

МИМ И АНТИЧНЫЙ РОМАН

(К ИЗУЧЕНИЮ ИСТОЧНИКОВ ГРЕЧЕСКОГО РОМАНА)

Одним из наиболее сложных и неразрешенных вопросов, продолжающих волновать исследователей и сейчас, является генезис античного романа. Слова А. В. Болдырева, что он не объяснен до настоящего времени с достаточной полнотой, написанные в 20-ых годах, вполне справедливы и в настоящее время¹. Как и раньше, нам известно, благодаря основательному исследованию Э. Роде², что одним из источников романа была эллинистическая любовная элегия. Сейчас нельзя отрицать, что среди его литературных источников были также трагедия, комедия, а в руководствах по греческой литературе указывается также мим³. Последнее утверждение отнюдь не голословно. Можно считать доказанным фактом, что ряд ситуаций романа Петрония имеет своим источником мимы⁴. И действительно, в гл. 117 один из персонажей заявляет *quod erga cessamus mimum componere*. Следующая за этим сцена обмана кротонцев, жаждущих получить наследство мнимого богача, очень возможно, заимствована из площадных представлений, в которых хитрый, вовсе не собирающийся умирать старик, обманывал жаждущих получить его имущество наследников⁵. Часто происходящее в романе действие сравнивается с мимом⁶. Однако, почти можно не сомневаться, что речь идет вряд ли о греческих мимах, скорее всего Петроний воспользовался римскими мимами столь популярными во времена Нерона. Установление этого обстоятельства все же не дает оснований делать аналогичные выводы относительно дошедших до нас греческих любовных романов, по всей вероятности все-таки более поздних по времени, чем роман Петрония.

¹ А. В. Болдырев, *Ахилл Татий и его роман*, в книге Ахилл Татий, *Левкийя и Клийофоний*, М., 1926, стр. 7

² E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, B., 1961.

³ *История греческой литературы* т. 3, М., 1960, стр. 244.

⁴ Об этом в работах M. Rosenblüth, *Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren*, Diss., Berl., 1909, 36 ff; R. Cahen, *Le Satiricon et ses origines*, Lyon—Paris, 1925, 38; 70—75; F. Möring, *De Petronio mimorum imitatore*, Diss. Münster 1915.

⁵ Следы этих мимов, вероятно, также в диалогах Лукиана (5, 6, 8, 11).

⁶ с. 19: *omnia mimico risu exsonuerat*; с. 80: *grex agit in scaena mimicum* с. 94 *nec Eumolpus interpellaverat mimicam mortem*; с. 106 *mimicis artibus petiti sumus*.

Наряду с этим немаловажным представляется нам то, что произведение Петрония носит откровенно пародийный характер. Нетрудно заметить, что возвышенные чувства и стремления героев греческих романов здесь показаны низменными и мелкими. Если положительные герои греческих романов происходят из зажиточных слоев общества, то герои романа Петрония — бродяги, представители различных слоев римского общества, которые опустили на общественное „дно“, или опускаются туда же. Это, конечно, не случайно и предполагает наличие в романе Петрония определенной тенденции.

Еще Р. Гейнцке, рассматривая указанные особенности романа Петрония высказал предположение, столь резко отличавшееся от официального понимания генезиса античного романа, что любовный греческий роман ни не создан представителями второй софистики, ни не произошел из этнографически-утопических фабул, к коим добавлялся эротический элемент⁷. Отсюда один шаг к выводу, что романы Гелиодора, Харитона, Ахилла Татия, единственные сохранившиеся произведения этого жанра, написаны по образцу и схеме гораздо более раннего времени — эпохи эллинизма⁸. Действительно, ученые неоднократно обращали внимание на то, что греческие романы в большинстве своем построены по одной и той же схеме. История же происхождения ряда формальных элементов в составе романа, несомненно для него типичных, продолжает оставаться загадочной и в настоящее время⁹.

Характерно, что на основании наличия общих элементов сюжетной топики некоторые исследователи пытались сделать выводы о датировке романов и даже считали, что Харитон подражал Ксенофону Эфесскому и Гелиодору¹⁰. Однако, папирусные находки показали, что роман Харитона является первым среди дошедших к нам произведений этого жанра. Он несомненно был известен в I в. до н. э.¹¹. Поэтому сюжетные и стилистические совпадения в романах Харитона, Ксенофонта и Гелиодора могли произойти в результате пользования некими общим образцами а не обязательно заимствоваться друг у друга. Следовательно, в данном случае мы можем думать о мотивах первых греческих романов, источники которых установить было бы, конечно, гораздо легче, так как в романах более позднего

⁷ R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, „Hermes“, 34, 1889, S. 496 ff.

⁸ Ср. И. И. Толстой, *Повесить Харитона как особый литературный жанр поздней античности*, в книге, Харитон, *Повесить о любви Херея и Калифои*, изд. второе, М.—Л., стр. 159.

⁹ И. И. Толстой, указ. соч., стр. 160.

¹⁰ Κέχκος (Κωνσταντίνος Δ.) Χαρίτων Ἀφροδίσεως μιμητὴς Ξενοφώντος καὶ Ἠλιοδώρου, Diss., Erlangen, 1890; A. Papanikolaou, *Chariton und Xenophos von Ephesos*. Zur Frage der Abhängigkeit, Χάρης K. I. Βουρβέρη, Ἀθήναι, 1964, 305—320;

¹¹ M. Pakcinska, *Pierwszy zachowane romans grecki*, „Meander“, R.

времени общие сюжетные схемы несомненно значительно модифицировались, отражая идеологию тех слоев населения, к которым принадлежали или близко стояли их авторы.

В этой связи изучение мимов, как одного из источников античного романа представляет особый интерес. Ведь именно в эллинистический период различные виды их получили широкое распространение¹², но к нам дошли лишь скудные отрывки, попытки использовать которые до настоящего времени не увенчались пока ощутимыми результатами¹³. Здесь сказывается еще одно немаловажное обстоятельство, сильно затрудняющее изучение мима в качестве одного из источников романа. Дело в том, что на роман оказывала влияние также и комедийная традиция, на формирование которой влиял мим, но которая в свою очередь также влияла на мим¹⁴. Поэтому нередко трудно определить (в каждом конкретном случае это приходится делать дифференцировано) с влиянием мима или комедии мы имеем дело.

Необходимо четко уяснить себе какие именно критерии следует применить, изучая мим в тесной связи с античным романом.

На наш взгляд, необходимо в первую очередь привлечь для изучения источников античного романа сравнительно хорошо сохранившиеся т. н. оксиринхские мимы, являющиеся примером сценических мимов. Сохраненные папирусом мимы „Харитион“ и „Развратница“ представляют собой несомненно сценарии представлений, предназначенных для самых широких слоев греческой публики в Египте. Хотя датировать их необходимо уже нашей эрой, они несомненно бытовали в сходном виде и в эллинистическую эпоху. Можно использовать также мимиамбы Геронда¹⁵, стоящие близко к мимам в силу наличия в них *μῦθος τοῦ βίου* а также там, где это возможно, свидетельства античных авторов о мимах.

Рассмотрим теперь типичные в романах сюжетные линии и сравним их с материалом имеющимся у нас.

Одной из наиболее часто встречающихся в любовных романах сюжетных линий является мотив искушения положитель-

¹² В этой связи интересна находка лампы в Афинах с надписью „Εκμυρά“, „Athenische Mitteilungen“, 26, 1901, 1 ff.

¹³ Так, Q. Cataudella, *Mimo e romanzo*, Rivista di cultura classica e medioevale, 8, 1, 1966 стр. 1—11 считает, что сцена соития с ослом в „Метаморфозах“ Апулея имеет своим источником один из мимов Софрона (отр. 22 по изд. Oliviero) другой отрывок (отр. 146 по Oliviero) был источником темы *initiamenta amoris* в „Дафнисе и Хлое“ Лонга (111, 15—17). Эти выводы делаются на основании отрывков, состоящих, как правило из одного-двух слов. Предположения Кв. Катауделли, конечно, весьма интересны но применение такого метода исследования требует очень осторожного подхода.

¹⁴ Б. Варнеке, *Мелкие замечки к Плавтѹ*, ЖМНП, ч, 70, 1917, стр. 227 указывает на близость между „Харитион“ и рядом ситуаций из комедии Плавта „Канат“, переделанной из недошедшей к нам греческой комедии.

¹⁵ Связь мимиамбов Геронда с греческими любовными романами отметил R. Helm, *Der antike Roman*, München, 1956. S. 71—72.

ного героя, попадающего в рабство (или тяжелое материальное положение), зажиточной женщиной, во власти которой он находится. Как показывает изучение мима „Развратница“, такая ситуация могла появиться в романах под влиянием мима. Наиболее ярко это можно проследить на романах Гелиодора, Ксенофонта и в меньшей степени, Ахилла Татия. У Харитона ситуация совершенно иная. Предметом вожделения является не Херей, проданный в рабство, но его супруга Каллироя. Если герой, как правило, отвергает притязания купившей его женщины, то Каллироя становится женой Дионисия ради спасения ребенка от Херея^{15а}. Своему же супругу она верна только в сердце своем. Здесь можно предполагать автор воспользовался другой схемой из мима, о чем будет сказано дальше.

Как известно, сюжет „Развратницы“ сводится к следующему. Некая рабовладелица, обладая красивым рабом Эзопом, безуспешно добивается его взаимности, ибо тот любит рабыню Аполлонию. Госпожа приказывает их убить, но они скрываются, вероятно, не без содействия товарищей по рабству. Впоследствии, однако, их поймали и госпожа снова приказывает убить обоих. Вскоре после этого она добивается удовлетворения своих желаний от другого раба, совершает покушение на жизнь супруга, но, по-видому, безуспешно. Конечно, мы не вправе ожидать, чтобы указанная схема полностью повторялась во всех романах. Интересна в этой связи седьмая книга „Эфиопик“ Гелиодора. В ней сильно ощущается влияние Еврипида, в частности его „Ипполита“. История страсти Арсаки к Теагену по праву может быть сопоставлена с аналогичной историей Ипполита и Федры. Вместе с тем, интересно отметить некоторые мотивы, отличающие рассказ Гелиодора от Еврипида. Они могут объясняться также влиянием мима. При этом нет ничего удивительного, что Гелиодор переосмысливает элементы традиционной сюжетной схемы, известной нам из оксиринхского мима.

Уже то, что Теаген в качестве раба находится в руках влюбленной в него Арсаки, находит параллель в миме. Близка характеристика влечения Арсаки в романе Гелиодора и госпожи из оксиринхского мима. У Гелиодора читаем „она (Арсака) была далеко не безупречной жизни и привержена незаконным и безудержным наслаждениям (У 111, 2, 2: τὸν βίον ἐπιζώμος καὶ ἡδονῆς παρὰ νόμου καὶ ἀκρατοῦς ἐλάττων). В дальнейшем это подтверждается на примере Тиамида. Увидев его в храме, Арсака бросила на него нескромный взгляд и стала кивками намекать на более постыдное (У 111, 2, 4: ὀφθαλμοῦς τε ἐπέβαλεν οὐ σώ-

^{15а} Почти как в мариссийской надписи κατὰ κειμαι μεθ' ἐτέρων σὲ μέγα φιλοῦσα. Издана: J. P. Peters — H. Thiersch, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa*, London, 1905 (N 33); Последняя работа о ней, S. Luria, *Liebe oder Tod*“, *Helikon*“, IV, 1964, 321—330, где новейшая литература вопроса. Крузиус считал эту надпись весьма близкой к мимам и даже включил ее в addenda пятого издания мимиамбов Геронда.

φρονας καὶ νεύματα τῶν αἰσχροτέρων αἰνιγμάτων“). Эта женщина — пишет Гелиодор — вообще была склонна к запретным наслаждениям (У 111, 9, 4: γύναιον καὶ ἄλλως πρὸς ἄσεμνον ἡδονὴν ἐπίφορον). Все это как нельзя лучше совпадает с характеристикой госпожи, которая дана в оксиринхском миме. Как и Арсака, она склонна к безудержным наслаждениям, запретным для женщины ее социального происхождения. Ее развращенность видна в самом начале мима, где она с поражающей откровенностью заявляет: ἐρῶ νῦν παιδὸς [μάτην δὲ καλῶ αὐ]τὸν ἵνα με βινῇσῃ (1, 1—2 Manteuf. и в дальнейшем 1, 5—6)¹⁶: κελεύω καὶ οὐ γίνεταί· οὐ θέλεις [ἄρ', ἄθλι(ε), ἡμᾶς συνέσ(εσθαί). После убийства Эзопа она очень быстро утешается с иным рабом Спинтером. Сцена 111, 52—53 достаточно показательна в этом отношении. Слова госпожи: ποταπὰ περιπατεῖς ὧδε στρέφου· ποῦ σοῦ τὸ ἡμισυ τοῦ χιτονίου(ου), τὸ ἡμισυ (Где бродишь? Вот так повернись. Где середина твоего хитона, где середина?) не позволяют усомниться в том, что развратница ощупывала penis своего раба. Конечно, приемы характеристики этого человеческого типа совсем иные, чем в романе Гелиодора. У Гелиодора она осуществляется путем авторской характеристики, как бы предвещающей события заранее, а в миме — постепенным показом событий, действий, совершаемых госпожой. В оксиринхском миме характеристика дается путем использования приемов, гротеска, шаржирования, буффонады, чего не находим в романе Гелиодора. Он, конечно, не допускает в своем романе обценитета — это противоречило бы установке его произведения и несомненно корректирует отдельные моменты из мимов. Так, в оксиринхском миме госпожа возбуждает себя вином (111, 50), а в романе Гелиодора соответствующая сцена заменена описанием пира, на котором Теаген подает Арсаке вино, согласно изощренным античным любовным канонам, что также разжигает страсть Арсаки. Слова же Арсаки, что Теагену в случае окончательного отказа стать любовником ее придется выполнять самые тяжелые унижительные работы следовало бы сопоставить с тем местом оксиринхского мима, где госпожа говорит (1, 11): εἰ δὲ σε σκάπτειν ἐκέλευον, εἰ δ' ἄροτριᾶν (εἰ) δὲ λίθους βαστάζειν τῷ γυναικεῖ(ω) γένει(ι) συντετραμμένον πάντων οὗν τῶν ἐν τῷ ἄγρῳ ἔργων γινομένων) κένος σοι κύσθ(ος) σκληρότε(ρος) ἔφρανη. (Если я приказала бы тебе копать или пахать, или же камни таскать, тебе, воспитанному вместе с женщинами [как женщины]. Неужели обыкновенная cunpus кажется тебе более трудной, чем все полевые работы?) Из этого отрывка следует, что хозяйка могла приказывать выполнять неугодившему ей рабу все самые тяжелые полевые работы, а между тем, если раб был τῷ γυναικεῖ(ω) γένει(ι) συντετραμμένον, то это было для него достаточно тяжелое наказание. Еще несколько мелких деталей. Приказание госпожи побить Эзопа бичами

¹⁶ Оксириинхские мимы цитирую по изданию J. Manteuffel, *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis, lapidibusque collectis*, W., 1930.

находит аналогию у Гелиодора. Отчаявшейся добиться взаимности от Теагена Арсаке ее служанка Кибела советует: „Раз он отвергает влюбленную, пусть испытает власть госпожи, пусть под бичем в попытке подчиниться твоим желаниям“. Так как впоследствии о наказании Теагена бычами ничего не упоминается, я склонен в словах Кибелы усматривать реминисценцию из мима, в котором юноша, не желавший ответить влюбленной в него госпоже взаимностью, был бит бичами. С мимической традицией, вероятно, следует связывать и распоряжение Битинны в пятом мимиамбе Геронда. Слова Арсаки: „Как вынесу, когда на моих глазах это тело будут бить?“ можно сопоставить со словами госпожи из оксиринхского мима (111, 44 πῶς ἄρα τλήσομαι или οὐ γὰρ ἐπίσταμαι — чтение Крузиуса). Наконец обвинение юноши в надменности — общее место у Гелиодора и в миме, хотя, вероятно, восходит к Еврипиду.

В дальнейшем повествовании Гелиодора сознательно уклоняется от традиции, свойственной миму. В оксиринхском миме госпожа очень суеверна, как и в пятом мимиамбе Геронда, стоящему повидимому в данном случае близко к мимической традиции, а у Гелиодора Арсака настолько нагла, что презирает богов и судьбу: все ее поведение выражает надменность и неверие в какие-либо высшие силы. Это доказывает ее спор в девятой книге с жрецом Тиамидом. (1 X, 5, 6): λόγος οὐδεὶς τῆς σῆς προφητείας μίαν ὁρᾷ προφητείαν ἕως τὴν ἐπιτυχίαν). В этом вся Арсака. В оксиринхском миме госпожа приказывает (1, 18—23) увести Эзопа и Аполлонию и привязать их так, чтобы они друг друга не видели, и, умирая, не могли радоваться, видя друг друга. Также и в „Ревнивой“ Геронда Битинна приказывает вести Гастрона таким путем на мельницу, чтобы его не могла видеть женщина, с которой он был близок. Иная трактовка аналогичной ситуации у Гелиодора. Теагена и Хариклею помещают вместе в темнице: они не только видят друг друга, но и имеют возможность разговаривать. Это, на наш взгляд, объясняется своеобразием трактовки традиционной схемы у Гелиодора, стремящегося противопоставить миму со свойственным ему обесценитием свое в высшей степени добродетельное толкование.

Сходные ситуации встречаем в романе Ксенофонта Эфесского. Дважды (11, 5, 5 и 111, 12) на добродетель Габрокома покусаются женщины, во власти которых он находится. Следует отметить, что хотя они обрисованы скупой, но отнюдь не одними и теми самыми чертами. Манто и Кюно являются как бы вариантом Арсаки, при чем свойственные Арсаке черты, разделены здесь между ими двумя. В Манто автор сильнее подчеркивает страстность, своего рода вакхическое неистовство влюбленности и в этом отношении правомерно сопоставление ее с Федрой или женой Потифара. Кюно же более близка к героине оксиринхского мима, автор подчеркивает безудержную чувственность ее, изображая эту женщину резко отрицательными чертами

(111, 12: ὀφθῆναι μιανάν, ἀκουσθῆναι πολὺ χεῖρω, ἀπασαν ἀκρασίαν ὑπερβεβλημένην, δεῖνῃ καὶ ἐρασθῆναι καὶ ἀπολαύειν τῆς ἐπιθυμίας. Эти черты напоминают нам госпожу из оксиринхского мима. Необходимо добавить, что, желая сойтись с Габрокомом, Кюно убивает своего супруга Аракса и это можно сравнить с заключительными сценами оксиринхского мима. Но если в миме, можно предполагать, отравление действительно не имело места, то в романе Ксенофонта Эфесского дело обстоит иначе. Если же мы обратим внимание на пятый мимиаμβ Геронда, в котором, как мы уже отмечали, сильно влияние мимической традиции, в связи с образом Манто, то можно отметить некоторые сходные черты. В тексте романа она охарактеризована как βάρβαρος παρθένος и состояние, охватившее ее нечто иное как ζήλοτυπία. Это в сущности то же самое чувство, которое волнует Битинну в мимиамбе Геронда. Как в оксиринхском миме и в мимиамбе Геронда отказ от любви квалифицируется как ὑπερρηφανία. Необходимо отметить, что роман Ксенофонта не дошел к нам в первоначальном виде, а подвергся сокращению¹⁷. Этим обстоятельством, возможно, объясняется, что развернутые реминисценции из мимов у него обнаружить труднее^{17а}. В несколько лучшем положении мы оказываемся, когда речь идет о романе Ахилла Татия.

Однако, мы не имеем права забывать об литературной специфике этого романа. К традиционной схеме романа Ахилл Татий относится несколько иронически, что находит наиболее полное выражение в пятой книге в мотиве любви Мелитты к Клитофону. „Эпизод с Мелиттой, — пишет А. В. Болдырев¹⁸ —, построен параллельно любви Клитофонта и Левкиппы и является как бы пародической инверсией основной темы; почти буквальное повторение отдельных ситуаций и выражений усиливают этот параллелизм. Он же отмечает, что автор ставит своего героя в униженные и смешные положения, таким является трократное избиение его. Клитофон — герой скорее комического романа нравов, где избиение главного действующего лица и реалистическая эротика являются постоянными мотивами¹⁹. Это и приближает роман Ахилла Татия к комическому роману нравов²⁰. Также и Т. Синко²¹ отмечает, что у Ахилла Татия чудесные исцеления находят реалистическое объяснение, как в некоторых мимах (подчеркнуто мною — А. С.), а религиозные тенденции отходят на задний план. Необходимо отметить, что нам известен

¹⁷ С. В. Полякова, *Ксенофонтий Эфесский и его роман*, в книге „Ксенофонт Эфесский, *Повесть о Габрокоме и Аниши*“, М., 1956, стр. 7.

^{17а} Отказ Габрокома стать возлюбленным Манто аналогичен поведению Эзопа в оксиринхском миме и напоминают слова Гастропа в пятом мимиамбе Геронда. Об этом см. нашу статью в „Acta antiqua“, XIV, 1966, 71.

¹⁸ А. В. Болдырев, указ. соч., стр. 19.

¹⁹ А. В. Болдырев, там же, стр. 24.

²⁰ А. В. Болдырев, там же, стр. 25.

²¹ Т. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, W., 1959, t. 2, S. 515.

²² „Eos“, 32, 1929, 27 ff.

мим „Левкиппа“, но отсутствие текста его делает всякие попытки сближения его с романом Ахилла Татия невозможным. Показательно только, что имя героини романа Ахилла Татия встречалось и в мимах. Эпизод с Мелиттой в романе написан очень оригинально. Показательно, что в конце концов герой уступает желаниям влюбленной в него женщины и в этом нельзя не усматривать полемики автора с длительной традицией античного романа, которая восходит к мимах, хотя в иных случаях он пользуется приемами, заимствованными из античных мимических представлений. Так в сценах мнимого (дважды) убийства героини автор не скрывает, что прием этот им заимствуется из театральных представлений (111, 15). Мнимое убийство на корабле (У, 7) тоже сильно отдает театральным представлением и мимовольно вспоминается мнимое убийство Хариклеи в „Эфиопике“ Гелиодора в конце первой книги, когда действительно оказывается убитой второстепенный персонаж Тисба. Правда, это убийство обставлено с меньшей театральностью, но тем не менее весь эпизод можно считать реминисценцией из мима, в котором всякого рода мнимые убийства, отравления играли значительную роль. Такой, например, является концовка, разбираемого нами оксиринхского мима *μενούσι σῶσι, δέσποτα*, где *δεσπότης* несомненно хозяин, жена которого совершала покушение на убийство его, а спасшиеся — Эзоп и Аполлония²³. Вообще, третья книга Ахилла Татия выразительно свидетельствует о близости к народным представлениям²⁴. Вместе с тем, чувствуется, что автор „Левкиппы и Клитопонта“ в какой-то мере полемизирует с имеющейся в мимах традиционной трактовкой: не хозяйка, а ее муж является воплощением наглости и бесстыдства, при чем он рисуется теми самыми чертами, что и развратные жены. Нельзя утверждать, что вообще не было мимов, в которых была бы именно такая ситуация, но наличие в определенном количестве романов темы и мотива полностью соответствующих оксиринхскому миму дает основания думать, что здесь имеется полемическая трактовка. Возможно, Ахилл Татий чувствовал, что аналогичные ситуации, превращаясь в традиционную схему, были внутренне неправдоподобны. В связи с этим хочется вспомнить роман Харитона. В отличие от супердобродетельных героинь романов Гелиодора, Ксенофонта Эфесского, Ахилла Татия Каллироя ради будущего своего ребенка соглашается стать женой богача Дионисия. Казалось бы, ничего общего с мимом здесь нет. Но вот интереснейшее место пятой книги — монолог Дионисия (У, 10): „Не ведаю, кого же Каллироя из нас двоих хочет. Но ты, мой миленький, ты это от матери своей узнать можешь. Отправляйся же милый к ней и попроси ее за отца. Поплачь, поцелуй, и скажи ей: „Мать, отец мой любит тебя“. Только ничем ее не попрекай.

²³ Ср. *φάρμακον θανάσιμον* (Plut. *de soll. anim.* 19; *venenum somniferum*, Apul. *Met.* X, 11).

²⁴ S. Südhaus, *Der Minus von Oxyrrhynchos*, „Hermes“, 41, 1906, S. 266.

Ты мне что-то говоришь воспитатель? Никто не пропускает нас во дворец? О жестокая тирания! Запирают дверь перед сыном, пришедшим к матери от своего отца“. Процитированный здесь отрывок интересен в первую очередь своим стилем. Так как перевод его принадлежит руке выдающегося ученого, ныне отсутствующего среди нас акад. И. И. Толстого, мы не сочли возможным вносить свои поправки. Хочется только отметить, что на наш взгляд предложение: „Ты мне что-то говоришь, воспитатель?“ — лучше перевести: — „Что говоришь, воспитатель?“

Мы ждали бы в тексте приблизительно такого изложения: „Только ничем ее не попрекай. [Но тут, стоявший вблизи воспитатель сказал: О господин! Стража никого не пропускает во дворец“. В своем горе Дионисий едва уловил смысл сказанного]. Что говоришь мне воспитатель? — [переспросил он. Когда тот повторил еще раз сказанное, Дионисий застонал: „Как?] Никто не пропускает нас во дворец? О жестокая тирания и т. д.“ Задача настоящей нашей работы, конечно, не в том, чтобы исправлять Харитона, но в указанных выше местах явно или допущены переписчиком лакуны, или мы имеем возможность наблюдать своеобразную стилистическую окраску произведения, данную автором.

Интересно, что именно это обстоятельство не привлекло внимания И. И. Толстого. В кратком текстологическом комментарии к переводу романа Харитона (указ. соч., стр. 182) он только отмечает, обосновывая сохраненное им в переводе чтение флорентийской рукописи $\eta\mu\tilde{\alpha}\varsigma$, что Дионисий якобы мысленно слышит ответ воспитателя. Но тогда надо полагать что раб говорит тоже в мыслях Дионисия. Следует ли доказывать, что такое понимание отрывка вряд ли правильно. В данном случае, конечно весьма показательны, что такой выдающийся знаток текста Харитона, каким был И. И. Толстой, не усматривал в нашем отрывке никаких лакун. Я также полагаю, что ни в каких восстановлении текста нет необходимости. Объяснение же своеобразия стиля отрывка следует искать отнюдь не в появлении в мыслях Дионисия раба-воспитателя. Его присутствие возле ребенка вполне естественно и нет необходимости прибегать в данном случае к натяжкам. Чтобы объяснить это разрешу себе процитировать несколько отрывков из второй сцены оксиринхского мима. „Что говоришь нам? Боги вам явились, вы испугались, а они (т. е. Эзоп и Аполония) стали невидимыми? Я сообщаю, что, если они убежали от вас, не скроются от стражи... Что случилось? Ты сошел с ума? Выйди, взгляни, кто там. Что говорит? Каким образом? Взгляните, нет и среди них надменного. Вам говорю! Связав ее, отдайте страже и скажите хорошо заковать в железо“. Близость стиля этих отрывков усугубляется наличием вопросительного предложения $\tau\acute{\iota} \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma$ и состоит в отсутствии реплик иных персонажей (они только подразуме-

ваются). Таким образом, рассмотренная нами часть монолога Дионисия может выразительно свидетельствовать о близости к той группе мимов, где почти весь текст произносили архимимы, остальные же были *personae mutae*. Возвышенный монолог Дионисия мог производить комедийный эффект в силу того обстоятельства, что он считает ребенка Каллирои и своим сыном и на этом строит свои расчеты, хотя читателю известно истинное положение вещей. Комедийный оттенок носит также восклицание „О жестокая тирания!“ Кто как кто, а Дионисий верно-подданный персидского царя является отнюдь не представителем людей действительно угнетенных тиранией. Еще более смешным было бы положение Дионисия на сцене. Вряд ли можно сомневаться, что в бытовых народных представлениях тип обманутого мужа занимал, как комедийный тип, особое место. Реминисценциями этого типа мимов можно объяснить большинство ситуаций, в которых действует Дионисий, хотя Харитон, как впрочем и остальные авторы романов, оставляет от мима только рудиментарные мотивы, подчиняя типичные для мима ситуации направленности самого произведения и нередко перерабатывая их. О другом мотиве в этом же романе, имеющим источником мим мы скажем немного дальше.

Второй мим, найденный в Оксирихе „Харитион“ своими стилистическими приемами значительно отличается от рассмотренного нами раньше. Если в „Развратнице“ почти весь текст является монологом архимимы, а, вернее сказать, подтекстом, сценарием театрального представления, в котором жесты и движения играют большую роль, чем слова, то в „Харитион“ центральное место принадлежит живому обмену репликами между персонажами. В „Развратнице“ центральное место занимает изображение ужасов, убийств, в „Харитион“ обстановка совершенно иная. Смех в ней вызывается не только жестами и движениями, но, главным образом, словами. На комический эффект рассчитаны сцены, в которых традиционный для мима дурак (*μῶρος*) прогоняет толпу врагов с помощью *пордῆ*. Ей же он обещает посвятить золотое изображение в Дельфах, если спасется. Комизм этой ситуации усугубляется тем, что вряд ли можно было изобразить *пордῆ*, что знали зрители и, слыша его, смеялись. На комический эффект рассчитаны также сцены индийцев, при чем язык, на котором они изъясняются ничего общего не имеют с языками народов Индии. Этот бессмысленный набор звуков довольно произвольно интерпретируется одним из действующих лиц снова смеха ради. Сильны в этом миме и литературные реминисценции, преимущественно из Еврипида, а весь сюжет „Харитион“ является своеобразной травестией „Ифигении в Тавриде“, мотив же опьянения индийцев заимствован из „Киклопа“. История героини, попавшей в руки варваров в эллинском понимании этого слова, а потом обманным путем спасающуюся от них представляется нам интересной для истории романа, в котором

этот сюжет трансформирован в еще большей степени, чем сюжет „Развратницы“. В романе от него остались только рудиментарные мотивы.

Так, этот мотив представлен у Ксенофонта Эфесского (111, 11). Антия попадает в руки индийского царя Псаммида. Тот хочет овладеть ею и сделать своей наложницей. Автор так характеризует его: ὠνησάμενος δὲ ἄνθρωπος βάρβαρος εὐθύς ἐπιχειρεῖ βιάζεσθαι καὶ χρῆσθαι πρὸς συνουσίαν и, отмечая его суеверие, обобщает: δεισιδαίμονες δὲ φύσει βάρβαροι. Неслучайно Антия использует именно эту черту его характера, говоря о том, что она посвящена Изиде!^{25а}. Сходным образом поступает Хариклея в первой книге „Эфиопик“ Гелиодора. Здесь индийского царя заменяет предводитель разбойников, бывший жрец Тиамид. Хариклея также ссылаясь на то, что она посвящена Артемиде, добивается отсрочки бракосочетания. В дальнейшем Тиамид совсем забывает о своем чувстве к Хариклее и не вспоминает нигде об этом. Это может свидетельствовать, что это только рудиментарный мотив из мима.

Конечно, в „Харитион“ нет развернутого мотива обмана героиней влюбленного в нее варвара²⁵ (царя варваров), но это отнюдь не доказывает, что этот мотив не выступал в миме. Ведь к нам дошли несомненно сокращенные для провинциальной сцены варианты мимов. Также в романе Харитона мы встречаем этот мотив, правда в весьма измененном виде, когда персидский царь Артаксеркс влюбляется в Каллирою и стремится добиться от нее взаимности. Автор подчеркивает притворство, которым пользуется Каллирия, чтобы избежать общения с Артаксерксом. Этим в сущности ограничивается материал, имеющийся в нашем распоряжении и относящийся к миму.

Помимо этого можно указать на дословно совпадающие выражения в миме и в античных романах, которые привел в своей статье Сюдгауз,²⁶ а также на использование в романе т. н. „говорящих имен“ уже самих служащих для характеристики определенных персонажей, свойственных, как мы показали, мимамбам Геронда²⁷ и, весьма возможно, литературным мимам.

Итак, к какому же выводу мы можем прийти на основании всего вышеизложенного? На наш взгляд, рассмотренный материал свидетельствует о том, что в греческом романе (римского

^{25а} Интересно, что Овидий (*Amores*, 1, 8, 74) в речи сводни Дипсады содержится рекомендация отказывать в сближении влюбленному в сближении, ссылаясь на все, что угодно, хотя бы и на Изиду (et modo, quae causas praebeat, Isis erit). Поскольку речь Дипсады насыщена мотивами речи сводни из первого мимамба Геронд (см. *Acta antiqua*, XIV, 1966. S.66), то это выражение можно бы также рассматривать как реминисценцию из мимов, бывших источником рассматриваемой сцены у Ксенофонта Эфесского.

²⁵ Именно таким предстает в начале романа Гелиодора Тиамид (1, 19, 15), что подчеркивается автором ὁ δὲ Θύαμις οὐκ ἡκρίβου τὰ Ἑλλήνων.

²⁶ „Hermes“, 41, 1906, S. 267, Anm. 2.

²⁷ „Acta antiqua“, XIV, 1966, S.

мы вполне сознательно не касались) сохранилось ряд моментов, которые можно интерпретировать, как следы влияния мима. Конечно, у колыбели греческого романа, оно могло быть большим, во-первых в силу повального увлечения мимами в III в. до н. э., и во-вторых в связи со спецификой романа как литературного жанра. Известно, что в античности произведения этого жанра назывались *δράμα* (действие), что можно в значительной мере связывать с театральными представлениями²⁸. Однако влияние мима на античный роман не следует преувеличивать даже если речь идет о периоде возникновения этого литературного жанра. В дальнейшем же мотивы из него преломлялись в различных художественных системах по-разному, авторы пользовались ими по своему усмотрению в тесной связи с теми задачами, которые они себе ставили. Естественно, что свойственный мимам обценитет не мог вызвать подражания в серьезных, высоко нравственных любовных романах типа произведений Гелиодора, Харитона, Ксенофонта Эфесского. Только в обрисовке ситуаций, связанных с действиями, направленными против положительных персонажей, выступают мотивы, являющиеся рудиментарными по отношению к миму. Конечно, мотивами, которые мы упомянули в настоящей работе, следы влияния мима не ограничиваются. Таким, на мой взгляд, является у Ксенофонта мотив женитьбы Гиппотоя на богатой старухе, которая вскоре после брака умирает. Однако, отсутствие мимов, которые бы подтверждали подобную точку зрения, заставляет меня отказаться от всяких сомнительных сопоставлений.

Львов.

А. П. Смотрич.

²⁸ Неслучайно, что „Эфиопика“ Гелиодора является наиболее театральным из греческих романов (См. А. Егунув, „Эфиопика“ Гелиодора в книге Гелиодор, *Эфиопика*“, М., 1965, стр. 16). Это несомненно достигается путем введения мотивов и реминисценций из мимов, наряду с трагедией и комедией.