

# ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

ЖУРНАЛЪ

КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И ПЕДАГОГИКИ.

ТОМЪ XVI. КНИГА I.

## СОДЕРЖАНІЕ.

- А. И. Соини, Ad thesaurum proverbiorum Romanorum subindenda.
- И. О. Анненскаго, Іонъ и Аволлонидъ.
- Я. А. Денисова, Къ папирусу съ мелодіей изъ Ореста. — Къ Вакхилу (XVI 1). — Къ Эсхилу (Sept. 94 a; 154 sq.).
- Б. В. Фармаиовскаго, Надписи на греческихъ вазахъ VI и V в. съ эпитетами лицъ *καλός, καλή*.
- Θ. Е. Корша, Ad Proportium (I 3, 15; 8, 1; 18, 27. — II 3, 21. — III 8, 1; 26).
- Ф. Э. Видемана, О послѣднихъ раскопкахъ Гиллера на о. Оеръ.
- И. В. Негушила, Vesta и vestibulum. — Curia вѣ законѣ Овинія. — Къ статьѣ о pontifices.
- И. И. Корнилова, О систематическомъ преподаваніи греческаго синтаксиса.
- С. А. Жебелева, Археологическая хроника Эллинскаго Востока.
- Varia.

Критика и библиографія.

1. Обзоръ книгъ. Commentationes philologicae. Сборникъ статей въ честь

И. В. Помяловскаго, Н. — U. Wilcken, Die griech. Papyrusurkunden, А. И. Соини. — W. Lübke, Die Kunst der Altertums, X. — Биографич. словарь С.-Петербург. университета. Т. II, Л. — Schoemann-Lipsius, Griech. Alterthümer. I, В. А. Шеффера. — М. Ростовцева, Исторія государственнаго откупа въ Римской имперіи, А. — К. Герцъ, Сочиненія, ч. I и II, М. — W. Larfeld, Handbuch der griech. Epigraphik, С. А. Жебелева. — W. Bechtel, Sammlung der Dialektenschriften. С. А. Жебелева. — Виргилія Буколики въ переводѣ А. Рудавскаго, Б. В. Варнеке. — P. Dettweiler, Methodik der griech. Sprache, Г. Г. Зоргенфрея. — Seemanns Wandbilder, М. — F. Stödter, Die antike Kunst in Lichtbildern, М. — L. Gurlitt, Anschauungstafeln zu Caesars Bellum Gallicum, В. М. — L. Gurlitt, Lat. Fibel für VI, В. М. — 2. Обзоръ журналовъ, русскихъ и иностранныхъ. — 3. Новая книга.

Приложеніе. Сенека. Псевдопановость Клавдіа. Переводъ И. И. Холоднина.

МОСКВА.

Типографія Г. Лисснера и А. Гешеля,  
приним. Э. Лисснера и Ю. Романа

Воздвиженка, Крестовоадвиж. пер., д. Лисснера.

1899.



8174  
XIV  
189

# ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

ЖУРНАЛЪ

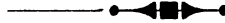
КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

И

ПЕДАГОГИКИ.



ТОМЪ ШЕСТНАДЦАТЫЙ.



МОСКВА.

ТИПОГРАФІЯ Г. ЛИСНЕРА И А. ГЕШЕЛЯ,  
преемн. Э. ЛИСНЕРА и Ю. РОМАНА.  
Воздвиженка, Крестоводвижен. пер., д. Лиснера.

1899.



## Ионъ и Аполлонидъ<sup>1)</sup>.

### I.

Мистическій бракъ Елены съ Фаустомъ кончается у Гёте печально. Моля Персефону, да приметъ богиня въ свое царство ее и Евфрiона, Елена въ послѣдній разъ обнимаетъ Фауста и таетъ въ воздухъ, оставивъ въ рукахъ послѣдняго изъ своихъ мужей божественный пепелъ и покрывало. Не надо особенной проникательности, чтобы понять символическій смыслъ этого брака и этой разлуки. Елена — античное искусство, Фаустъ — тревожная и пытливая мысль романтика. Плодъ ихъ союза — новая поэзія. Божественные покровы Елены, это — классическая форма, завѣщанная намъ древностью.

Теперь мы скорѣе угадываемъ, чѣмъ чувствуемъ за нею красоту эллинской поэзіи.

Однако стремленія проникнуть въ зачарованный кругъ этой померкшей красоты не перестаютъ привлекать поэтовъ: тотъ же первосвященникъ, который совершилъ столь поучительно-неудачный бракъ между Фаустомъ и Еленой, посвятилъ лучшія силы своего вдохновенія на трагедію съ античнымъ сюжетомъ. Гёте четыре раза упорно возвращался къ темъ о таврической жрицѣ. Въ его „Ифигеніи“ можно найти лучшія женскія черты изъ всѣхъ когда-нибудь его вдохновлявшихъ: и святую Агату, и фрау фонъ-Штейнъ; любимые идеалы, глубочайшія думы поэта оставили на этой трагедіи свой божественный слѣдъ. И при всемъ этомъ для поэта его „Ифигенія“ была только *Schmerzenskind*. Не лучшая ли это жизненная параллель къ безутѣшной тоскѣ Фауста по Еленѣ?

---

<sup>1)</sup> Читано въ годичномъ собраніи Общества классической филологіи и педагогики, въ Петербургѣ, 20 января 1899 г.

У французовъ есть тоже „Елена“: это созданіе главы парнасской школы, и едва ли не лучшее при этомъ.

Елена у Леконтъ-де-Лиля (Lisle) не та, что у Гёте. Вы, конечно, помните, что Гёте, подобно Еврипиду, воспользовался для своего эпизода, палинодіей Стесихора.

Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.

Es war ein Traum, so sagen ja die Warte selbst.

Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.

И дѣйствительно, все дѣйствіе въ третьемъ актѣ второй части Фауста проходить точно во снѣ.

Вспомните слова Фауста:

... Стрѣла... еще стрѣла... и тучи стрѣлъ,

И всё въ меня. И воздухъ ихъ жужжаньемъ

Крылатымъ полнѣ...

Что-жъ остается мнѣ? О, если это царство

Мнѣ далъ безумный сонъ — оно твое, твое...

Елена Леконтъ-де-Лиля повинута Менелаемъ и уже томится подъ охраной Демодока: она молитъ Афродиту погасить сжигающее ее пламя — ей хочется музыки, поэзіи, ласки. Пріѣзжаетъ Парисъ; первые вопросы ея къ гостю еще говорятъ о Менелай и его боевой тризрѣ. Царица полна сдержаннаго и пріятнаго достоинства и будто не замѣчаетъ, что Парисъ очарованъ ея красотой: его первое признаніе встрѣчаетъ суровый отпоръ. Но гнѣвъ боговъ уже таго-тѣветъ надъ Еленой, и въщему Демодоку извѣстна ожидающая ее судьба.

Между тѣмъ Парисъ жаркой лестью и кокетливой лаской рѣчей пробуетъ увлечь ее за собой. Елена съ ужасомъ это замѣчаетъ и борется съ нимъ, призывая на помощь своихъ небесныхъ братьевъ; но напрасно грозить она гостю гнѣвомъ Менелая, смертью и даже собственной ненавистью, — Афродита быстро побѣждаетъ, и съ устъ царицы неволью срывается признаніе. Безстрастный свидѣтель этой борьбы, Демодокъ, мелодически воспѣваетъ Эрота во вкусъ классическаго хора изъ Антигоны. Высказанное признаніе на минуту возвращаетъ Еленѣ разсудокъ; она заклинаетъ Париса оставить ее и, наконецъ, патетически лишается чувствъ.

Царственно-спокойному ритму французской драмы чужды прерывающія многоточія, и Елена лишается сознанія въ двухъ превосходныхъ александрійскихъ стихахъ.

Mon couer cesse de battre, et déjà sous mes yeux  
Roule le Fleuve noir, par qui jurent les Dieux.

Вспомните, въ pendant къ этому, обморокъ Елены въ „Фаустъ“ : она тоже падаетъ на руки подругъ, а хоръ начинается „Schweige, schweige!“ на ритмъ знаменитаго хора изъ „Ореста“ *Σιγα, οἶγα*. Гёте угадывалъ и воспроизводилъ лирическіе размѣры эллинской поэзіи съ большимъ искусствомъ, но у Леконтъ-де-Лиля больше спокойной и всепокоряющей гармоніи эллиновъ. Парисъ уходитъ безъ фуги Фауста.

„Благородная Елена, прими мой послѣдній привѣтъ. Прости, о слава Эллады: я люблю и чту тебя“.

Слѣдуетъ сцена утѣшеній, но огню уже не погаснуть — его зажгла сама Киприда, и Елена въ страстномъ отчаяніи снова призываетъ Пріаида.

Вокругъ, конечно, поднялись протесты; слышится негодованіе, но рѣшеніе Елены уже принято: „Надо склониться передъ волей боговъ: они смяли мою жизнь, и чего бы мнѣ ни стоило это, я пойду до конца моей роковой дороги; я растопчу славу, честь, добродѣтель, все, что привыкли чтить и здѣсь и на небѣ. А когда придетъ старость — «вотъ», скажу я богамъ, «вотъ ненавистное дѣло вашихъ рукъ“.

Парисъ уводитъ Елену, и эта поэма, полная мелодическихъ стиховъ и изящныхъ образовъ, замыкается хоромъ, гдѣ подруги Елены воспѣваютъ свадебный миртъ и призываютъ мщеніе черныхъ богинь на голову невѣрной жены.

Я привелъ эту характерную пьесу въ изложеніи, потому что, вѣроятно, она извѣстна далеко не всѣмъ членамъ нашего собранія, а упомянулъ ее рядомъ съ „Фаустомъ“, потому что въ ней ярко отразилось типическое отношеніе француза къ классицизму.

Французъ въ глубинѣ души считаетъ себя прямымъ наслѣдникомъ античнаго искусства. Парисъ уводитъ Елену — такова воля боговъ, — уводитъ изъ Эллады подъ чужое небо, и этотъ символъ невольно напрашивается на сравненіе съ грустной развязкой мистическаго брака „Фауста“. Для романтика античный міръ закрытъ завѣски, для француза-классика онъ живетъ.

Леконтъ-де-Лиль далъ и другой художественный символъ своего отношенія къ классическому міру въ пьесѣ „Гипатія“.

„Вся блѣдная стоитъ она подъ портикомъ храма и смотреть, какъ роємъ бѣгутъ оттуда неблагодарные. Но точно Пивія, прико-

ванная къ священному треножнику, не тронется Гипатія: въ ея груди дрожить отраженіе безсмертныхъ, которые, узрѣвъ измѣну, гнѣвно понеслись надъ нею, въ пламенной тучѣ. О, когда всѣ бросили ихъ, они еще поили тебя, дѣва, изъ кубка любви и знанія, и земля въ восхищеніи внимала пѣнію аттической пчелы въ твоихъ золотыхъ устахъ. Но вотъ духъ Платона и тѣло Афродиты, подъ игомъ словъ Назорея, навѣки исчезли въ голубомъ небѣ Эллады, и вотъ ты лежишь, о бѣлая жертва, въ своемъ дѣвичьемъ гробу и опоясанная лотосами“.

Но этотъ гробъ — только миражъ. Гипатія не умерла, она осталась жить въ вѣщемъ сердцѣ поэта и до сихъ поръ слагаетъ ему пѣсни. Такъ оканчиваетъ свою пьесу Леконтъ-де-Лиль. Какъ мало похоже это на тоску Фауста по Еленѣ!

Случайность надѣлила лучшихъ поэтовъ Франціи превосходнымъ знаніемъ греческаго языка: напомнимъ Ронсара для XVI вѣка, Расина для XVII, Андре Шенье для прошлаго и Леконтъ-де-Лилья для нашего. Съ другой стороны Шиллеръ не зналъ по-гречески, а Гёте зналъ мало. Это получило новое подтвержденіе въ недавнемъ изслѣдованіи автора книги „Goethe und das klassische Alterthum“.

Но уже съ Ронсара зато началось у французовъ своеобразное классическое направленіе. Это была органическая переработка, своеобразное усвоеніе античной словесности. Апуот своимъ знаменитымъ переводомъ создаетъ французскаго Плутарха. Ронсаръ, во главѣ второй плеяды, поднимаетъ на смѣхъ *ces latineurs et grécapiseurs* — онъ ищетъ, правда; еще ощупью, но вольнаго, художественнаго подражанія грекамъ. Расинъ, прошедшій черезъ суровую классическую школу янсенистовъ Поръ-Рояля, понималъ трагиковъ, особенно Еврипида, какъ никто; тѣмъ не менѣе онъ ни разу не измѣнилъ тому своеобразному версальскому котурну, который былъ имъ всесвѣтно и навѣчно прославленъ. Онъ и Еврипидъ были оба поэтами феминизма: а много ли сходства въ ихъ Федрахъ и Ифигеніяхъ? Андре Шенье вовсе не переводилъ Теоокрита или Мосха, онъ самъ былъ французскимъ Теоокритомъ. Это былъ эллинь, и не только съ материнской стороны, а по духу, но эллинь, прошедшій черезъ полторы тысячи лѣтъ романской культуры. Вспомните хотя бы конецъ его послѣдняго стихотворенія, которое было прервано казнью (7 термидора 1794 г.)

Peut-être avant que l'heure en cercle promenée  
 Ait posé sur l'émail brillant,  
 Dans les soixante pas où sa route est bornée,  
 Son pied sonore et vigilant,  
 Le sommeil du tombeau pressera ma paupière  
 Avant que de ses deux moitiés  
 Ce vers que je commence ait atteint la dernière,  
 Peut-être en ces murs effrayés  
 Le messager de morts, noir recruteur des ombres  
 Escorté d'infâmes soldats  
 Remplira de mon ces longs corridors sombres

Въ исторіи поезіи я не знаю другого случая, гдѣ бы красота  
 такъ ярко торжествовала надъ жизнью и смертю: тѣни Орфеевъ  
 и Аріоновъ носились передъ Шенье. Исторія осуществила легенду.  
 Я не буду покуда говорить о Леконтъ-де-Лилѣ.

Укажу только на одну характерную черту, роднящую французовъ  
 съ эллинами, — это культъ стиха.

Академикъ Брюнетьеръ, говоря о будущемъ лирической поезіи,  
 допускаетъ самыя смѣлыя перспективы въ развитіи ея идей и на-  
 строеній, но александрійскій стихъ и здѣсь является непривосно-  
 венно-центральной формой французской лирики. Парнасская школа  
 могла бы, пожалуй, простить Мюссе и его риторичность и баналь-  
 ность его лиризма, но она предала анаемѣ его плохую риѣму и  
 особенно покушеніе на традиціонныя риѣмы шестистопныхъ ямбовъ.  
 Мюссе позволилъ себѣ риѣмовать александрійскіе стихи черезъ  
 строчку (нечетные — женскіе, четные — мужскіе), и какою бурю  
 произвело это въ кружкѣ Леконтъ-де-Лила. Знаменитѣйшій изъ со-  
 временныхъ французскихъ лириковъ Сюлли Прюдомъ, этотъ смѣлый  
 поэтъ-философъ, одинъ изъ избранныхъ секты Лукеція, долженъ  
 былъ подъ вліяніемъ парнасцевъ навсегда отказаться отъ этого  
 новшества Мюссе, несмотря на то, что это болѣе свободное спѣ-  
 шеніе стиховъ очень подходило къ его лирикѣ полутоновъ и недо-  
 сказанныхъ мыслей. Эта сила поэтической традиціи напоминаетъ  
 намъ иго греческихъ номовъ.

## II.

Я выбралъ для анализа двухъ Ионовъ: греческаго и французскаго, не потому, что тема эта, кажется, не была еще затронута въ европейской литературѣ, и не потому даже, что Іонъ, въ отличіе отъ большинства европейскихъ драмъ, почти не вызвалъ подражаній. Я выбралъ двѣ обработки одного мѣста, или, точнѣе, одного мифическаго сюжета, чтобы нагляднѣе показать, какъ до сихъ поръ мало у французовъ подражательности, внѣшняго заимствованія, какъ дорогъ имъ традиція, выросшая на родной почвѣ, и какъ несродно увлеченіе всѣмъ, что мѣшаетъ обнаруженію генія чисто французскаго. При этомъ я остановился на Леконтъ-де-Лилъ не случайно, а именно потому, что этотъ поэтъ былъ одаренъ особой поэтической прозорливостью и непреклоннымъ художественнымъ объективизмомъ. Отъ кого бы, кажется, какъ не отъ поэта такихъ качествъ и вмѣстѣ съ тѣмъ автора поразительнаго по точности прозаическаго перевода всѣхъ греческихъ трагедій (V вѣка), можно было и ожидать, что онъ увлечется соблазномъ внѣшнихъ подражаній и перенесетъ насъ, по примѣру Эберса и даже Флобера, на почву условно-археологическую?

А развѣ такая чисто мѣстная, спеціально аттическая пьеса, какъ „Іонъ“, не представлялась для этого особенно заманчивой?

Патенъ не особенно жаловалъ „Іона“: онъ называлъ эту трагедію *gomanesque*, съ отгѣнкомъ легкаго пренебреженія. Дѣйствительно, въ ней нѣтъ ужасовъ „Геракла“; она не охватываетъ душу жгучимъ состраданіемъ, какъ Андромаха съ ребенкомъ на рукахъ; въ ней нѣтъ и героизма „Ифигеніи-жертвы“ или „Реса“; трагизмъ не выводитъ тамъ на сцену и Анаксагора переодѣтымъ въ пепелъ Меланиппы. Между тѣмъ въ пьесѣ много интереснаго и не мало красоты, только надо внимательно взглянуть въ эту тонкую драматическую ткань.

Рѣдко бываетъ, чтобы тенденція возвышала красоту художественнаго произведенія, а между тѣмъ въ „Іонѣ“ это именно такъ.

Въ трагедіи двѣ тенденціи: одна, если хотите, политическая: связь Аѳинъ съ Дельфами; другая — религіозная: оправданіе Апол-



лона. Еврипидъ былъ близокъ къ культу Аполлона — это былъ его наследственный культъ; можетъ-быть, именно поэтому онъ дважды оправдалъ Аполлона (въ „Электрѣ“ и „Ионѣ“), тогда какъ ни Гера, ни Діонисъ, ни Киприда не были имъ трагически оправданы.

Въ прологѣ къ „Иону“ Гермесъ рассказываетъ, какъ нѣкогда Аполлонъ силою сочетался съ дочерью афинскаго царя Эрихеоніа, Крѣусой, и какъ она, родивъ сына, покинула его въ той самой пещерѣ, гдѣ позналъ ее Аполлонъ. По порученію брата, сынъ Майи переноситъ ребенка въ Дельфы и тамъ слагаетъ на порогъ святилища: мальчика приняли, воспитали и сдѣлали храмовымъ служителемъ. Между тѣмъ его мать вышла замужъ за ахейца Ксуѳа, который помогъ афинянамъ въ войнѣ съ Эвбеей. Но у нихъ не было дѣтей, и вотъ мужъ и жена прѣзжаютъ въ срединный дельфійскій храмъ для мольбы и гаданій. Здѣсь Аполлонъ даетъ (мы говоримъ по прологу) Ксуѳу своего собственнаго сына, внушивъ ахейцу считать его своимъ: такимъ образомъ истинный потомокъ Эрихеоніа будетъ царить надъ Афинами и обрѣтетъ двухъ отцовъ и истиннаго, и пріемнаго.

Вы видите, что уже изъ пролога намъ становятся извѣстны главныя черты будущаго хода дѣйствій и его исходъ.

Такой характеръ имѣли прологи въ шести еврипидовскихъ пьесахъ (изъ 18 до насъ дошедшихъ).

Значитъ, было для этого и серьезное основаніе. И дѣйствительно, не зная исхода, зрители могли опустить не мало интересныхъ чертъ въ развитіи дѣйствія; зная же заранѣе развязку, они могли болѣе наслаждаться именно искусствомъ, съ которымъ подходилъ къ ней авторъ. Да и для самого автора было трудной и заманчивой задачей возбудить въ зрителяхъ каноническій ужасъ, послѣ того, какъ въ прологѣ богъ предупредилъ ихъ о счастливомъ исходѣ столбовенія. Гордые обладатели новыхъ драматургическихъ пріемовъ, мы давно привыкли считать прологъ, а особенно подобный Ионовскому, наивнымъ. Но новѣйшія программныя афиши возвращаютъ насъ мало-по-малу къ этому осмѣянному пріему. Самая трагедія отърывается появленіемъ Иона передъ храмомъ. Великолѣпнымъ стилемъ говоритъ онъ о своихъ скромныхъ обязанностяхъ неокора и почетномъ, хотя и горькомъ жребіи гіеродула, безвѣстнаго пришельца въ міръ, у котораго нѣтъ даже имени. Дѣйствительно до 662 стиха пьесы у храмовника нѣтъ имени:

*οὐκ οἶδα πλὴν ἐν Δοξίῳ κεκλήμεθα* <sup>1)</sup> (311),  
отвѣчаетъ онъ на вопросъ Креусы.

Типъ Иона (говорю типъ, потому что помимо индивидуальной стороны, проявляемой имъ въ патетическихъ частяхъ трагедіи, онъ является намъ со стороны бытовой, классовой) этотъ типъ получаетъ освѣщеніе изъ эпиграфическихъ данныхъ о дельфійскомъ неокорѣ <sup>2)</sup>, хотя и относящихся, главнымъ образомъ къ 2-му вѣку античной эры. Неокоръ кропитъ и обметаетъ храмъ лавровой вѣтвью; эта обязанность не чисто служебная, она не чужда и культа, потому что дерево, съ котораго взята вѣтка, и вода источника священны. Весь день неокоръ проводитъ около храма, и хотя ничѣмъ не распоряжается, но не лишенъ вліянія. Ионъ предлагаетъ Креусѣ свою помощь

*Δέγοις ἄν. ἡμεῖς τᾶλλα προξενήσομεν* (335).

Онъ хорошо одѣтъ, на немъ вѣнокъ, и это едва ли только условная сценическая прикраса. Жизнь Иона, по его собственнымъ словамъ *καλὸς λόγος, κλεινὸς, εὐφραμος*. Гермесъ назвалъ ее даже *σεμνός*, но въ то же время онъ только *δοῦλος θεοῦ, οἰκέτης, λάτρις, θεράπων ναοῦ*. Это черта характерная. Въ надписяхъ неокоръ почти никогда не называется по отчеству, хотя и не надо, конечно, смѣшивать его съ заправскимъ рабомъ.

Кромѣ нѣкотораго вліянія, внѣшняя сторона положенія Иона-неокора привлекательна и постоянной смѣшной впечатлѣній.

„Однихъ проводилъ, приходятъ другіе, и вновь я всегда пріятель прибывшимъ“ говоритъ онъ Ксуоу.

Но были у неокоровъ несомнѣнно и весьма хлопотливыя обязанности. Такъ въ храмовомъ уставѣ Амфіарая Оропскаго (который относится Вилламовицемъ къ V вѣку) на неокоровъ возлагалась, между прочимъ, обязанность слѣдить за опусканіемъ въ кружку денегъ по извѣстной Суртахе; имъ надо было провѣрять достоинство монетъ, нѣтъ ли между ними фальшивыхъ или вышедшихъ изъ употребленія. Едва ли такая *ἐπιμέλεια* могла поддерживать особую религіозную настроенность. Впрочемъ, прямо до Иона это не касается: въ Дельфахъ, кажется, не было водолѣб-

<sup>1)</sup> Несмотря на слова Гермеса въ прологѣ, ст. 81; ср. 661 сл.

<sup>2)</sup> Я говорю о почтенномъ трудѣ профессора Никитскаго „Дельфійскіе эпиграфическіе этюды“.

ницы. Зато изъ разговора его со служанками Креусы видно, что ему приходилось нѣсколько зондировать почву для профетовъ; не одно простое любопытство заставляетъ его спрашивать ихъ, чьи онѣ; потомъ царицу, кто она, откуда, зачѣмъ въ Дельфахъ.

Что неокоры нѣсколько обогащались на счетъ просителей, явствуетъ изъ ' 336 стр.

*τοῖς τοῦ θεοῦ κοσμοῦμεθ' ᾧ δουλεύομεν,*

т.-е. насъ украшаютъ дары бога, которому мы служимъ.

У Иона пытливый умъ; по антиципации, это жадный до знанія и новизны умъ аеннианина. Когда онъ узналъ, что Креуса дочь Эрихонія, онъ тотчасъ же начинаетъ допытываться у нея подробностей о томъ, какъ именно земля поглотила ея отца. Онъ свѣряетъ съ рассказомъ царицы то, что слышалъ раньше. Но, вѣсть съ жадной пытливостью, умъ Иона отличается какою-то не дѣтскою охлажденностью: воспитанникъ пнеониссы, рано предоставленный самому себѣ, не имѣющій въ мирѣ никого и ничего, кромѣ своего патрона и дельфійскаго подворья, вѣчно занятый, привыкшій ладить съ людьми, устраиваться, Ионъ съ нѣжныхъ лѣтъ становится, если не практикомъ, то, по крайней мѣрѣ, резонеромъ и скептикомъ.

Посмотрите на него въ первой сценѣ, когда, вооружившись лукомъ (большой спенический эффектъ, о которомъ упоминаетъ Димитрій Фалерскій: *Rhet. gr. ed. Waltz, T. VIII, p. 584; cf. Hartung, Euripides restitutus, I, 492*), онъ грозитъ орлу и лебедю: орелъ для него вовсе не вѣстникъ боговъ и въ лебедѣ онъ не хочетъ видѣть соперника арфы Аполлона — *αὐτῶ μὴ χριμττεῖν θριγκοῖς* (155), вотъ единственная его просьба къ божественнымъ птицамъ. Самъ Аполлонъ для неокора не столько таинственный богъ, символъ, сколько блистательный патронъ. Сколько скептицизма проявляетъ юноша въ разговорѣ съ Креусой! Когда царица передаетъ ему о неблаговидномъ поступкѣ дельфійскаго бога съ „одной ея знакомой“, Ионъ отказывается ей вѣрить; но не по этическимъ соображеніямъ, а потому, что „куда же бы дѣлся ребенокъ?“ На предположеніе Креусы, что онъ растерзанъ звѣрями, Ионъ требуетъ доказательствъ, уликъ, слѣдовъ. А сколько пракческаго смысла въ слѣдующемъ замѣчаніи: „да съ какою же стати богу открывать то, что онъ хочетъ оставить скрытымъ?“ (365). Бесѣда съ непризнанной матерью оканчивается довольно непочтительнымъ „по-дальше, женщина!“ — *ἀπαλλάσσου γύναι.*

При Креусѣ онъ былъ очень сдержанъ въ критическомъ отношеіи къ патрону, но безъ нея онъ читаетъ ему мораль, точно старый дядька-резонеръ. 436 слл.

„Нѣтъ, кажется, пора бы образумиться Фебу (*νοῦθετητέος*)... Что съ нимъ дѣлается?“

„Силой женится на дѣвушкахъ и, становясь отцомъ ихъ дѣтей, оставляетъ малютокъ умирать... Нѣтъ, если ты надѣленъ властью (*κρατεῖς*), слѣдуй по стезямъ добродѣтели“ (*ἀρετὰς δίοικε*).

Разговоръ съ Креусой оживилъ въ Іонѣ два чувства, изъ которыхъ должна развиться его трагедія. Во-первыхъ, пробудился его давній червякъ: онъ — никто, у него ни имени ни отчества, ни родины, онъ — вещь. Во-вторыхъ, что-то нѣжное проснулось въ немъ, какая-то симпатія къ этой женщинѣ, которая, если и не мать сама, то говорила ему о горѣ матери, тайно родившей и тайно бросившей ребенка.

*οὐκ ὅλωτος ἔγνων μαστὸν* (319)

вырывается у него горькой нотой.

Но натурѣ Иона чужда сантиментальность: это львенокъ, котораго только нарядили понамаремъ.

Перейдемъ къ сценѣ съ Ксуеомъ. Суровый отпоръ встрѣчаютъ съ его стороны неожиданныя ласки царя: *οὐ φίλῳ φρεσῶν ἀμούσουσ καὶ μεμνηότας ξένους* (т.-е. я не терплю между чужестранцами невѣжъ и безумцевъ). Можетъ-быть, онъ уже видѣлъ такихъ. Но вотъ начинается допросъ. И тутъ онъ донимаетъ восторженнаго Ксуеа холодной ироніей, и Ксуеу на его вопросы о матери приходится сознаться:

*τερφθεῖς τοῦτο κείν οὐκ ἠρόμην* (540).

Іонъ — опять:

*γῆς ἄρ' ἐκλέψουκα μητρόσ;* (т.-е. можетъ-быть я родился изъ утробы земли) (541).

Пока, наконецъ, не наталкиваетъ Ксуеа на признаніе, что его матерью была какая-нибудь мэнана, съ которою онъ сочелся *Βαχίου πρὸς ἠδοναῖς* (553).

По сосѣдству съ Парнассомъ это кажется Іону возможнымъ, и онъ оставляетъ разпросы: „Ну что же? Внукъ Зевса и сынъ царя, положимъ случайный... Во всякомъ случаѣ, больше не рабъ“.

Но вотъ послѣ слѣшнаго обмѣна полустроковъ Іонъ переходитъ къ плавной монологической рѣчи; онъ вспомнилъ о матери: о,

кто бы ни была она, въ эту минуту ему все равно, — это холодное дѣтство... Но минута прошла, и несмотря на то, что Ксуѳъ рисуетъ блестящую будущность въ Аѳинахъ, гдѣ онъ будетъ

*εὐγενής τε καὶ πολυκτήμων βίου* (581),

Ионъ уже ушелъ въ свои сомнѣнія и мысли и угрюмо смотреть въ землю. Ходъ его мыслей, вѣроятно, такой: Ксуѳъ, очевидно, говоритъ правду, значить Аполлонъ хочетъ его пристроить. Но легко ли будетъ ему, незаконному сыну пришельца, явиться къ этимъ туземцамъ, „неся бремя двойного недуга“ (*δύο νόσων*) (591). А бесплодная Креуса, эта истинная наслѣдница престола? А всѣ эти неизбежные раздоры, интриги въ государствѣ, во дворцѣ? О, нѣтъ, право, жребій его теперь завиднѣе, и, чтобъ ярче выставить напоказъ, что Ксуѳъ зоветъ его въ сущности въ раззолоченную клѣтку, Ионъ, т.-е. Еврипидъ его устами, начинаетъ восхваленіе Дельфъ, какъ культурнаго центра Эллады:

„Ты послушай, отецъ, чтò у меня здѣсь хорошо: прежде всего, досугъ, милый всякому человѣку; труда мало, злодѣевъ не боюсь; сторониться на улицѣ передъ тѣми, кто хуже тебя, — да вѣдь это прямо-таки невыносимо! День я провожу здѣсь въ молитвѣ или бесѣдую съ людьми и притомъ выбираю веселыхъ, а не такихъ, которые жалуются да плачутъ. Провожу однихъ, наѣзжаютъ другіе; я радъ новинкѣ, и они мнѣ рады; я для нихъ тоже вновь“ (633—641).

Не чувствуется ли за этими словами аѳинянинъ времянь Перикла? Онъ собираетъ дань со всего міра: и матеріальную, и культурную; это — лавры побѣдъThemistocles, и соотечественникъ по праву гордъ ими, но онъ еще не заболѣлъ болѣзнью Алкивиада, маніей величія.

Сойдя съ сантиментальной почвы, Ионъ иначе уже думаетъ теперь и о своей матери. О, пускай бы ему узнать, по крайней мѣрѣ, что она аѳинянка, „чтобы и съ материнской стороны имѣть свободную рѣчь (т.-е. право никого не бояться: *παρρησία*), а то если попадешь въ такой городъ, гдѣ для всѣхъ чужой (*ξένος*), то, пускай дадутъ человѣку какія угодно гражданскія права (*ἐν τοῖς νόμοισιν ἀστός*), уста все равно останутся у него рабскими: онъ не обрѣтетъ свободной и гордой рѣчи“ (670 сл.). Холодная осмотрительность не покидаетъ Иона и въ сценѣ пира, о которой намъ рассказываетъ вѣстникъ. Старый дядька отца Креусы, одинъ изъ тѣхъ стариковъ, въ которыхъ пылъ энергіи вспыхиваетъ мину-

тами особенно ярко (Еврипидъ любилъ изображать такихъ: вспомните „Вакханокъ“, „Гераклидовъ“), отправляется въ шатеръ, гдѣ происходитъ пиръ въ честь новаго царскаго сына. Къ началу онъ не спѣшитъ; для него интереснѣе „вторые столы“, — когда вино шумитъ въ головахъ у гостей, и они становятся менѣе осмотрительными. Онъ дѣйствуетъ съ большой хитростью; сначала, по его плану (отравить Іона), ему надо привести гостей въ благодушное настроеніе и войти въ милость къ новому господину; и вотъ онъ пускается забавлять пирующихъ своей торопливой старческой угодливостью, и капля страшнаго яда, дѣйствительно, незамѣтнымъ образомъ попадаетъ въ кубокъ Іона. Царевичъ уже готовъ сдѣлать возліаніе, но у одного изъ рабовъ вырвалось дурное слово (*βλασφημία*), и ядъ, вмѣстѣ съ виномъ, выброшенъ изъ кубка на землю. Кто же замѣчаетъ тотчасъ его дѣйствіе? Опять-таки Іонъ, привычный наблюдатель птицъ; замѣчаетъ, потому что его не ошеломило ни вино, ни лесть, ни блескъ положенія.

Немедля, по горячимъ слѣдамъ, добыто сознаніе у струсившаго старика, и Іонъ, въ сопровожденіи возбужденной толпы, влечетъ его къ пивейскимъ старшинамъ; посмотрите, въ какой металлической, рѣзко-обнаженной формѣ ставитъ онъ тотчасъ свое обвиненіе:

ὦ γαῖα σεμνή, τῆς Ἐρεχθίδος ὕλο  
ξένης γυναικός, φαρμάκῳ θνήσκομεν (1221 сл.).

Слѣдуетъ единственная въ этой трагедіи по бурной красотѣ сцена между львицей и львенкомъ; она была бы ужасна, если бы Аполлонъ не улыбался намъ между строкъ.

Пивоія начинаеть знаменитую *ἀναγνώρισις*, несомнѣнно самую изящную изъ Еврипидовскихъ, по крайней мѣрѣ изъ уцѣлѣвшихъ. Можетъ-быть, въ „Ифигеніи-жрицѣ“ она была эффектнѣе, благодаря дивной паузѣ Ифигеніи (10 стиховъ: 3 — Ореста, 2 — корифея, 3 — Ореста) послѣ извѣстныхъ словъ Пилада *ἰδοῦ, φέρω σοι* и т. д. (791 сл.). Но пародія на Эхила портитъ ту же сцену въ „Электрѣ“.

Пивоія уходитъ, передавъ Іону корзину, которая откроеть ему можетъ-быть тайну его рожденія, и приказавъ ему, не пачкай себя кровью, итти на поиски матери, но Іона почти тотчасъ же берутъ сомнѣнія.

Только первую минуту юноша растроганъ этимъ символомъ

прошлаго, слезы текутъ у него по щекамъ при мысли о горѣ матери; ему жаль и собственнаго дѣтства, безъ ласки и кормилицы, жаль этой жизни, которую такъ хорошо характеризуютъ слова: *τὰ τοῦ θεοῦ μὲν χρηστά, τοῦ δὲ δαίμονος βαρέα* (1374 сл.).

Но мало-по-малу привычный закалъ возвращается въ его сердце; нѣтъ, съ этимъ надо покончить разъ навсегда... богъ съ ней, съ этой корзинкой, а вдругъ окажется, что его мать была рабыней. Не лучше ли, не раскрывая, отнести корзинку на алтарь Аполлона... Тутъ опять сомнѣніе: хорошо ли это будетъ, вѣдь поиски-то предписалъ самъ Аполлонъ. Вѣшательство Крѣусы, узнавшей свою корзину, рѣшаетъ дѣло.

Для такого скептика, какъ Іонъ, надо было что-нибудь очень убѣдительное, и вотъ Еврипидъ, заставляя Креусу подробно и любовно описывать ему свои дѣвичьи работы, сразу достигаетъ двухъ цѣлей, развязываетъ двѣ трагедіи: Іонъ до конца исчерпываетъ свои сомнѣнія, Креуса можетъ вдоволь насытить сердце своими горькими воспоминаніями. Къ ней можно бы примѣнить антитезу классическихъ словъ:

*Nessun maggior piacere che ricordarsi dai tempi infelici nella felicità.*

Едва ли сцена видѣла много группъ трогательнѣе этой матери, обнимающей сына, котораго она дважды обрекала смерти. Іонъ удивляется, что она вся дрожитъ отъ сознанія пережитой опасности и отъ внезапно нахлынувшей радости; самъ онъ наслаждается при этомъ молча и сдержанно: слова существуютъ у него для сомнѣній, дѣйствія — для рѣшеній.

Но вотъ рѣчь заходитъ объ отцѣ. О, для Креусы это теперь только деталь. Но для Иона увы! это очень многое, въ этомъ все его будущее. Онъ выслушалъ вторично рассказъ матери про Аполлона, и отвѣтная рѣчь его звучитъ мягкимъ, ласковымъ, но безусловнымъ недовѣріемъ. Какъ рѣзко, однако, отличаются его теперешнія слова отъ тѣхъ, которыми онъ отклонялъ во второмъ явленіи ту же дочь Эрехою отъ докучливыхъ обращеній къ патрону. Теперь ему страшно за мать и даже немножко стыдно. „Подойди поближе“, говоритъ онъ, „я хочу сказать тебѣ на ухо, я хочу скорѣе набросить покровъ мрака на все это дѣло. Видишь ли, мать, я боюсь, что, вовлеченная въ тайный бракъ — вѣдь это горе случается съ дѣвушками — ты послѣ приписала богу чужую вину;

можетъ-быть, ребенокъ вовсе не отъ бога, а ты говоришь, что родила его Фебу, желая избѣжать позора для меня же" (1521 сл.).

Но остановиться на полпути для Іона нельзя; можно было ранѣе идти на компромиссъ съ Ксуеомъ, теперь же богъ долженъ отвѣтить опредѣленно:

*εἰτ' εἰμι θυγατρὸς πατρὸς εἴτε Λοξίου* (1548 сл.).

Іонъ уже готовъ войти въ святилище, и deus ex machina является какъ нельзя болѣе кстати. Это Аэина, которая по своему обыкновенію торопится: въ V вѣкѣ городъ, кажется, безсознательно переносилъ на свою патронессу свою собственную лихорадочную, спѣшную жизнь.

Очень характерны слова Іона послѣ откровенія свыше:

„О, дочь великаго Зевса, Паллада, мы принимаемъ слова твои безъ тѣни недовѣрія; я убѣдился въ томъ, что я сынъ Локсіи и этой женщины; да собственно и раньше тутъ не было ничего невѣроятнаго“ (1606 сл.).

Аэинянинъ конца пятаго вѣка не довольствуется вѣроятнымъ (Геродотъ), ему надо достовѣрнаго (Фукидидъ).

Но обратимся къ трагедіи Креусы.

Греческимъ дѣвицамъ знатнаго рода въ тогъ періодъ эллинской жизни, когда олимпійцы еще прогуливались между смертными, было не безопасно собирать цвѣты на уединенныхъ лужайкахъ. Царевна Креуса, единственная дочь Эрихеоніа, уцѣлѣвшая отъ патриотическаго рвенія отца, стала матерью Аполлоніада. Богъ избавилъ царевну отъ заботъ о ребенкѣ. Гермесъ унесъ его изъ грота, гдѣ она его покинула, въ Дельфы, чтобы тамъ ребенокъ научился чтить отца, не смущаясь внѣшней беззаконностью своего рожденія.

Мы не знаемъ, все ли время съ тѣхъ поръ, какъ въ порывѣ стыда и отчаянія Креуса бросила ребенка, она держала его въ мысли. Но несомнѣнно, что бездѣтный бракъ, и можетъ-быть упреки со стороны Ксуеа, на которые она не могла дать объясненія, заставляли дочь Эрихеоніа все чаще думать о своемъ материнствѣ. Все завиднѣе начинаютъ ей теперь казаться материнскія радости, а вмѣстѣ съ этимъ въ сердцѣ растеть и нѣжность къ тому безпомощному созданію, которое она такъ безжалостно рѣшила бросить.

Ахеецъ Ксуеъ, побѣдитель евбеанъ, принесъ въ ея родовую землю только щитъ и копье; онъ въ семьѣ у нея применъ —



возможный отецъ будущихъ наслѣдниковъ Эрихеонія, и только; сама же царица, выросшая въ гордой легендѣ автохеоновъ, людей, выросшихъ изъ земли, ни откуда не пришедшихъ, конечно, не можетъ примириться съ мыслью, что аеинское царство перейдетъ къ его сыновьямъ отъ другой женщины, въ которыхъ не будетъ ни капли священной змѣиной крови.

И вотъ Креуса рѣшается сопровождать Ксуоа въ Дельфы, чтобы узнать о судьбѣ того *βρέφος*, въ которомъ кровь Эрихеонія смѣшана съ иxorомъ боговъ. Если же его нѣтъ въ живыхъ, въ чемъ Креуса старается даже себя увѣрить, то пусть услышитъ она объ этомъ изъ устъ самого бога, чтобы по крайней мѣрѣ ребенка *ἀγκυδοῦ τὰ φρ.*

Но Ионъ сурово отталкиваетъ ее отъ святилища: нельзя спрашивать бога о томъ, что ему непріятно, и только то благо, которое мы приедемъ отъ доброй воли боговъ, идетъ намъ на пользу.

Въ концѣ разговора царица должна просить ггеродула не передавать мужу ея разсказа о приключеніи „съ одной ея знакомой“. Но Ксуоѣ ободряетъ жену словами Трофонія: ни она, ни онъ не покинуть Дельфъ бездѣтными, и вотъ Креусѣ уже видится помощь со стороны Феба, который рѣшился *ἀναλαβεῖν ἀμαρτίας* (426).

Она бы довольна была хотя неполнымъ признаніемъ; вѣдь, это же богъ. Между тѣмъ въ отсутствіе Ксуоа, ей доносятъ объ отвѣтѣ Аполлона на царское гаданіе, и мигомъ ея настроеніе мѣняется. Отъ смиренія, отъ робкой надежды на восстановленіе своего материнскаго достоинства, царица переходитъ къ отчаянію, а отъ слезъ къ злобѣ и проклятіямъ.

Еврипидъ не очертилъ намъ рѣзко характера Креусы: это, не Гекуба, не Медей и не Ифигенія, имена которыхъ, благодаря его вѣсти, стали почти нарицательными; это не мѣнада и не жертвенная лань; это и не Андромаха, дважды мать, мать по преимуществу и немножко „азіатка“ (по выраженію Дешарма). Креуса страдаетъ отъ глубоко скрытаго и снѣдающаго ее пагоса материнства. Этой же темы Еврипидъ касался и въ Меланиппѣ, и тамъ положеніе, вѣроятно, оказывалось еще болѣе сложнымъ и драматичнымъ; дѣти были на виду, она знала ихъ, и философія Анаксагора едва ли проповѣдывалась когда-нибудь съ большимъ одушевленіемъ и служила болѣе гуманнымъ цѣлямъ.

Въ Креусѣ материнство сплетается со всѣми нитями ея существа.

Когда отъ стараго отцовскаго дядьки и хора она узнаеть, что боги дали сына Ксуеу, а не ей, и что это тотъ самый юноша, который оттолкнулъ ее отъ святилища; когда ей доносятъ, что новый наслѣдникъ ея престола, достоянія ея дѣтей, шумно пируетъ, чтобы затѣмъ торжественно переселиться вслѣдъ за примемъ-отцомъ въ афинскій дворець, въ ней прежде всего оскорблена мать. Первые укоры, конечно, обращены на Аполлона; она ставить ему въ вину и его божественныя пѣсни, и золотыя кудри, и любовный экстазь, и даже — и грустная аналогія вполне понятна! — его славное рожденіе на Делосѣ, гдѣ надъ безболѣзненнымъ ложемъ Латоны вѣтви лавра любовно сплетались съ мягкой листовою пальмы. Ей хочется умереть, но характерна форма, въ которую выливается у нея желаніе: „улетѣть во влажный эфиръ, къ звѣздамъ заката“ — для дочери земли идея смерти соединяется не съ землею, а съ эфиромъ.

Но вотъ въ трагедіи наступаетъ самая патетическая ея часть — это признаніе Креусы. „Ты помнишь мой тайный недугъ?“ — спрашиваетъ она у раба.

Вотъ слышится въ разсказѣ, какъ она идетъ въ пещеру, разстаться съ своимъ бременемъ. Вотъ второй разъ, ночью, она несетъ бѣднаго малютку, завернувъ его въ складки пеплоса. „Кто же зналъ объ этомъ?“ — спрашиваетъ педагогъ. — „Никто, старикъ, — несчастія и тайна, только...“

„Но какъ же у тебя хватило духу?“

„Какъ? ты думаешь — я не плакала?“

Но вотъ она доходитъ до самой мучительной точки своей адской невралгической боли.

Кр. „А если бы ты видѣлъ, какъ онъ тянулся ко мнѣ?“

Педаг. „Онъ ловилъ грудь... или просился на руки?“

Кр. „На руки, съ которыхъ я такъ незаслуженно его сбросила“ (961 сл.).

Какъ странно, что такой тонкій цѣнителъ Еврипида, какъ Гарtungъ, выбралъ именно эти три строки, чтобы показать, что въ стихоміеи мысль искусственно разсѣкается. Во всей поэзіи Еврипида я не знаю стихоміеи болѣе драматичной и живой. Другой типъ замѣчательнаго обмѣна строкъ, мы находимъ въ „Вакханкахъ“ въ мистическомъ дуэтѣ Пенеея и Діониса.

Утративъ способность выражаться стихоміеически, современные

драматурги во всякомъ случаѣ потеряли одно изъ могучихъ средствъ расчленять сложную психологическую ситуацію. При этомъ, если говорить о естественности, то монологи, эти рѣчи изъ дома сумасшедшихъ, столь разившіяся со времени Шекспира, и весьма еще ограниченныя у древнихъ, ничего не прибавляютъ къ нашимъ сценическимъ иллюзіямъ. Что же касается до эстетичности, до красоты стихоміонической формы, то мы не чувствуемъ ее лишь потому, что слишкомъ мало цѣнимъ вообще ту гармонію, которая не дѣйствуетъ непосредственно на глазные и слуховые нервы, въ родѣ риемы или розы на зеленомъ листѣ. Гармонія, постигаемая мыслью, умственнымъ вниманіемъ, скоро совсѣмъ для насъ исчезнетъ: она кажется намъ скучной, какъ рѣчь на чужомъ языкѣ.

Но возвратимся къ нашему анализу. Креуса говоритъ незаслуженно (*ἄδικα ἔλαβες*), и теперь это слово въ ее устахъ приобретаетъ для насъ новый смыслъ. Да, незаслуженно. Ребенокъ, ее плоть и кровь, законный наслѣдникъ Эрихонія, брошенъ на сѣдненіе звѣрямъ, чтобы Ксуоѣ занимать принадлежавшее ему по праву мѣсто тѣми дѣтьми, которыхъ ему дарить Аполлонъ. Но на кого же должна обратиться ее месть? О, нѣтъ, все-таки не на Аполлона и не на Ксуоа, хотя и то и другое предлагаетъ ей этотъ геній зла, услужливый и заносчивый старикъ. Креуса отвергаетъ оба плана: и поджечь храмъ, и убить Ксуоа, хотя едва ли по тѣмъ мотивамъ, которые влагаютъ ей въ уста поэтомъ; скорѣй потому, что месть чувство близорукое и что она ищетъ столь же непосредственнаго удовлетворенія, какъ и любовь. Аполлонъ заставляетъ царицу въ эту минуту ненавидѣть именно Іона (а не Ксуоа, и не бога), потому что мысль о сынѣ неразрывно связана у нея съ представленіемъ объ Іонѣ, потому что Іонъ ровесникъ ее сыну, потому что онъ тоже подкидышъ. Такъ Пенеей въ „Вакханкахъ“ горитъ страстнымъ желаніемъ убить быка, видя въ немъ смутно мелькающій образъ Діониса.

Убийство замышляется въ женской и коварной формѣ: это ядъ въ пирровой чашѣ. Но посмотрите, какіе здѣсь совмѣстились два разнородныхъ элемента: убійца — старикъ и рабъ, а караетъ ядомъ Горгоны сама Аѣнна, и караетъ богиня то, можетъ-быть, рабское отродье, которое держаетъ мѣтить на ее аѣнскій престоль.

Я уже говорилъ о бурной сценѣ у алтаря, которая предшествуетъ появленію Писеи. Гордая Креуса открывала душу передъ

старымъ работъ и хоромъ, но она не выдаетъ тайны Иону, даже когда онъ заноситъ надъ ней мечъ. Я не повторяю сказаннаго о сценѣ признанія. Забудьте только, какой безконечной нѣжностью проникнуты первыя ласки Креусы: „дита, я родила тебя въ слезахъ, съ воплями разжала я обнимавшія тебя руки, и вотъ, и вотъ я опять дышу, прижавшись къ тебѣ щекой (характерная ласка гречанокъ; вспомните, у Еврипида же, Иокасту, Андромуху), и нѣтъ радости блаженнѣе этой“. Ионъ проситъ считать эти послѣднія слова за выраженіе и его чувствъ, и онъ дѣйствительно не умѣетъ говорить нѣжныхъ словъ: флейта ласкаетъ его слухъ, но онъ не умѣетъ играть на флейтѣ. Я не могу разстаться съ сценой признанія, не коснувшись этихъ, мимоходомъ бросаемыхъ Еврипидомъ черныхъ перловъ трагизма; онъ будто и самъ не замѣчаетъ ихъ, какъ богиня весны не оборачивается глядѣть на розы, падающія изъ ея корзинки.

Появленіе Пиеи совершенно эпизодично, а между тѣмъ перчите ея короткій разговоръ съ Иономъ, эти немногія слова, которыми она сопровождаетъ свою официальную роль. Эта бѣдная больная, эта Кассандра, безъ мимолетнаго романа въ прошломъ, вся жила иллюзіей материнства — бѣдный тюремный цвѣтокъ. Когда Ионъ почтительно привѣтствуетъ ее, называя матерью, намъ чудится, что мы видимъ, какъ ея поблекшее лицо расцвѣтаетъ улыбкой

*ἀλλ' οὖν ἐλεγεῖσθε' ἡ φάτις δ' οὐ μοι πικρά* (1325).

А потомъ какой нѣжной грустью звучитъ прощанье:

*καὶ χαῖρ' ἴσον γὰρ σ' ὡς τεκοῦς' ἀπαζομαι* (1363).

Нелегко Пиеониссѣ именемъ бога послать того, кто былъ ея сыномъ по воспитанью, на поиски за настоящей матерью, и давая ей это порученіе, Аполлонъ былъ уже поистинѣ жестокъ.

Еврипидъ любилъ трагическіе эпизоды, но лучшая параллель Пиеи, конечно, Лисса въ „Гераклѣ“. Я не знаю никого, кромѣ Данте, который бы такъ искусно умѣлъ чертить силуэты страданій.

Не за это ли, между прочимъ, и утвердилось за Мнесархидомъ наименованіе трагичнѣйшаго изъ поэтовъ, хотя Аристотель и назвалъ его такъ по другому поводу. Заключеніе трагедіи характерно и для Креусы, и для Иона. Креуса, дочь земли, рада бы кажется, обнять весь міръ, теперь ей милы даже дельфійскія во-

рота, которыя за нѣсколько минутъ передъ этимъ готовы были захлопнуться за нею, какъ двери гробницы. Іонъ, сынъ неба, исполненъ гордаго достоинства. Развѣ онъ чѣмъ-нибудь възскань? Развѣ онъ не былъ всегда тѣмъ, чѣмъ только-что признали его официально? Паллада для него только *ἀξία δ' ἡμῶν ὀδοῦρός*, а Аѳины *ἀξιον τὸ κτῆμά μοι* — онъ чувствуетъ въ себѣ полубога.

Было бы очень интересно сравнить, какъ отразились въ поэтической фантазіи Еврипида двѣ религіи — Діонисова и Фебова — въ „Вакханкахъ“ и „Іонѣ“, но я прохожу мимо этой заманчивой аллеи.

Итакъ трагедія кончилась благополучно, и Аполлонъ оправданъ. Поэтъ сумѣлъ согрѣть и оживить мнѣ такой глубокой человѣчностью, вложить въ него столько захватывающей искренности, что, порой, глядя на сцену, мы забывали о прологѣ и волновались неизвѣстностью, но теперь все это прошлое получаетъ для насъ новое освѣщеніе; всѣ превратности, ужасы, страсти, злобныя и ироническія выходы противъ Аполлона, обратились въ розы на его алтарѣ. Аполлонъ игралъ съ Креусой и Іономъ. Зачѣмъ? Какая странная игра, скажете вы. Развѣ она достойна бога? Не знаю. Но во всякомъ случаѣ глубоко-человѣчный юморъ трагедіи, который среди всѣхъ ужасовъ и проклятій умѣетъ показать свѣтлую улыбку бога, вовсе не похожъ на потѣху надъ человѣческимъ страданіемъ. Впрочемъ, игра Аполлона съ людьми не умерла и до сихъ поръ, хотя мы стали нѣсколько туги на ея пониманіе: только играетъ уже не самъ Аполлонъ, а его дѣти — поэты, и игру ихъ зовутъ искусствомъ.

### III.

Въ послѣднемъ юлѣ французы поставили въ садахъ Люксембурга довольно безвкусный памятникъ Леконтъ-де-Лилю. Этотъ поэтъ родился въ Африкѣ, на Иль-де-Франсѣ, въ 1820 году и умеръ въ Парижѣ въ 1894 г., оставивъ пять томовъ оригинальныхъ пьесъ въ стихахъ и нѣсколько критическихъ этюдовъ, и кромѣ того, классическіе по своей точности и изяществу прозаическіе переводы Гомера, Горація, Виргилія и трагиковъ.

Красота была для Леконтъ-де-Лилиа единственнымъ источникомъ вдохновенія, но онъ искалъ ее не въ личныхъ, а въ коллектив-

ныхъ проявленіяхъ человѣческаго духа, и особенно въ его могучихъ идеальныхъ стремленіяхъ. Религія, съ ея легендами, съ природой и темпераментомъ, въ ней отразившимся, — вотъ его поэтическая сфера. Какъ Ренанъ видѣлъ въ религіи воплощеніе истины для того времени, когда она возникала, такъ Леконтъ-де-Лиль воскрешалъ намъ настроенія адептовъ различныхъ религій и заставлялъ насъ переживать эти настроенія. Онъ открывался намъ въ видѣ вѣрующаго индуса, еврея, араба, и ставилъ на психологическую почву легенды кельтовъ, германцевъ, пауасовъ, ацтековъ. Съ равной свободой проникновеннаго созерцателя черпалъ онъ сюжеты свои и изъ Библіи, и изъ Гомера; писалъ „Эриній“ на тему Эхила и звучнымъ стихомъ передавалъ легенду о великомъ инквизиторѣ, какъ она сложилась въ тревожной душѣ русскаго мистика („Les raisons du Saint-père“). И притомъ и у Леконтъ-де-Лилля, какъ у Ренана, не было своей религіи и, заставляя насъ поочередно чувствовать съ вѣрующими всевозможныхъ толковъ, самъ онъ не вѣрилъ ни во что, кромѣ смерти. Это былъ одинъ изъ тѣхъ глубокихъ пессимистовъ мысли, съ которыми, по выраженію французскаго критика (J. Lemaitre), иногда становится страшно.

Благодаря необычайному поэтическому ясновидѣнію и упорному, страстному и художественному трудолюбію, Леконтъ-де-Лиль достигъ поразительной объективности изображенія, и въ самомъ стихѣ его критика (Lanson) отиѣтила скульптурную, хотя, можетъ-быть, и нѣсколько холодную опредѣлительность (ce grain de marbre). Чуждаясь банальности, Леконтъ-де-Лиль старался освободить свою лирику отъ личныхъ поэтическихъ признаній, — и ихъ у него нѣтъ вовсе. Цѣннымъ же въ качествѣ лирическаго сюжета онъ считалъ только генерическое, только то, что, утративъ неясный и вибрирующій контуръ индивидуальности, получало устойчивость и опредѣленность типа. Леконтъ-де-Лиль не былъ уже, конечно, правдивѣйшимъ классикомъ, и вовсе не убѣжденіе въ безусловномъ преимуществѣ эллинскаго творчества надъ всѣми остальными влекло его къ Эхсиду. Онъ принадлежалъ къ тому широкому теченію экзотизма, которое можно прослѣдить во французской литературѣ отъ нашихъ дней до знаменитой идилліи Барнардена-де-сентъ Пьера, т.-е. до кануна великой французской революціи. Въ наши дни поэзія классиковъ, силою вещей, стала экзотической, подобно тому, какъ и классицизмъ научный прінялъ характеръ историко-

сравнительный, входя въ область филологіи блестящимъ, но видовымъ явленіемъ. Но если Леконтъ-де-Лиль силою вещей не могъ относиться къ греко-римскому міру съ непосредственностью Андре Шенье, то, какъ французъ, онъ не могъ, конечно, и относиться къ нему, какъ къ индусскому или папуаскому; онъ чувствовалъ элементы эллинизма въ своемъ генерическомъ сознаниіи, онъ былъ прирожденнымъ эллинистомъ по самой своей натурѣ французскаго поэта. Кромѣ того, нигдѣ это коллективное, родовое начало, котораго искала его творческая мысль, не проявилось такъ ярко и полно, какъ въ средѣ, создавшей Илиаду и Орестею.

Но можетъ-быть ни съ кѣмъ изъ грековъ этотъ пессимистъ, скептикъ и въ то же время искатель новой вѣры не ощущалъ въ себѣ столько сроднаго, какъ съ авторомъ „Іона“ и „Вахановъ“, хотя Леконтъ-де-Лиль и остался по отношенію къ Еврипиду совершенно самостоятельнымъ.

Въ „Аполлонидѣ“ легенда „Іона“ развивается совершенно оригинально, но вмѣстѣ съ тѣмъ, намъ ясно, что французскій поэтъ вполне овладѣлъ концепціей Еврипида. Концепція у него тоже, пожалуй, религіозная, но сама пьеса уже не трагедія, и понятно почему: можно ли въ концѣ XIX вѣка оправдывать Аполлона, волновать зрителей ужасомъ и состраданіемъ, поэтически доказывая, что дельфійскій богъ не долженъ былъ иначе, какъ цѣною страданія для Креусы, этого символа старыхъ Аѳинъ, сдѣлать ея городъ пріютомъ музъ.

Леконтъ-де-Лиль превосходно понималъ съ точки зрѣнія Еврипида, но могъ ли онъ чувствовать, какое значеніе имѣеть, въ смыслѣ аѳинской гегемоніи, бракъ ахейца Ксуеа съ дочерью Эрихоніа, или чѣмъ важно соединеніе въ Ионѣ солнечнаго и хеоническаго начала.

Ионъ французскаго поэта вовсе не некоръ, и въ его Креусѣ не надо искать дочери легендарнаго Эрихоніа и страшной мстительницы за нарушенныя права туземной династіи и стараго культа. Леконтъ-де-Лиль, конечно, сумѣлъ бы повторить все это въ звучныхъ стихахъ, ставя насъ на почву условно-археологическую. Но онъ былъ поэтъ-мыслитель и имѣлъ концепцію. Пьеса его не увлекаетъ насъ, какъ инныя сцены у Еврипида, и тамъ, гдѣ у Еврипида признанія царицы вырываются горячими каплями, точно вода, приподнимающая крышку раскаленнаго котла, у Леконтъ-де-Лили

мы находимъ стройный и спокойный мелосъ, — и онъ, какъ мы увидимъ ниже, имѣетъ на это серьезное эстетическое основаніе. Драматическая поэма Леконтъ-де-Лиля состоитъ изъ трехъ частей, по семи сценъ въ каждой (если не считать вступительной). Самое дѣйствіе оказывается нѣсколько загроможденнымъ, потому что поэтъ не безъ педантизма избѣгалъ эпическихъ элементовъ. Внѣшнимъ образомъ вообще поэма совершенно порываетъ съ традиціей; декораціи мѣняются, пролога и *dieu-machine* нѣтъ, а въ дѣйствіе включенъ даже балетъ: на пиру танцуютъ нимфы-орeadы, въ короткихъ зеленыхъ туникахъ и вѣнкахъ изъ дико-растущихъ цвѣтовъ. Отмѣтимъ различіе въ ходѣ дѣйствія: Ксуевъ въ поэмѣ объявляетъ Иона своимъ сыномъ при женѣ. Креуса, пославъ раба съ ядомъ, начинаетъ мучиться упреками совѣсти и идетъ остановить преступленіе. Старикъ-рабъ не такой трусъ, какъ въ „Ионъ“: это — *γενηατος δοῦλος*.

Сцена покушенія происходитъ передъ глазами зрителя, и отъ этого только проигрываетъ, потому что она по самому замыслу поэта вовсе не драматична. Затѣмъ происходитъ нѣкоторое драматургическое недоразумѣніе: судьи направляютъ дѣло къ Аполлону, который долженъ объявить свою волю черезъ Пиею, и не ясно, почему Ионъ, до объявленія этой воли, заноситъ надъ Креусой мечъ. Зато самое появленіе Пиеи у Леконтъ-де-Лиля лучше мотивировано. Исходъ въ общемъ тотъ же, что у Еврипида; только вмѣсто прозаическаго появленія Аѣины, у француза мы находимъ волшебную картину съ девятью музами и Аѣинами временъ Перикла въ апоѳеосѣ.

Такъ какъ Леконтъ-де-Лиль не писалъ трагедіи, то его нельзя и осуждать ни за слабость его героини ни за отсутствіе въ ней настоящей *μηδὲς σμφωρᾶς*.

У Леконтъ-де-Лиля царевна вовсе не думала бросать своего крошку: она приходила кормить и ласкать его.

Mais une sombre nuit dans la grotte sauvage  
Il me fut enlevé par les bêtes de bois  
Sans doute.

Замышляя законную месть, гречанка V вѣка, конечно, никогда не сказала бы и слѣдующихъ словъ:

Pourtant ce meurtre est lâche et mon coeur en murmure  
Il mettra sur mon nom une longue souillure.



Ореста измучила не кровь убитой, а кровь матери, не жестокость убійства, а сомнѣніе въ его законности.

Развѣ аѳинская царица могла бы выслушивать отъ рабынь:

Souviens-toi du sang de tes aïeux  
Et s'il te faut mourir, meurs noblement, ô femme.

Развѣ героиня трагедіи падала въ обморокъ въ тотъ моментъ, когда надо было дѣйствовать? Нѣтъ, женщина, которая въ концѣ третьей сцены идетъ искать сына dans les champs d'asphodèles, а въ 7-й, какъ ни въ чемъ не бывало, снова является на подмосткахъ, покажется намъ слишкомъ ничтожной рядомъ съ Іокастой, которая уходитъ умирать молча, точно на смерть раненая львица.

Но, повторяю, Леконтъ-де-Лиль и не писалъ трагедіи.

Зато воспоминанія Креусы: вся красота греческаго пейзажа, вся свѣжесть первой молодости и прелесть прогулокъ въ этомъ солнечномъ морѣ — Еврипидъ только намѣтилъ ее, а Леконтъ-де-Лиль даетъ намъ ее перечувствовать.

J'allais foulant les herbes douces,  
Eveillant l'oiseau dans les mousses  
Avec mes rires ingénus  
J'entreleçais en bandelette  
L'hyacinthe et la violette,  
Dans l'eau vive qui les reflète  
Je baignais mes pieds blancs et nus.

Первый разговоръ Креусы съ Іономъ проведенъ у француза превосходно; въ немъ нѣтъ мѣста для рѣзкаго, трагическаго колебанія настроеній, да его мраморъ для такой подѣлки бы и не годился.

Какая чисто греческая фраза *consulto ambigua* — этотъ отвѣтъ Креусы Іону на вопросъ, есть ли у нея дѣти:

Apollôn le sait bien.

Или какъ превосходно выражена эллинская сентенціозность!

— Ni la pourpre ni l'or ainsi que tu crois  
Des maux communs à tous ne préservent les Rois  
Et de plus rudes mers battent les hauts rivages.  
— Je le sais non par moi, mais par la voix des sages.

Креуса Леконтъ-де-Лиля не героиня и не львица: она — слабая, нѣжная женщина, живущая нервами, порывами, вспышками. Вся красота ея жизни въ любви къ Аполлону. Самая любовь къ сыну есть только продолженіе этой любви къ богу. Отсюда понятна и нервная обостренность и безумная горячность ея раскаянія.

Cet éphèbe si beau dans sa jeunesse 'en fleur  
A-t-il causé ma honte et voulu ma douleur!  
Et des que je l'ai vu, sur les marches sacrées  
Du temple couronné de ses boucles dorées,  
L'arc en main, souriant dans la lumière et tel  
Que m'apparut jadis l'éclatant immortel  
Un invincible attrait ne m'a-t il pas charmée?

Передъ угрозой смерти Креуса обнаруживаетъ младенческий, нѣжный страхъ.

Je dors sans doute et rêve. Est-il bien vrai? Mes yeux,  
Femmes, sont-ils ouverts à la clarté des cieux?  
Touchez mes belles mains, parlez! Si je sommeille,  
Vos chères voix seront douces à mon oreille.  
Éveillez-moi! L'horreur du songe où je gémiss  
Fuira si je repose entre vos bras amis.

Этотъ страхъ не похожъ на отношеніе классическихъ героинь къ смерти: здѣсь нѣтъ котурна Поликсены; но весь букетъ эллинизма уцѣлѣлъ. Пускай это только Хлоя, но мы все-таки въ Эмладѣ.

Scène de reconnaissance потеряла у Леконтъ-де-Лиля свой трагическій и, пожалуй, вообще театральный интересъ: это чисто лирическая сцена (строфа, антистрофа, эподъ); но посмотрите, какъ она поразительно отдѣлана, образы кажутся намъ чеканными.

I ó n.

Strophe.

Humble corbeille où j'ai connu la vie amère,  
Où j'ai versé mes premiers pleurs,  
Ouvrage de ses mains, témoin de ses douleurs,  
Sais-tu le doux nom de ma mère?  
Je n'ose dénouer tes fragiles liens.  
Ce nom, tu l'as gardé peut-être?  
Je brûle de l'entendre et tremble de connaître  
Le cher secret que tu contiens.

Kréousa (*à part*).

Antistrophe.

Vous, que j'avais filés de mes mains, ô doux langes  
Du bien-aimé que j'ai conçu,  
Gorgô de son image ornait votre tissu,  
Et ses cheveux formaient vos franges.

I ô n.

Que dit-elle, grands Dieux!

Kréousa.

Cher fils, je vois encor,  
Autour de ton cou rose et frêle,  
Luire, collier splendide et parure immortelle,  
Deux serpents aux écailles d'or.

I ô n.

Épode.

Les voici! Ce sont eux. O surprise! O pensées!

Kréousa.

Puis avec un baiser, je posais doucement  
L'olivier de Pallas aux feuilles entrelacées.  
O mon fils, sur son front charmant!

I ô n.

*(il retire de la corbeille une couronne d'olivier).*

Dieu, tout mon coeur frémit d'espérance et de joie!

*(Ils s'élancent l'un vers l'autre.)*

Ma mère...

Вы чувствуете, что это не подражаніе эллинамъ, не перепѣвъ и не случайный пережитокъ, что это органическая эволюція греческаго мелоса.

Аполлонидъ французскаго поэта еще меньше напоминаетъ свой прототипъ, чѣмъ его мать, но въ этомъ образѣ много красоты, и притомъ чисто эллинской.

Не смущайтесь только тѣмъ, что это тѣнь прекрасная, мудрая, сладковучная, но тѣнь, и даже не изъ того печальнаго роя

*ἀμειψτὰ κάρινα* Гомера или Данта, которые когда-то жили и такъ хотѣть жить: эта тѣнь не жила и не знаетъ, что значить жить.

Черезъ уста Аполлониды проходятъ небесныя пѣсни и разумныя рѣчи; онъ то нѣженъ, то грозенъ, но Аполлонидъ не живетъ, и по его жиламъ медленно льется одинъ голубой *ἴχωρ* боговъ.

Самыя простыя дѣйствія Аполлониды божественно-картинны, самыя простыя слова его — мелодія.

O laurier qui verdis dans les jardins célestes,  
Que l'aube ambrosienne arrose de ses pleurs,  
Laurier, désir illustre, oubli des jours funestes  
Qui d'un songe immortel sais charmer nos douleurs,  
Permetts que par mes mains pieuses, ô bel arbre,  
Ton feuillage mystique effleure le parvis,  
Afin que la blancheur vénérable du marbre  
Eblouisse les yeux ravis.

Чувство или, точнѣе, музыка чувства у него рождается не самымъ воспоминаніемъ, а картиной, возникающей въ воображеніи.

Dans les langes de lin, dit-on, je dormais.  
Ce temple m'a reçu comme un oiseau sans ailes  
Et le Dieu m'a nourri de ses mains immortelles.

Не имѣя ничего общаго съ пытливымъ неокоромъ того же имени, Іонъ Леконтъ-де-Лиля не вступаетъ въ споръ съ Ксуюомъ: онъ — точно богъ, пріившій угодную жертву, успокоивается, лишь только почувствовалъ на лбу холодное прикосновеніе золотого царскаго вѣнца. Самая ранняя мудрость Иона не похожа на приобрѣтенную на службѣ неокора; мы скорѣе представляемъ его себѣ въ библейскомъ храмѣ, среди книжниковъ. Безусловно лучшимъ мѣстомъ поэмы является исходъ, несмотря на розовый отблескъ мелодрамы. Душа Леконтъ-де-Лиля была мало доступна для нѣжныхъ чувствованій, но она умѣла глубоко переживать двѣ эмоціи: религиозную и эстетическую. Вотъ отчего такъ вдохновенно и такъ правдиво звучитъ *μέλος* Иона:

Strophe.

Vois, mère! Le trépied fatidique se dore  
D'un étrange rayonnement  
Comme une large fleur, où s'épanche l'aurore.  
Le temple frémit doucement.

## Antistrophe.

L'ambrosienne odeur des lys et de la myrrhe  
 Monte d'un invisible feu  
 D'ou vient cet air subtil et frais que je respire?  
 Va-t-il nous apparaître un Dieu?

Какое дивное сочетаніе импрессионизма съ чисто эллинской красотой изображенія!

*(Les neuf muses, vêtues de blanc, coiffées de mitre d'or et de couronnes de laurier apparaissent planant dans une nuée éclatante.)*

## Épode.

Qu'êtes-vous, o formes sublimes?  
 Spectres ou Déesses, parlez?  
 Montez-vous des sombres abîmes?  
 Venez-vous des cieux étoilés?  
 Le feu divin de vos prunelles  
 Pénètre mon coeur transporté,  
 Que vous êtes grandes et belles!  
 Salut, pleines de majesté!

Если религиозная концепція Еврипида сводилась на оправданіе Аполлона, то у Леконтъ-де-Лилля она должна была получить болѣе общій характеръ. Его Іонъ рѣзко отличается отъ Креусы, своей матери.

Она — слабая, нѣжная женщина; онъ — полубогъ, и только любовь къ матери, самое чистое изъ человѣческихъ чувствъ, связываетъ его съ землею.

Іонъ — только символъ у Леконтъ-де-Лилля, но за этимъ символомъ отсрываются для насъ новые горизонты, и въ заключительный эподъ долженъ быть перенесенъ, по-моему, идейный центръ пьесы:

Salut, Rayon tombé de la lumière antique.  
 Aïeul des Rois futurs, Éphèbe aimé des Dieux!  
 Poursuis, enfant sacré, tes destins glorieux  
 Et délaissant ton nid, loin du Rocher pythique,  
 Jeune aigle, envolé-toi vers des plus larges cieux.

Намъ кажется, что jeune aigle это — не Іонъ, а будущая поэзія; Пнойская скала обращается въ необлассическую филологію, ко-

торая одна достойна воспитать эту поэзію, а ширь новыхъ небесъ, куда летить молодой орелъ, кажется намъ широкой областью философскаго и поэтическаго созерцанія, гдѣ будетъ онъ летать и парить, покинувъ родимую скалу. Но какія земли онъ будетъ оттуда видѣть, и какое солнце будетъ ему свѣтять, этого не предвѣщаетъ эподъ французскаго поэта; не будемъ объ этомъ домышлять и мы и разстанемся съ нашимъ Іономъ.

*И. Анненскій.*

### Къ папирусу съ мелодіей изъ Ореста.

Въ папирусѣ съ мелодіей изъ Ореста, какъ извѣстно, показаны два знака ритмическаго ударенія: точка сверху ноты или знака долготы, помѣщеннаго надъ этой послѣдней, и точка сбоку ноты. Точка сверху ноты, какъ я показалъ въ моемъ изслѣдованіи: «Дохмій у Эсхила», можетъ обозначать только главное ритмическое удареніе, тогда какъ точка, поставленная сбоку ноты, отмѣчаетъ мѣсто второстепеннаго ритмическаго ударенія (стр. 305 и сл.). Въ указанномъ папирусѣ ноты, соотвѣтствующія второму долготу слогу дохмія, снабжены точками сверху, какъ этого мы и должны ожидать. Но знакъ второстепеннаго ритмическаго ударенія, естественнымъ мѣстомъ котораго является третій долгій слогъ дохмія, помѣщается, вопреки даннымъ теоретическаго характера, на первомъ слогѣ его, краткомъ или долготу безразлично, смотря по тому, какую форму въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ имѣетъ басисъ дохмія (достовернаго примѣра дохмія съ басисомъ въ формѣ ямба въ папирусѣ съ мелодіей изъ Ореста мы не имѣемъ). Какъ объяснить такое противорѣчіе? Мнѣ кажется, что помимо прочихъ соображеній, на которыя я указалъ въ своемъ изслѣдованіи: «Дохмій у Эсхила» (стр. 307 и сл.), это явленіе обусловлено тѣмъ, что древніе музыканты и ритмики дѣлили дохмій на ямбъ (трибрахъ или дактиль) и кретьякъ. А потому вполне понятно, что при разстановкѣ ритмическихъ удареній они ставили по ритмическому ударенію на каждой стопѣ, изъ которыхъ, по ихъ мнѣнію, слагалась данная ритмическая группа.

*А. Денисовъ.*