовъ, но тогда имъ незачѣмъ было бы обращаться къ содѣйствию туземныхъ музыкантовъ, въ родѣ хотя бы этого Флакка. Теперь же, коль скоро во всякой дидакаліи упоминается имя римскаго композитора, мы должны признать, что для римской комедіи писалась специальная музыка. О томъ, въ какомъ отношеніи она находилась къ греческой, мы, конечно, при скудости нашихъ свѣдѣній о древне-римской музыкѣ, судить не можемъ, но не можемъ мы также и отождествлять греческую музыку съ римской, см. рецензію С. К. Вулича на книгу В. Петра. Ж. М. Нр. Пр. 1902. № 3 стр. 212. Отд. крит. и библиографіи.

¹⁾ См. *Opuscula philologica* v. III, p. 1—54. Особенно важны списки употребленія этихъ знаковъ на стр. 13—18. В. Ершстедтъ. Порфиріевскіе отрывки изъ аттической комедіи. С.-Пб. 1891, стр. 220 сл. Изъ болѣе раннихъ работъ имѣетъ нѣкоторое значеніе, вслѣдствіе обилія собраннаго матеріала, M. G. A. B. Wolff: de *santicis* in *romanorum fabulis scaenicis*. Naiae. 1825.

²⁾ p. 23 sq.

³⁾ Ibid.

до настоящаго времени невѣясненнымъ точное значеніе сиглы М. М. С. ¹⁾.

О томъ, что римская публика узнавала еще до начала спектакля по одной мелодіи, какая будетъ представлена пьеса, говорить и Цицеронъ. Въ своихъ *Academica Priora* (II. 7. § 20) онъ замѣчаетъ: *quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati! Qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt, aut Andromacham, quum id nos ne suspicemur quidem.* Очевидно, каждая римская пьеса, подобно нашей оперѣ, имѣла свои особые мотивы, по которымъ ее и могло свободно по первымъ тактамъ распознать опытное ухо; необходимымъ условіемъ для этого было, чтобы римская музыка отличалась извѣстнымъ разнообразіемъ своихъ мелодій, такъ что музыка двухъ отдѣльныхъ пьесъ не совпадала бы между собою. Къ сожалѣнію, единственный памятникъ музыки къ древне-римской драмѣ настолько незначителенъ, что судить на основаніи только его одного объ ея характерѣ невозможно ²⁾.

Относительно того, какъ надо было читать отдѣльныя мѣста пьесъ Теренція, не мало указаній мы находимъ въ тѣхъ схоліяхъ къ этимъ пьесамъ, о которыхъ уже неоднократно была рѣчь выше. При этомъ не надо упускать изъ виду и того, что въ этихъ схоліяхъ гораздо чаще даются указанія относительно декламации, чѣмъ относительно мимики и жестикуляціи. Происходитъ это, по всей вѣроятности, оттого, что указанія относительно мимики схоліастъ дѣлалъ только для того, чтобы посредствомъ ихъ хоть отчасти приравнять впечатлѣнія читателей этихъ пьесъ къ тѣмъ, которыя получали зрители; указанія

¹⁾ Кромѣ Ричля (*ibid.* p. 40). См. С. Conradt: *Die Metrische Komposition der Comoedien des Terenz.* Berlin. 1876, pp. 1—12. Fr. Bücheler. *Neue Jahrb. f. Philol.* 141 (1871), p. 273 sq., полемизировавшій съ К. Dziatzko по поводу его статьи: *die deverbia der lateinischen Comoedie* (*Rhein. Mus.* XXVI [1871], pp. 97—110), но и эта полемика не выяснила истиннаго положенія вещей.

²⁾ Нес. 861.

же относительно декламации преслѣдовали, кромѣ этой цѣли, еще другую, болѣе специальную: они служили пособіемъ при тѣхъ подготовительныхъ занятіяхъ декламацией, для которыхъ по мнѣнію такого авторитета какъ Квинтиліанъ, наилучшій матеріалъ представляли именно отдѣльныя сцены комедіи ¹⁾.

Указываетъ схоластика, напримѣръ, тѣ случаи, когда тотъ или другой стихъ долженъ былъ быть произнесенъ тихо ²⁾, отмѣчаются также тѣ мѣста, которыя должны быть произносимы съ особой силой ³⁾ отмѣчаются тѣ мѣста, которыя надо произносить быстрѣе ⁴⁾ или медленнѣе ⁵⁾, раздѣльно ⁶⁾ а также указываются и тѣ случаи, гдѣ необходимо дѣлать паузы ⁷⁾.

Неоднократно находимъ мы въ схоліяхъ также указанія на то, какой видъ субъективнаго окрашиванія долженъ быть примѣненъ чтецомъ въ данномъ случаѣ ⁸⁾ и даются указанія относительно того, съ отгѣнкомъ какого чувства должно быть произнесено данное слово или цѣлое предложеніе: ироніи ⁹⁾, юмора ¹⁰⁾, негодованія ¹¹⁾, усталости ¹²⁾, удивленія ¹³⁾, жалости ¹⁴⁾, волненія ¹⁵⁾, скорби ¹⁶⁾. При всей сложности субъективныхъ окрашиваній вполнѣ естественно возникаетъ иногда сомнѣніе отно-

¹⁾ Quint. I, 11, § 12.

²⁾ Adel. 686, 685, 431. And. 751. Нес. 76.

³⁾ Eun. 354, 769, 1053. And. 327. Phor. 86, 163, 102. 360, 447, 753, 867. And. 46, 164. Нес. 668, 485, 100, Phor. 61, 153, 247. Ср. терминъ *vultuose*: Phro. 49. Нес. 628. And. 951, 686, 499, 430, 280. And. 226.

⁴⁾ And. 28. Eun. 773, 335. Ad. 539.

⁵⁾ Eun. 823. Нес. 63.

⁶⁾ And. 958. Eun. 379. Ph. 751. Нес. 523, 563.

⁷⁾ Phor. 255, 441, 297. Eun. 46.

⁸⁾ См. Д. Коровяковъ. Искусство выразительнаго чтенія, стр. 106.

⁹⁾ Ad. 396, 187. And. 505. Eun. 223.

¹⁰⁾ Eun. 287.

¹¹⁾ And. 184, 301. Нес. 98, 322, 640, 439. Ad. 101. Eun. 986, 467, 939.

¹²⁾ Eun. 1055.

¹³⁾ Eun. 233, 451, 403. And. 663, 719. Ad. 259.

¹⁴⁾ Ph. 145.

¹⁵⁾ Нес. 516.

¹⁶⁾ Ad. 200. Нес. 635.

сительно того, какой видъ его болѣе подходитъ въ данномъ случаѣ и схолиастъ нерѣдко дѣлится съ читателями такими сомнѣніями ¹⁾).

Въ виду той небрежности, съ которой древнѣйшія рукописи подвергались интерпункціи ²⁾, схолиастъ по необходимости долженъ былъ отмѣчать тѣ случаи, когда то или другое предложеніе, по его мнѣнію, получало особенную силу, будучи произнесено съ вопросомъ ³⁾. Иногда схолиастъ указываетъ, что встрѣчающіяся въ данномъ стихѣ *ὀμοιοτέλετα* умышленно должны быть подчеркнуты для полученія необходимаго эффекта ⁴⁾.

Обращаетъ на себя вниманіе слѣдующее замѣчаніе схолиаста по поводу вопроса Дава ⁵⁾: *sed quid tu es tristis? Nunc admonemus omnem ab initio sermonem Getae, quasi satagentis et anxii pronuntiari, accommodatis praesertim ad vultum verbis.*

Современная декламация требуетъ для каждаго вида поэзіи особаго декламационнаго тона, стоящаго въ зависимости отъ особенностей даннаго вида поэзіи ⁶⁾.

Далѣе у схолиаста мы находимъ цѣлый рядъ указаній относительно того, какъ надо произносить отдѣльные стихи комедій для того, чтобы собесѣдникъ воспринять тотъ именно смыслъ фразы, который она получала не отъ отдѣльныхъ ея словъ, а отъ тѣхъ интонацій, посредствомъ которыхъ она прозвучала ⁷⁾.

Слѣдующее замѣчаніе схолиаста къ 621 стиху комедіи Несуга: *pronuntia: senex atque anus: quasi initium fabulae* поз-

¹⁾ And. 843. Ph. 162, 57, 40. Hec. 643, 660. Ad. 26. Eun. 171.

²⁾ См. W. Wattenbach. Anleitung zur lateinischen Paläographie. 4-te Ausgabe. p. 87 sq.

³⁾ Ph. 159, 132, 526. Hec. 310. Eun. 733, 653. 282. Hec. 570.

⁴⁾ Eun. 155.

⁵⁾ Phorm. 57.

⁶⁾ Д. Коровяковъ. Очеркъ выразительнаго чтенія, стр. 154.

⁷⁾ Eun. 89, 328, 413, 406, 709, 766. And. 196, 383, 469. Ad. 35, 171, 433, 779, 973. Hec. 749, 745, 671, 436, 228, 136, 108. Ph. 46, 163, 220. Hec. 431.

волеетъ предполагать, что нѣчто подобное наблюдалось и въ римской декламаци.

Въ заключеніе, чтобы показать, насколько иногда эти замѣчанія бываютъ справедливы и тонки, приведу два-три примѣра.

Комедія «Эвпухъ», ст. 187. Молодой человѣкъ, разставаясь съ своей возлюбленной на два дня, говоритъ: «Пойду въ деревню и тамъ промучаюсь эти два дня». Донать пишетъ: Два дня надо произнести такъ, словно онъ говорилъ бы два года ¹⁾. Та же комедія ст. 986. Старикъ узнаетъ, что его сынъ влюбленъ и говоритъ: Ну, что ты говоришь: влюбленъ? Донать рекомендуетъ эти слова произносить такъ раздѣльно, чтобы видно было, что старикъ какъ бы оцѣпенѣлъ отъ негодованія.

¹⁾ Ср. Eun. 636 и 283.

Важнѣйшія опечатки.

<i>Стр.</i>	<i>Строка.</i>	<i>Напечатано.</i>	<i>Прошу читать.</i>
1	1 снизу	62	12
2	9 "	homine	homini
3	6 "	commentari	commutari
4	18 "	atoribus	actoribus
6	11 сверху	scaeculares	saeculares
27	14 снизу	Cumner	Blümner
29	13 сверху	husiteles	Lusiteles
33	3 снизу	Trinumnus	Trinummus
44	17 сверху	thalastico	thalassico
57	10 "	Палинуры	Палинура
57	18 "	Капподокса	Капподокса
57	24 "	tuist	tibist
59	18 "	Мельфодиппа	Мельфидиппа
61	13 "	надписей	надписей ¹⁾
62	8 "	на	къ
72	10 "	Catagelisimum	Gatagelasimum
87	6 снизу	versa	versu
93	18 сверху	poetae	poetae
100	8 "	hoc	hac
101	10 "	ixótwc	ixótwc
136	4 снизу	περαχτοι	περαχτοι
139	6 сверху	quondam	quandam
149	17 "	honestissime	honestissime
153	6 "	virius	virium
158	13 "	доставались	оставались
192	3 снизу	scaenicae	comicae
201	13 сверху	приведя	приведенныя
231	3 "	оббревиатурами —	аббревиатурами.

Примѣчаніе: на стр. 15 послѣ 19 строки сверху начинается § 5, а на 66 стр. послѣ 26 стр. сверху — § 15.

