

Карл Керенъи

par
vUS
libellus

ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБИРИНТА



е в р а з и я

Karl Kerényi

LABYRINTH-STUDIEN
Labyrinthos als Linienreflex
einer mythologischen Idee

Карл Кереньи

ИССЛЕДОВАНИЯ
ЛАБИРИНТА



Санкт-Петербург
2020

ББК 86(2)
УДК 291.13
К36

Научный редактор
О. В. Пржигодзкая

Карл Кереньи

К36 **Исследования лабиринта.** — СПб.: «Евразия»,
2020. — 160 с.

ISBN 978-5-8071-0466-3

Откуда пришел к нам загадочный образ лабиринта? Какая психологическая, мифологическая и ритуальная реальность лежит в основе этой графической метафоры? Куда может завести Тесея нить Ариадны? И как связан лабиринт с загробным миром? На эти и другие вопросы отвечает в небольшом по объему, но весьма насыщенном по содержанию исследовании знаменитый швейцарский филолог-классик Карл Кереньи, известный отечественному читателю по книге «Элевсинские мистерии» и совместной с П. Радиным и К. Г. Юнгом работе «Трикстер». Широкий диапазон материала, привлекаемого ученым, — от древнего Вавилона до средневековой Англии и архаической Скандинавии — позволяет ему не только всесторонне описать этот мифологический образ, но и расшифровать целый ряд сюжетов классической античности и средневековой европейской культуры.

- © Власов Н. А., перевод, 2019
- © Юрченко К. А., дизайн обложки, 2020
- © Оформление, ООО «Издательство «Евразия», 2020

От автора

Размышления по поводу мифа о Персефоне, которые занимали меня на протяжении многих лет, внезапно получили новый импульс благодаря обнаружению в Индонезии, на острове Серам из Молуккского архипелага, родственного ему мифа. Я изложил свои мысли в истории Кору^а, опубликованной под названием «Божественная дева», а затем во «Введении в сущность мифологии» с психологическим комментарием профессора Юнга. Далее я планировал написать еще несколько важных примечаний, поводом для которых стало появление образа лабиринта в этой же системе мифов. Для издания *Laureae Aquincenses II* я в июле 1940 года создал текст под названием «Лабиринт – линейное отражение мифологической идеи», позднее отпечатанный в 50 экземплярах. О появле-

^а Кора – альтернативное имя Персефоны.

нии самого издания мне ничего не было известно.

Кампания против Франции была в самом разгаре. Значительная часть специальной литературы на английском языке оказалась мне недоступна. В особенности меня печалил тот факт, что я не мог раздобыть весьма ценные работы голландских коллег, в первую очередь статью профессора Бёля «К вавилонскому происхождению лабиринта». Мне приходилось во многом опираться на свою память, без какой-либо уверенности в том, что я правильно помню все его идеи. В результате я был вынужден исключить из своего текста весь материал, касавшийся Древнего Востока. С тех пор мне удалось наверстать кое-что из упущенного и дополнить свое исследование ранее отсутствовавшими на его страницах сюжетами.

Я также спросил профессора Юнга о том, не хочет ли он и в этом вопросе провести какие-либо психологические параллели. В ответ он порекомендовал мне обратиться к статье своего ученика доктора К. А. Мейера из Цюриха, опубликованной в девятом томе «Центрального журнала психотерапии и ее пограничных сфер» (*Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*) под

названием «Спонтанные манифестации коллективного бессознательного». В этой статье автор среди прочего кратко описывает историю болезни одной своей пациентки, связанную с образом лабиринта. После публикации этой статьи доктор Мейер продолжил сбор аналогичного материала как на основании своей личной практики, так и в исследовательской литературе, и я надеюсь, что плоды его интереснейшего труда будут опубликованы в отдельном выпуске *Albae Vigiliae*.

Мои исследования образа лабиринта все еще не завершены. Специалисты легко найдут в этом тексте такие места, где знаток археологии и этнологии может без особого труда продолжить мою мысль. К примеру, в 11-й главе многие сюжеты оказались лишь намечены несколькими короткими штрихами. Так, я не стал рассматривать новейшие гипотезы, касающиеся расовых, языковых и прочих вопросов, связанных с доисторической Грецией. Последняя глава также не имеет заключительного характера – скорее она предлагает сюжеты для дальнейших исследований и содержит в себе определенный личный опыт. Я обхожу молчанием и то, что связано с центральным событием мифа; писать об этом пока рано. Скажу толь-

Исследования лабиринта

ко, что мистическую свадьбу, о которой идет речь в «Эгейском празднике», предваряет танец лабиринта – «в кружащем движении вверх»^b...

^b Цитата из «Фауста» И. В. Гете.

Появляется желание склониться над
оставленной без внимания, почти
забытой тайной всей жизни...

Генриетта Роланд Хольст

1. Проблема и тайна

Проблема лабиринта имеет одну интересную особенность – впрочем, такую же особенность мы встретим и у большинства мифов, если всерьез ими займемся. Эти проблемы не могут быть устранены каким-либо решением. Они являются тайнами в том смысле, в котором великий истолкователь сложнейших поэтических текстов противопоставляет друг другу «проблему» и «тайну»: «Одна должна быть решена; как только это происходит, она исчезает. Вторая, напротив, должна быть узнана, почитаема, стать частью собственной жизни. Тайна, которой может быть найдено объяснение, не есть тайна. Истинная тайна не поддается объяснению – не потому, что она с помощью уловок обманывает исследователя, а потому, что она по сути своей недоступна для рационального подхода. Но при этом она принадлежит той же действительности, что и объяснимые

феномены, и прекрасно уживается с ними. Функция объяснимого здесь заключается в том, чтобы показывать нам, что есть истинно необъяснимое»¹.

Мифологемы, образы богов, религиозные символы не могут рассматриваться как проблемы, подлежащие решению. Мы можем лишь проследить их происхождение – от идей, архетипов, прообразов. Они занимают нас, подобно истинным тайнам. На вопрос о значении мифов, изображений, обычаев, связанных с лабиринтами, лейденский исследователь религии Вильям Бреде Кристенсен уже дал интуитивный ответ: они демонстрируют нам подземный мир.

Однако является ли это решением загадки лабиринта? Напротив: лабиринты – в тексте, изображении или танце – в роли идеи, архетипа или прообраза не уступают столь же загадочному, но бессодержательному «подземному миру». Объяснение, которое выводит нечто материальное из бесплотного – будь то явление духовной жизни или понятие, – игнорирует в нем как раз наиболее существенное. Кристенсен писал о том, что лабиринт «со своими поворотами и тупиками, из которых никто не в состоянии найти выход», может быть лишь отражением царства

мертвых². Однако действительно ли в образе лабиринта важно именно это — а не то, что выход из множества тупиков все-таки есть?³ И не носит ли эта связь обратного характера — «подземный мир» как образ лабиринта?

В дальнейшем мы будем опираться на следующий принцип: при попытках объяснения феномена лабиринта не терять из виду его графические изображения, используя абстрактный материал — рассказы и танцы — лишь постольку, поскольку он действительно может считаться достоверным. Если же в процессе мы обнаружим среди объясненного нечто необъяснимое — неосознанное знание о предстоящем исходе жизни, — мы будем считать это тайной, которая, даже не будучи разгаданной, представляет для нас ценность.

2. Вавилон

Там, где лабиринты дошли до нас в качестве памятников древних верований или, по меньшей мере, древних искусств, они обычно представлены спиральной формой, зачастую совсем простой. Любая спираль, даже чисто декоративная, является лабиринтом – мы можем осмыслить ее как путь и представить самих себя на этом пути. Нам нужно уметь поместить себя в рамки изображения, чтобы понять мифологическую реальность лабиринта. Носители этой реальности находились и двигались внутри лабиринта; она пробуждалась в них время от времени, выражая движениями или рассказами непосредственно пережитое. Если мы хотим понять суть этих переживаний, нам нужно вчитаться в эти рассказы – тексты немых лабиринтов.

Большое значение имела находка, сделанная в начале текущего столетия – в кол-

лекции глиняных табличек, попавших из раскопок Месопотамии в европейские музеи, были обнаружены изображения лабиринтов, в том числе сопровождавшиеся клинописными текстами. Табличка из Берлина (рис. 1)⁴ и аналогичная табличка из Лейдена⁵ не содержат надписей, однако демонстрируют нам чистую спиральную форму. Близкое родство этих рисунков с изображениями лабиринтов на критских монетах и спиральными каменными узорами в Северной Европе бросается в глаза. Расшифровать значение этих рисунков позволяют большие таблички, на которых видны целые ряды спиральных узоров в различных вариантах с сопутствующими надписями (рис. 2 и 3)⁶. Скучные, плохо понятные тексты: но мы должны строго придерживаться их, если хотим что-то узнать о значении этих рисунков в культуре Месопотамии.

Из клинописных текстов становится ясно, что на рисунках изображены внутренности жертвенных животных, по которым проводилось гадание. Очевидно, приведены примеры такого гадания из прошлого – в качестве инструкций на будущее, с соответствующими разъяснениями. Последние касаются формы кишечника. «Они повернуты влево



Рис. 1. Лабиринт в Месопотамии



Рис. 2. Из вавилонского «архива внутренностей» I



Рис. 3. Из вавилонского
«архива внутренностей» II

и затем разветвляются» — переводит надпись ассириолог, опубликовавший первое исследование этого сюжета⁷. Он добавляет: «Это должно означать, что внутренности образуют сначала закрученную влево спираль, которая потом заканчивается, и отдельные кишки напрямую стремятся к выходу из кишечника. Рисунок подтверждает это объяснение». В другом случае, похоже, дается и толкование: «Божество оставит нас в беде»⁸.

Толкование зависело от того, что можно было увидеть, глядя на внутренности. И что же можно было увидеть? Ответ на этот вопрос дают частью сами рисунки, частью сопровождающие их надписи. Изображения далеки от того, чтобы быть реалистичными: многообразие внутренностей они сводят к нескольким линиям. Ключевой формой этих линий является, очевидно, спираль; разные ее виды находятся во внутренностях различных жертвенных животных. Под покровом сугубо телесного и материального просматривается другая действительность, мифологическая, о которой упоминают и надписи. В них говорится о дворце: «дворце внутренностей» (на древнем языке *êkal tirâni*). Можно догадаться о том, какой

дворец имеется в виду⁹: то самое подземное царство, которое, отражаясь в разных формах внутренностей, может по-разному влиять на мир живых — как благоприятно, так и неблагоприятно. В рамках, казалось бы, чисто материального феномена оно предстает в качестве высшей реальности, спиральной конструкции, которую внутренности жертвенного животного передают таким же образом, каким печень отображает области небесного свода¹⁰.

Как получилось, что кишки стали «дворцом внутренностей» и подземный мир оказался представлен как «дворец *внутренностей*»? Подземный мир и кишечник связаны между собой через образ подземного существа, противника Гильгамеша, демона Хумбабу; он жил в волшебном лесу с «тайными дорожками» и «тупиковыми тропами», а его лицо было покрыто кишками¹¹. В этом примере лабиринт и подземный мир отождествляются друг с другом, но на первом месте находится именно лабиринт, который предстает перед нами в образе волшебного леса или внутренностей. Нет никаких доказательств тому, что внешний опыт — созерцание внутренностей — имел приоритет перед внутренним, мифологическим содержанием.

Конечно, внешнее могло предшествовать внутреннему: однако именно идея спирали находила себе здесь адекватное внешнее выражение. Подземный мир, уже облеченный в спиральную форму, уподоблялся внутренностям. Только так можно понять двусмысленное выражение «дворец внутренностей».

Необходимо также упомянуть о том, что невозможно обнаружить в этих внутренностях — по крайней мере, если ориентироваться на известные нам примеры. Это — материнское лоно, образ деторождения. Хотя в текстах упоминается «калитка дворца», рисунки и надписи не дают нам никаких оснований отождествлять ее с маткой. Нет ни малейшего повода говорить о «великой идее оплодотворения лона Земли»¹² и тем более использовать эту идею для объяснения содержания табличек. Даже в качестве «вспомогательной гипотезы», которая позволяла бы проверить разрозненные материалы, она лишена смысла. Нам не нужны подобного рода гипотезы; нашей путеводной нитью является спираль. Мы должны признать, что, несмотря на наличие клинописных текстов, эта спираль осталась немой. Лишь обозначение *êkal tirâni* приблизило нас к разгадке

этой тайны. Вавилонская храмовая архитектура и обряды тоже не дают нам никаких подсказок¹³; месопотамские храмовые башни – «зиккураты» – являются скорее отражением небесного царства, антитезой подземных лабиринтов. Пирамидальная доля (*lobus pyramidalis*) печени может быть напрямую связана с этой архитектурной концепцией. Связывать с зиккуратом некоторый подъем спирали на берлинской или лейденской табличке нет никаких оснований.

Первому исследователю, опубликовавшему берлинскую табличку, ее круглая форма напомнила деловые документы эпохи Лугаланды и Урукагинды (начало III в. до н. э.)¹⁴. Этот же ученый относит табличку (рис. 3), надписи на которой частично поддаются прочтению, к эпохе «около 1000 года до н. э.»¹⁵. Итак, более тысячи лет отделяет время, когда лабиринты были в Месопотамии мифологической реальностью, от упомянутых надписей. Отсюда сложность понимания этих текстов с точки зрения современной им мифологии. Текст, который превращает немые лабиринты в понятные нам свидетельства переживаний людей далекого прошлого, был недавно обнаружен в совсем другом регионе планеты. Он является частью индонезийских

Вавилон

сказаний, соответствующих греческому мифу о Коре. Чтобы понять значение этих новых текстов, имеет смысл для начала сопоставить образы подземной богини у жителей Серама и древних эллинов.

3. Жизнь и смерть

Женщина, достигшая высшей точки своей жизни и обреченная умереть, но ставшая в смерти властительницей. Таков образ Персефоны – божественной девы древних греков. Он является настолько значимым, что ни один человек, знакомый с его литературным или скульптурным изображением, не может не заметить прототипический характер греческой царицы мертвых. Мифологические образы часто служат прототипами, и Персефоны это касается в особенной степени. Судьба любой девушки может рассматриваться как подражание судьбе Персефоны; то же самое можно сказать и о судьбе любого живого существа. Ведь все мы смертны, и единственную надежду – надежду на возвращение того, что было утрачено, – отражает миф о Персефоне.

Речь идет о том возвращении, которое в Элевсине праздновали как рождение: бо-

жественное событие, неизменно повторяющееся, с неиссякаемой жизненной силой и неисчерпаемым богатством, рождение Плутоса. Похищение девушки как свадьба и смерть одновременно, смерть и рождение как внутренне связанные между собой явления – все это заключено в образе Персефоны. Эти сочетания могут показаться странными, но в греческой мифологии существовали и другие, не менее странные: связь Персефоны с Луной (пифагорейцы даже отождествляли богиню с этим небесным телом), с зерном и с жертвенным животным, которое в определенном контексте воплощает ее – со свиньей.

Эти связи, которые на первый взгляд кажутся совершенно непонятными, внезапно обретают смысл в рамках единого целого: серамских мифов о лунной деве, которую называют Рабие, Хайнувеле или обоими именами сразу. Ограничимся здесь самыми важными аспектами этих мифов. Рабие – мифологическое имя Луны. Девушка Рабие была похищена «солнечным человеком». В качестве невесты она воплощается в убитой свинье. В образе жены она появляется как свинья с поросенком – своим сыном. Под именем Хайнувеле она является воплощени-

ем богатства на Земле; когда ее убивают, из ее тела вырастают клубни. Ее убийство среди прочего приводит к тому, что убийцы – древние люди – сами впервые становятся смертными. Только после того, как в этот мир благодаря убийству пришла первая смерть, в него пришла и жизнь.

Идея смерти неразрывно связана с идеей жизни; Луна, съедобное растение, животное – они все время исчезают и появляются вновь. Это воплощено в образе человека: девушки, которая украдена и убита – и при этом дает новую жизнь и пищу. Этот миф – как и миф о Персефоне, демонстрирующий те же внутренние связи, – раскрывает идею жизни, которая основана на идее смерти. Или, если взглянуть с другой стороны, – идею смерти, которая создает почву для идеи жизни. Обе эти божественные девы демонстрируют вечную жизнь и вечную смерть, их судьба – божественный образец земного существования.

Задержимся еще немного на принципиально важном этапе того пути, который благодаря обширному индонезийскому материалу ведет нас к столь масштабной мифологической идее. Отдельные мифы о Рабие или Хайнувеле являются сами по себе впол-

не осмысленными, законченными историями. Рассказы о «лунной девушке» и «солнечном человеке» или о Хайнувеле выглядят как поэтические предания. Однако было бы заблуждением считать, что в историях о Рабие речь идет только о Луне. Потому что и Хайнувеле, «девушка-цветок», отождествляется с Рабие, и к Луне это не имеет никакого отношения. Аналогия с музыкой напрашивается здесь сильнее, чем аналогия с поэзией: истории о «лунной деве» и «деве-цветке» — вариации на одну и ту же тему, и только вместе, в рамках единой большой композиции, они образуют осмысленное целое. Только объединившись, они делают мир более понятным¹⁶.

Возможны и другие вариации на ту же тему: философские, музыкальные, графические (как в случае с лабиринтом) или же иные мифологические формы у иных народов. Они возможны, потому что тема любой большой философии, искусства и мифологии — нечто объективное, это реальность с присущим ей многообразием аспектов, которая не может быть полностью раскрыта в какой-либо одной вариации. Как действительность, преподнесенная духу — как духовная реальность — эта тема представляет собой идею (в данном случае — идею жиз-

ни, которая соответствует природному феномену «жизнь»). Идею философскую, или мифологическую, — в зависимости от того, философия или мифология способна лучше отразить тот аспект реальности, которому соответствует эта идея. Только когда вариации мифологемы пробуждают в нас нечто такое, что воспринимается как божественное — поскольку его можно выразить только в божественных образах, божественных историях, религиозных символах — только тогда у нас появляется перспектива, с которой перед нами открываются все подробности мифа и культа, вплоть до того предела, за которым начинается Непостижимое.

Реальный феномен «жизнь» — особенно удачный пример для того, чтобы продемонстрировать различие между античной философской идеей и идеей мифологической. Античный философ воспринимает идею жизни как полярную противоположность смерти; они связаны лишь тем, что одно означает отсутствие другого. Для Гераклита подобная связь подразумевает глубинную идентичность («Имя лука есть жизнь, но дело его — смерть», или, говоря языком мифа, Аид и Дионис едины¹⁷). В «Федоне» Платона эта противоположность есть залог того, что

смерть ничего не может поделаться с душой (то есть с жизнью); одна исключает другую¹⁸. Даже Эпикур настаивал на исключительном характере жизни, хотя и делал из этого другой вывод: «Если мы существуем, смерть не существует; если же существует смерть, то нет нас»¹⁹. Лишь много позже европейская философия смогла определить феномен «жизнь» таким образом, что он не исключает смерть, а относится к ней как к своей составной части²⁰.

Полное разделение жизни и смерти – именно это, каждый по-своему, делают Платон и Эпикур – соответствует реальности, которая отделяет живых от мертвых и находит свое отражение в мифе о границе царства Аида. Античная религия не отрицает понимание смерти как не-существования²¹; Персефона, царица подземного царства, также находится в этом пространстве не-существования. Однако мифологическая идея, лежащая в основе серамских мифов о Коре, объединяет реальность жизни и смерти.

Кажется невероятным, что столь масштабная и сложная идея возникла не в рамках античной философии (представления Платона и Эпикура на ее фоне выглядят прими-

тивными), а в мифологии первобытных народов. Однако стоит вспомнить о том, что мифы о происхождении смерти повсюду в мире связаны с мифами о появлении обычной человеческой жизни²². Приведу лишь один пример: в вогульской космогонии, когда жизнь на Земле почти появилась, для полного завершения этого процесса не хватало только смерти. Необходимость смерти основана на известном соображении — без нее Земля окажется перенаселена. Только когда люди начинают умирать, «мир человеческой эпохи наконец возник и утвердился. В нем люди счастливо живут по сей день»²³.

Образ смерти как основы жизни в мифах о Рабие-Хайнувеле является сам по себе весьма поучительным примером того, как может быть выражена мифологическая идея, которая для носителей мифологии является высшей реальностью. В историях о Рабие смерть героини — событие, с которым связывается и человеческая смерть в целом — представлено как похищение девушки. Соответствующее событие в мифе о Хайнувеле рассматривается как древнее культовое преступление. Эти два образа совпадают в рамках лежащей в их основе идеи, но связанные с ними культовые практики различны. В куль-

товых практиках похищение девушки не инсценируется при помощи пантомимы – его символизирует особый танец, рисунок которого образует спираль. Ту же спиральную форму мы находим у ворот, которые ведут к богине подземного мира и позволяют проходящим через них сохранить свой человеческий образ.

Речь идет еще и о способе изображения, который можно назвать графическим отражением лежащей в его основе мифологической идеи. Греческий лабиринт есть одновременно: 1) мифическое здание; 2) рисунок танца; 3) изображение, в основе которого – спиральная линия. Схожесть этих образов бросается в глаза, и мы поговорим о ней дальше.

Для начала я изложу соответствующую часть мифологемы согласно описанию ученого, обнаружившего и опубликовавшего ее – доктора А. Йенсена, – вместе с его пояснениями и опубликованным им рисунком серамского лабиринта²⁴.

4. Серам, Полинезия, Австралия

1. Девушка Хайнувеле как Плутос

«В то время на Тамене-сива (девятая площадка для танца) состоялся большой танец маро, который длился девять ночей подряд. Девять семей приняли в нем участие. Они образовали в танце большую спираль с девятью изгибами. Когда люди танцуют маро ночью, в центре сидят женщины, которые не танцуют и подают танцорам бетель для жевания. Во время того танца девушка Хайнувеле стояла в центре и протягивала бетель танцорам. С рассветом танец закончился, и люди пошли спать.

Вечером второго дня они собрались на другой площадке, поскольку, если маро танцуют девять ночей подряд, нужно каждую ночь танцевать его в новом месте. Вновь

Хайнувеле поставили в центре, чтобы она подавала бетель. Однако когда танцоры попросили у нее бетель, она вместо этого дала им кораллы. Все сказали, что эти кораллы очень красивы. Танцоры и зрители столпились вокруг нее и просили бетель, и все получили от нее кораллы. Танец длился до рассвета, и люди пошли по домам спать.

Следующей ночью танец вновь начался на другой площадке, и Хайнувеле вновь стояла в центре и должна была раздавать бетель. Этой ночью она раздавала красивые фарфоровые тарелки, и каждый получал по одной. На четвертую ночь она дарила всем еще более крупные тарелки из китайского фарфора. На пятую ночь она раздавала большие ножи для буша, на шестую – красивые медные шкатулки для бетеля, на седьмую – золотые кольца для ушей, на восьмую – красивые гонги. С каждой ночью росла ценность тех предметов, которые Хайнувеле раздавала танцорам, и люди почувствовали себя неудобно. Они собрались, чтобы посоветоваться; полные зависти к Хайнувеле, которая могла раздавать такие сокровища, они решили убить ее».

2. Raptus in terram^c

«На девятую ночь большого танца маро Хайнувеле вновь поставили в центр, чтобы она раздавала бетель. Но мужчины вырыли на площадке большую яму. Во внутреннем круге большой спирали, образованной танцорами, в ту ночь танцевала семья Лесиела. Медленно кружась в танце, они оттеснили девушку Хайнувеле к яме и сбросили ее туда. Громкая трехголосая песнь маро заглушила крики девушки. Яму засыпали землей, и танцоры в танце утрамбовали ее ногами. С рассветом танец маро завершился, и люди пошли домой».

3. Объяснение этнолога

«Танец маро и сегодня танцуют только по ночам; в нем принимают участие мужчины и женщины. Мужчина становится во главе вереницы танцующих, за ним следуют попеременно женщины и мужчины, чьи руки переплетены особым образом. Пестрая вереница образует круг; когда ее конец достигает начала, а новые танцоры продолжают присоединяться, вокруг первого круга начинает

^c Оказавшись в земле (*лат.*).

закручиваться спираль. После этого танцоры движутся размеренными шагами под трехголосое пение по кругу против часовой стрелки. Сегодня маро танцуют только по церемониальным поводам; этот танец, несомненно, теснейшим образом связан с представлением о путешествии в царство мертвых». Мы со своей стороны хотели бы добавить, что, в соответствии с мифологическим взглядом на вещи, именно описанный в мифе танец является изначальным, все действительные маро — лишь подражания ему. То есть первой в центре стояла Хайнувеле; только позднее это были «женщины, которые не танцевали». Согласно другим версиям мифа, это были олени или кошка, научившая людей танцевать маро²⁵. В обоих случаях маро можно было назвать триумфальным танцем, который танцевали после спасения от гибели.

4. Возникновение спиральной постройки и царство мертвых

«Амета (отец Хайнувеле) проклял людей, а Мулуа (Кора) Сатене разозлилась на них за то, что они убили девушку. Она построила на площадке в Тамене-сива большие ворота.

Они представляли собой спираль с девятью витками, подобную той, которую образовали люди во время танца. Мулуа Сатене встала на большой ствол дерева с одной стороны ворот; в обеих ее руках были отрезанные руки Хайнувеле. После этого она собрала всех людей с другой стороны ворот и сказала им: «Не хочу больше жить здесь, ибо вы совершили убийство. Сегодня я уйду от вас. Вы все должны пройти ко мне через ворота. Тот, кто пройдет через них, останется человеком; кто этого не сделает, не останется». Люди попытались пройти через спиральные ворота, но не всем это удалось. Те, кто не прошел, стали зверями или духами. Так появились свиньи, олени, птицы, рыбы и множество обитающих на земле духов. Раньше они были людьми, но не смогли пройти через ворота, за которыми стояла Мулуа Сатене. Некоторые прошли слева, некоторые – справа от ствола, на котором она стояла. Каждому проходившему она наносила удар рукой Хайнувеле. Проходившие слева от нее должны были перепрыгивать через пять стволов бамбука; от них произошли паталима, люди, чье число – пять. Проходившие справа прыгали через девять стволов бамбука; от них произошли патасива, люди, чье число – девять. Сатене

сказала людям: «Сегодня я уйду от вас, и вы больше не увидите меня на Земле. Только когда вы умрете, мы вновь увидимся. Но вам придется проделать для этого трудный путь». И Мулуа Сатене исчезла, поселившись в качестве ниту (духа) на Салахуа, горе мертвых на юго-западе Серама. Чтобы попасть к ней, надо сначала умереть. Путь на Салахуа ведет через восемь гор, на которых живут восемь других ниту. С тех времен, кроме людей, на Земле есть звери и духи. А люди с тех пор разделились на паталима и патасива».

5. Рисунок туземца с объяснением этнолога

«Рассказчики подробно описывали ворота, которые Мулуа Сатене построила в Тамене-сива. Рисунок передает один из множества набросков, с помощью которых туземцы пытались объяснить конструкцию ворот. Единственное, что можно утверждать с уверенностью на основании их слов, это то, что форма ворот напоминала спираль, которую образуют танцующие маро, а также то, что богиня смерти Мулуа Сатене стояла позади спирали, через которую люди должны были идти к ней. Сделать это, очевидно, было

Исследования лабиринта

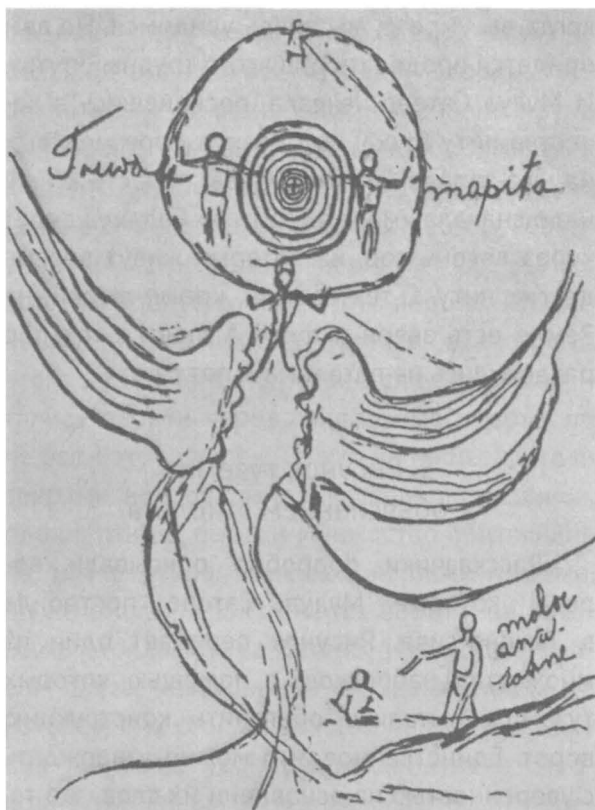


Рис. 4. Рисунок лабиринта из Серама

непросто — ведь не все люди справились с этой задачей и в итоге утратили человеческий облик. На рисунке рядом со спиральной конструкцией изображены Тувале («солнечный человек») и Мабита (рис. 4). Богиня смерти Мулуа Сатене нарисована справа снизу с руками мертвой Хайнувеле. В середине рисунка извилистые линии по обе стороны от дороги обозначают девять гор на пути в царство мертвых; справа и слева черточками обозначены те самые пять и девять стволов, которые упоминаются в истории о разделении людей на два племени».

Создается впечатление, что рассказ о разделении людей на два племени — это вторичный, нанесенный позднее сюжет картинки, которую, несомненно, рисовал туземец; первоначально на рисунке были большая птица и спираль. Однако из этого не стоит делать поспешных выводов. Доктор Йенсен сам указывает на то, что аналогичные церемонии встречаются и в других регионах планеты, упоминая Новые Гебриды, где нечто похожее описал Джон Лейард. Там тоже есть танцы с определенным рисунком, напоминающим лабиринт, которые играют большую роль в путешествии покойного в царство мертвых. И там к богине смерти попадает только тот,

кто способен пройти через лабиринт. Стоит добавить, что эти сооружения туземцы рисуют в очень примечательном геометрическом стиле²⁶. Кроме того, важно, что и в этом случае в основе ритуальных танцев и рисунков лабиринта лежит мифологическая идея смерти, которая одновременно заключает в себе идею жизни. По словам Лейярда, мотивом для упомянутого посмертного путешествия является не смерть как таковая, а желание возродиться к жизни, вступив в контакт с предками, которые уже живут по ту сторону могилы²⁷. Всю соответствующую церемонию он называет ритуалом плодородия. О дольмене — жертвенном сооружении, находящемся в центре событий в первой половине церемонии, — он пишет: «Этот дольмен представляет собой в первую очередь каменную гробницу, но также и пещеру, через которую покойный начинает свое путешествие, и лоно, через которое он при помощи принесенных жертв получает новое рождение»²⁸.

Такие примеры лабиринтов — как танцев или графических рисунков — многочисленны и связаны с целыми культурами. Они наполнены очевидным смыслом: речь идет не просто о материнском лоне и даже не о чем-то физически вообразимом, а о пути, который

ведет к смерти и за ее пределы. Этот тезис подтверждается дальнейшими наблюдениями, первое из которых сделано самим Лейардом²⁹. В Южной Индии у одного из племен дравидов он обнаружил татуировку в виде лабиринта. Она связана с той же мифологией смерти, что и на Новых Гебридах. Аналогичен и культурный фон: такой же остров из мегалитической эпохи, следы которой дошли до нас в виде дольменов и менгиров. Остается добавить, что нанесение татуировки является типичным обрядом инициации. Его проходят те, кто рождается в новом обществе — как бы к новой жизни. Этому новому рождению предшествует переживание смерти — обычно в форме съедения чудовищем или прохождения через ворота. Классические примеры спиральных татуировок предоставляет нам Новая Зеландия; там спирали также украшают культовые ворота (рис. 5 и 6)³⁰.

Спирали встречаются нам и там, где существует вера в возрождение духов предков. Для этого, как известно, используются священные дощечки. Их раскручивают, позволяя тем самым обитающим в них душам перейти в новую жизнь. На чурингах аборигенов центральной Австралии, изученных



Рис. 5. Татуировка из Новой Зеландии



Рис. 6. Деревянное изображение на воротах в Новой Зеландии

Исследования лабиринта

Гезой Рохеймом³¹, помимо других изображений всегда есть спирали. Последние, по словам аборигенов, обозначают те места, где живут духи прежде, чем они входят в тело женщины: пещеры, корни деревьев, клубни, вода. Иначе говоря – те места, через которые мертвые возвращаются к жизни.

5. Скандинавия, Англия, Германия

Рядом с этими примерами те образы, которые сравнивали прежде с греческим лабиринтом, кажутся намного более немymi и бесплотными. Они дошли до нас фрагментарно, их смысл загадочен. Однако они доказывают, что мифологический феномен, который в Греции называли «лабиринтом», появляется не только в тихоокеанском и средиземноморском культурных ареалах, а присутствует в Северной и Западной Европе. Это позволяет допустить, что мы имеем дело с культурным наследием всего человечества, корни которого уходят еще в каменный век — несмотря на то что имеющиеся находки историки не всегда рискуют отнести даже к эпохе бронзы³². Здесь необходимо подчеркнуть то принципиально важное, что связано с этим европейским материалом.

В Северной Европе — Скандинавии, Финляндии, Лапландии — встречаются главным

образом два типа каменных сооружений в форме спирали: без запутывающей развилки (рис. 7)³³ и с ней (рис. 8)³⁴. Поскольку речь идет, по всей видимости, о древнем народном обычае, пережившем множество доисторических и исторических эпох, следует отказаться от попыток отнести эти памятники к какому-то конкретному периоду. Вместо этого имеет смысл применить другой хронологический подход. Мы можем говорить об «эпохе жизни», «эпохе смерти» после исчезновения и — между ними — «эпохе отмирания» этой практики. «Эпоха жизни» может быть, в свою очередь, разделена на доисторическую и историческую эпоху. Было бы прекрасно, если бы мы могли точно знать, когда возникли эти каменные сооружения; однако нам остается судить о них лишь по тем остаткам, которые еще существовали в «эпоху смерти». Только в это время ими начали заниматься ученые, и исследователю стоит учитывать, что он вынужденно опирается лишь на посмертные останки древней практики.

Североевропейские названия этих спиральных сооружений следует рассматривать (по крайней мере там, где нет оснований считать иначе) как появившиеся уже в «эпо-



Рис. 7. Каменное сооружение в районе Висбю на Готланде



Рис. 8. Каменное сооружение на Вире

ху смерти». Большинство из них – имена разрушенных городов: Вавилона, Ниневи, Иерихона, «разрушенного Иерусалима», Лисабона (по всей видимости, как следствия знаменитого землетрясения). В этом же контексте следует воспринимать скандинавские названия, означающие «замок Трои». В Англии их называют «стенами Трои», в Уэльсе на кельтском «Caerdroia». Из всего этого можно сделать лишь вывод о том, что в «эпоху смерти» эти сооружения напоминали зрителям разрушенные города. Им давалось новое, ложное название; старый и истинный смысл оказывался забыт. Источником для новых названий была гуманистическая или – главным образом на российской территории – библейская ученость, порой легенды или народные сказания: Pietar-inleikki («Игра святого Петра») или Jaturlintarha («Ограда великанов») в Финляндии, «Дом Виланда» в Исландии, «Чудесный круг» в Северной Германии. Это ровным счетом ничего не говорит о первоначальном смысле сооружений.

Тем важнее присмотреться к названиям совершенно другого типа. Шведские крестьяне в Финляндии называют Юнгфрудан наряду с библейскими именами еще и «Танцем девушки». Это имя, похоже, берет свое на-

чало еще в период существования соответствующих практик. Есть сведения³⁵ о том, что на Аландских островах и в финских шхерах каменные лабиринты использовались для организации игр, в ходе которых в центре садилась девушка, а юноши бегали по проходам между камнями, пока не добирались до нее. Эти игры также переносят нас в «эпоху жизни» лабиринтов. Или, как минимум, в эпоху их «умирания»: ведь у нас нет никаких оснований предполагать, что игра была для игроков чем-то большим, чем просто развлечением, что она содержала в себе какой-то глубокий смысл. Полноценная жизнь обычая наполнена смыслом (точно так же, как реальный смысл наполнен жизнью). Тем не менее, мы можем вспомнить о серамской церемонии, где девушка также находится в центре. Позволю себе добавить, что, согласно одному отчету об экспедиции в Норвегию, «каменные кольца» были обнаружены в предгорье Мортенснес на берегу Варангер-Фьорда. Они были хорошо заметны издали; на этом же месте были древние лапландские захоронения³⁶. Из шведского Греббестада я вынес такие же впечатления, касающиеся связи каменных кругов с царством мертвых. К сожалению, отсутствует систематическое

исследование, которое прослеживало бы соотношение между североевропейскими каменными лабиринтами и древними захоронениями. Возможно, оно смогло бы приблизить нас к пониманию истинного смысла этих сооружений. Известно только, что некоторые из этих каменных кругов были созданы людьми, спасшимися при кораблекрушении³⁷.

Английские лабиринты – не каменные, а земляные – обычно располагаются поблизости от какого-либо священного места, церкви или капеллы – и, таким образом, рядом с кладбищем. Последнее обстоятельство обычно оставляют без внимания, считая, что лабиринты использовались для покаянных шествий. На деле эти сооружения постоянно привлекали детей, устраивавших здесь свои игры; у игроков при этом возникало ощущение тесноты и одновременно наслаждения – скорее язычески-мирское, чем покаянно-христианское. Большинство лабиринтов, находившихся на территории средневековых французских соборов, пришлось уничтожить, поскольку дети использовали их как игровые площадки, соревнуясь в том, кто из них первым доберется до центра³⁸. Это – нечто вроде спонтанного оживления древней практики в «эпоху смерти».

В Англии, похоже, неосознанная традиция «развлечения лабиринтом» (позволю себе выразиться именно таким образом) живет по сегодняшний день. Примечательно свидетельство, относящееся к XVIII веку³⁹: «Любители древностей, особенно из низших классов, всегда говорят о них с большим удовольствием, словно в этих штуках есть что-то особенное, хотя они и не могут сказать, что именно... Обычно это не более чем круги из земляных валов, образующие нечто вроде лабиринта, и мальчики по сегодняшний день развлекаются, бегая между ними, по множеству изгибов и поворотов, туда и обратно». Кук добавляет еще одно важное замечание из другого источника: «В Комбертоне, в графстве Кембриджшир, находится лабиринт, который местные называют *mazles*; здесь существует с незапамятных времен обычай — жители деревни собираются у него и празднуют раз в три года в пасхальное время»⁴⁰. При этом сооружение каждый раз обновляется⁴¹. Так возникает связь между лабиринтом и «святым временем» — языческим тетраэтерисом^d, вопреки христианскому календарю.

^d Тетраэтерис — у древних греков четырех-летний цикл.

Немецкие лабиринты – и в особенности связанные с ними обычаи древних германцев – стали недавно предметом тщательного изучения⁴². При этом был получен следующий важный результат: связанные с лабиринтом обряды оказались главным образом танцами. В трудах Уланда мы находим впечатляющий пример из Швейцарии⁴³: «В субботний вечер на лугу перед замком Грейерц семь человек водили хоровод, который завершился только во вторник утром на большой рыночной площади в Саане не после того, как к танцующим постепенно присоединились 700 юношей и девушек, мужчин и женщин; все это выглядело как гигантская улитка». Цифры могут быть вымышленными; гигантская спираль – нет. Встречаются нам и такие рисунки танцев, как двойная или тройная спираль⁴⁴. Центр танцевального пространства порой обозначается особо – в большинстве случаев растущим там деревом, однако эту же роль может играть камень. Иногда встречаются и дерево, и камень; в Вольфсберингене под большой липой лежал валун, использовавшийся также в качестве ствола. Процессия танцующих несколько раз оборачивалась вокруг большого камня⁴⁵. В скандинавских

каменных лабиринтах – к примеру, возле Висбю – центр, естественно, обозначается камнем.

Спиральные формы, однако, следует понимать не только как исходящие из определенного значимого центра, но и как стремящиеся к нему. Учитывая огромную живучесть обрядов, связанных с «майским деревом», неудивительно, что они затянули в свою сферу и отмирающие танцы, связанные с лабиринтами. Изначальным их смыслом в Германии также являлось скорее «прохождение лабиринта», чем «окружение хороводом». Подкрепляет этот тезис находка, сделанная в вестфальской деревне Мармеке, где на дверной балке крестьянского дома – иначе говоря, на верхней части *входа* – было найдено изображение лабиринта⁴⁶. Объяснить его может распространенный в Вестфалии масленичный обычай – танец, рисунком которого также является лабиринт⁴⁷. В Мюнстере в XVI веке члены гильдии мясников танцевали его следующим образом: «Когда они пришли к дому мясника, нижняя дверь была открыта перед ними. Мастера вместе со своими женами вошли вереницей в дом, и каждый держался за кольцо, которое нес идущий перед ним, так что один

тянул за собой другого». Мы еще вспомним об этом позднее, когда речь пойдет об итальянских «хорах Прозерпины» и танце «тратта».

В XVI веке в центре обряда уже находилось «древо жизни». Однако картины Лукаса ван Фалькенборха и Ганса Бола⁴⁸ показывают и другую, явно связанную с мифологией особенность старонемецкого лабиринта: он находится на отдельном островке среди весеннего пейзажа. Эту особенность мы встречаем и в обрядовых практиках: в Швебиш-Халле древний танец исполнялся раз в три года на маленьком, окруженном старыми липами островке⁴⁹. «Святое время» (в большей степени в христианском смысле) еще в XVII веке связано в Северной Германии с образом лабиринта. Сооруженный в Нейштадт-Эберсвальде в Брандербурге «чудесный круг» обновлялся каждый год⁵⁰, в понедельник перед Вознесением. Этот обычай все в большей степени приобретал спортивный характер: в «чудесном круге» устраивались регулярные соревнования в беге. В то же время появляются классические парковые лабиринты, где смысл игры заключается в настойчивости и сообразительности. Проход через лабиринт — сложное, но все же развлечение —

Исследования лабиринта

таит в себе опасность заблудиться. В конце пути мы встречаем нечто совершенно рациональное: головоломку. Последней ступенью этого упадка стали карманные лабиринты с маленьким шариком, который сообразительный ребенок должен поместить в центр.

6. Средневековье и Вергилий

В древний средиземноморский ареал мы вступаем на французской территории. Здесь мы встречаем ту же базовую фигуру, что и в Германии, Скандинавии, Англии и на землях кельтов, особенно в Ирландии⁵¹. Однако принципиальное значение средневековых церковных лабиринтов Италии и Франции находится в иной плоскости; они показывают, что эта фигура стимулирует не только движения, но и мысли. Они по сути своей не могут оставаться ни безжизненными, ни лишёнными смысла.

Самым старым церковным лабиринтом называют тот, который находится на полу маленькой базилики святой Репараты в Орлеансвилле, Алжир. Его можно отнести к 325 году⁵² — конечно, если датировка самого сооружения правильна, а узор возник в то же время, что и церковь. В любом случае, античный лабиринт был к тому времени уже

мертв и сохранялся лишь в облике детской игры. Катакомбному искусству эта фигура неизвестна — как было справедливо замечено, катакомбы сами по себе являются лабиринтом⁵³. Время расцвета лабиринта в церковном искусстве относится скорее к высокому Средневековью. Неизвестно, являлись ли самые крупные лабиринты дорогами для покаяний; многие из них слишком малы для этого (к примеру, расположенный в Орлеанвилле) или находятся на вертикальной поверхности (к примеру, знаменитый лабиринт в соборе Лукки). Надписи и имена — такие, как «меандр»⁵⁴, «дедалиум» или «дом Дедала», — а также изображения минотавра показывают, что создатели прекрасно знали об античном происхождении образа. Фигура лабиринта встречается нам и в рукописях. Существует отличное исследование этой средневековой ученой традиции⁵⁵. В нем содержится вывод о том, что самая распространенная в Средневековье разновидность лабиринта (ее мы встречаем в Лукке, Сансе, Шартре) состояла из двух простых меандровых линий⁵⁶. Принципиальную важность этого мы поймем позднее; здесь речь пойдет о мыслях.

Очень важно, что лабиринт в соборах — как правило, на полу — имел определенный

смысл. Письменные пояснения на этот счет совершенно ясные: лабиринт – это mundus, мир, который в средневековом христианском контексте воспринимался как разновидность подземного царства. В Орлеанвилле в центре еще находится Ecclesia, церковь; тот, кто смог преодолеть сложный путь к ней, достигает цели. Позднее сюжет в большей степени адаптируется к ученой традиции мифа о Тезее и подчеркивает сложность *возвращения*:

Hunc mundum tipice laberintus denotat iste
Intranti largus, redeunte set nimis artus
Sic mundo captus viciorum mole gravatus
Vix valet ad vite doctrinam quisque redire

Сей мир представлен символически тем
лабиринтом:
Входящему широк он, но слишком узок
для идущего назад.
Так плененный миром, бременем грехов
отягощенный
Едва ли кто-либо способен возвратиться
к ученью жизни⁵⁷.

Минотавр в центре – символ ада, дьявол, а лабиринт – ложный путь, ведущий к верной гибели, если Христос-Тесей не спасет че-

ловека⁵⁸. Мы вправе увидеть в этом церковного предшественника светских лабиринтов.

Однако христианский смысл тоже вторичен и относится к «эпохе смерти» древнего лабиринта. По своему стилю он соответствует другим средневековым аллегориям. Но даже таким образом фигура лабиринта перекликается с приведенными выше примерами. Как там, так и здесь лабиринт связан со смертью, ведет в царство мертвых и все же возвращает к жизни – в средневековой версии благодаря помощи Христа. Сложность обратного пути – особенность царства мертвых, о которой говорится в шестой книге «Энеиды»: «Вспять шаги обратить и к небесному свету пробиться – вот что труднее всего!»

Здесь у нас появляется еще один повод обратиться к стихотворной подготовке античного путешествия в подземный мир: составленное Вергилием описание лабиринта. Это описание называли «пропилеями царства мертвых», предположив, что «у поэта и его современников еще было живо представление о лабиринте как царстве усопших»⁵⁹. Однако столь прямое отождествление упрощает мысль поэта. Эней, ищущий вход в подземный мир, обнаруживает на дверях пещерного Кумского святилища изображение

знаменитого критского Лабиринта⁶⁰. Очевидно, это имеет определенный смысл. Не случайно строителем этого святилища и Лабиринта был, по легенде, один и тот же человек: Дедал, который после спасения посвятил свои крылья Аполлону здесь, в Куме. Осмысленная связь всех этих фактов вскоре станет очевидной. Пока отметим то, что было очевидно и для античного читателя – образ лабиринта пробуждал определенные ассоциации, в том числе у поэта. Лабиринт для него – это знаменитое критское сооружение, и все же здесь, перед его изображением, у таинственных пещер святилища Аполлона, пробуждается мифологический образ смерти, лабиринта как подземного мира. Нужно разобраться, лежала ли идея смерти – и если да, то какая – в основе греческого лабиринта?

7. Здание и пещера

Поздняя античность — «эпоха смерти» лабиринта, по крайней мере если речь идет о городской культуре Римской империи. Мы находим его здесь в роли напольного украшения или детской игры — *in pavimentis pueroqumque ludicris campestribus* «на полу или на площадках для детских игр»⁶¹ «Эпоха жизни» для него — средний и, вероятно, поздний минойский период. Классическая античность является «эпохой умирания», его полноценная «жизнь» закончилась в раннюю архаическую эпоху. В «эпоху умирания» смысл лабиринта уже утрачен, лишь форма продолжает жить, все еще пробуждая некие ассоциации с изначальным смыслом.

Очевидная сложность для наблюдателя здесь заключается в том, что фигура лабиринта меняется. Круговой лабиринт, основанный на обычной спирали, появляется только в позднеклассическую эпоху на кносских монетах IV века до н. э., и даже там сначала в виде четырехугольника (рис. 9)⁶². Круглый «лабиринт



Рис. 9. Монета из Кносса (IV в. до н. э.)



Рис. 10. Монета из Кносса (II в. до н. э.)

для процессий» (рис. 10)⁶³ мы встречаем на кносских монетах только в поздний эллинистический период (II век до н. э.), в то время как на территории Италии (в изображении этрусской «труйской игры»^е) – уже в VII веке до н. э.⁶⁴ Более старые изображения лабиринта на греческой территории – это меандровые узоры. Такой лабиринт обнаружен уже на фресках второго дворца в Кноссе⁶⁵. Если его возраст равен возрасту дворца, он относится к третьему среднеминойскому периоду. Еще в V веке до н. э. в аттических вазах лабиринт изображался в форме меандра – это объяснялось тем⁶⁶, что узор заимствован из более ранних и примитивных композиций. Такое объяснение подтверждается строительными документами храма Аполлона в Дидиме – в них меандровые узоры называют *λαβύρινθοι*, «лабиринтом»⁶⁷, и мы знаем, что еще в Средневековье «лабиринт» называли «меандром». Изменение рисунка не затрагивает в данном случае сущности. Помимо разных форм, были и разные сферы применения узора: изображения строения, танца, спираль как орнамент; мы рассмотрим их все по порядку. И начнем

^е То есть троянской.

с лабиринта как изображения здания или пещеры.

С раннеклассического времени понимание лабиринта как строения находится на первом плане. С этим связан и образ четырехугольного кругового лабиринта. В классической античности лабиринт был главным образом хитроумным сооружением, творением гениального строителя Дедала, возведенным с рациональной целью: спрятать Минотавра, позор царской семьи. Рациональный элемент в таком понимании доминирует — с мифологической точки зрения это знак поздней эпохи, «эпохи умирания». Понимание лабиринта как очертания или остатков разрушенных стен характерно для «эпохи смерти». Эта точка зрения противоречит концепции, согласно которой источником является не мифологическая идея, а руины Кносса. «Комнаты разрушенного дворца, непонимание его изначального назначения, чуждая и странная структура, отдельные остатки настенных рисунков, смутное воспоминание о древнем чужеземном иге должны были сначала сплести сеть тайны вокруг этого места, прежде чем могли возникнуть миф и образ лабиринта». Так гласит эта версия в ее наиболее осторожном варианте⁶⁸ — пример того, как, по мне-

нию ее авторов, следует объяснять происхождение легенды. Однако подобного рода рациональная конструкция способна истолковать лишь «посмертный» образ мифа (если в этом вообще имеется необходимость), но не два других представления античной эпохи: о том, что лабиринт был пещерой, и о том, что лабиринт мог быть танцем, и этот танец изобрел Дедал, создавший также танцевальную площадку. Очертания не минойского дворца, а созданной Дедалом *танцплощадки* «на белом камне» показывали в Кноссе⁶⁹.

Первые известия о пещере Минотавра относятся к IV веку до н. э.⁷⁰ Подземные каменоломни в Гортине — на территории мифического царства Миноса — еще много лет спустя отождествляли со знаменитым Лабиринтом⁷¹. Это толкование подкрепляется этимологией слова «лабиринт» (λαβύρινθος) от λάβρυς, «лабрис» (топор, двусторонний топор). Связь между двумя этими понятиями можно объяснить тем, что слово «лабиринтос» (λαβύρινθος) изначально обозначало каменоломню с множеством шахт, гротов и пещер, а «лабрис» (λάβρυς) — инструмент, используемый при работе в каменоломне; возможно, когда-то это был каменный топор⁷². Инструменты античных горных рабо-

чих — в том числе двусторонний топор — мы видим на изображениях в подземных ходах Кумейского святилища⁷³. История постройки святилища Дедалом связана не только с возрастом сооружения (старейший из подземных ходов святилища содержит образцы микенского и древнего этрусского дрóμοι^f, ⁷⁴), но и с тем, что оно напоминало зрителям Лабиринт. Причиной этих ассоциаций являлось как раз наличие подземного уровня. То, что Дедал изобразил на воротах святилища критский Лабиринт, а Эней через него начал свое путешествие в царство Аида, логически связано с этими ассоциациями. В таком же ключе раскрывает эту тему и Вергилий⁷⁵.

Аналогичные смысловые конструкции связаны и с малоизвестной группой памятников в каменоломнях Южной Франции. Инструмент горного рабочего — особый вид топора — с позднеримской эпохи служит там характерным атрибутом изображений, связанных со смертью⁷⁶. Искусно построенная тюрьма и подземные ходы переплетены с идеей смерти так же, как и могила; эта идея связывает их друг с другом, и отражением этой связи является использование в обо-

^f Δρόμοι — Δρόμος, ο — зд. портик.

Исследования лабиринта

их случаях названия «лабиринт». То, что эта идея не является идеей только уничтожения, доказывают мифы о спасении Дедала и возвращении Энея из подземного царства – и тот, и другой связаны с Кумейским святилищем. Лабиринт, подземное сооружение, подземный мир – формы, отражающие одну и ту же суть⁷⁷. И только с этой точки зрения становится понятным, почему лабиринт может быть не только пещерой или зданием, но и танцем.

8. Танец

Откровенно говоря, любое исследование лабиринта должно было бы начинаться с танца. Литературные и археологические данные о танцах и играх, связанных с лабиринтом, являются наиболее ранними – как по времени, так и по своему характеру. Лишь изображения лабиринта – как в виде спирали, так и в виде меандра – дошли до нас в Средиземноморье из еще более древних эпох. Однако эти изображения немы и находятся вне времени; они – одно из ранних творений человека, которое появляется везде. Оно начинает рассказывать о себе только в своем дальнейшем развитии. Такого рода развитием был танец маро и связанные с ним мифы о Хайнувеле. Танец, рисунком которого является лабиринт, впервые упомянут и описан в Греции на страницах «Илиады»⁷⁸. Впрочем, само название «лабиринт» у Гомера не фигурирует ни разу, и в свете только что сказан-

ного это вполне понятно. Ведь первоначально лабиринтом называли не то, что отражал танец, не мифическое пространство смерти, куда можно попасть и при определенных условиях выбраться наружу. Лабиринтом называли нечто такое, что сравнивали с этим местом – сначала подземное сооружение, потом мифическое здание. Называть этим термином танец не было никакой необходимости. И все же смысл танцев-лабиринтов столь же очевиден, как и в случае со спиральным рисунком-лабиринтом; здесь фигурируют те же мифологические образы или та же форма, а иногда и то, и другое вместе.

Гомер рассказывает о танцевальной площадке («χόρος»), которую Дедал построил (ἤσκησεν⁹) в Кноссе для Ариадны. Такие же танцы юноши и девушки танцевали на другой знаменитой площадке, которую Гефест изобразил на щите Ахилла: ухватив друг друга за запястье, «легко, словно сидящий гончар, пробующий новый круг». Вереница танцующих совершала, таким образом, круговое движение, подобное движению гончарного круга. Но эта вереница была длинной, потому что вскоре оказывалось так, что

⁹ ἤσκησεν – ἀσκέω – зд. украсил.

они «танцевали одной вереницей напротив другой, друг против друга^h»⁷⁹. Это неизбежно происходило, если рисунком танца была меандровая спираль или круглый лабиринт: находившиеся в голове вереницы двигались навстречу тем, кто шел за ними. Какой бы из двух названных выше вариантов ни был правильным, рисунком танца все равно являлся лабиринт, и это предположение многократно подтверждается античными источниками. Первым подтверждением может считаться упоминание Гомером Дедала и Ариадны. Вторым – примечание о том, что тот же танец танцевал Тесей после победы над Минотавром вместе со всеми спасенными, изображая свой путь через Лабиринт от входа до выхода; этому танцу он научился у Дедала⁸⁰. В комментарии Евстафия упоминаются моряки старой закалки, которые еще умели исполнять этот танец со множеством поворотов⁸¹. Танцующие изображены и на так называемой «вазе Франсуа» – одном из выдающихся произведений архаической вазописи; здесь Ариадна смотрит на танцующих, как Хайнувеле или девушка в скандинавских танцах.

^h ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν – зд. в рядах друг с другом.

Еще одним подтверждением нашего вывода является делосский танец в честь Афродиты (которая там отождествлялась с Ариадной — как и Ариадна Афродита в Аматусе⁸²). Этот обряд подразумевает, что Ариадна уже умерла (в Аматусе показывали могилу Ариадны Афродиты)⁸³, так что мы вправе провести здесь параллель с Персефоной⁸⁴: богиней, в чьей истории переплетаются жизнь и смерть. Согласно делийской легенде, Тесей привез с собой портрет этой богини — произведение Дедала, подаренное ему Ариадной⁸⁵. Именно он впервые исполнил в Делосе танец, рисунок которого повторял изгибы Лабиринта⁸⁶. Таким образом он отпраздновал спасение, но в то же время танец олицетворял ту смерть, от которой он смог спастись. Церемония проходила ночью. Найденные в Делосе надписи упоминают веревки и факелы, которые использовались во время танца на празднике в честь Афродиты⁸⁷. Веревка и свет факелов напоминают и о празднествах в честь Персефоны. *Per manus recte data virgines sonum vocis pulsu pedum modulantes incesserunt* «...поющие девушки, взявшись за веревку, пошли, отбивая такт ногами» — так Ливий описывает «танец Прозерпины» в Риме⁸⁸.

О рисунке делосского танца можно судить по тому, что его танцевали вокруг алтаря, построенного из левых рогов⁸⁹. Налево — это в сторону смерти⁹⁰. Танцующие, как и в танце маро, двигались к смерти, чтобы в конце концов выйти к истоку жизни. Присутствие веревки и название танца — геранос, «журавлиный танец» — весьма примечательны и заслуживают того, чтобы поговорить о них отдельно.

Эти два обстоятельства тесно связаны между собой, так как шедшего во главе вереницы называли γερανουλός, «журавлем»⁹¹. Остальных «журавлей» вел за собой их «вожак». Использование веревки имеет как раз в таком танце большой смысл, ведь речь идет о подражании сложному рисунку лабиринта; танцоры держат в руках нить Ариадны. В мифе она сначала была размотана, а потом вновь смотана; точно так же в танце геранос она вела танцоров сначала «внутри», а затем «наружу». В центре спирали танцор поворачивал и возвращался тем же путем, которым шел; однако теперь это путь не смерти, а рождения. Этот сюжет отлично подходит к мифологии самого острова Делос — места рождения Аполлона. Считается, что и описанный Ливием та-

нец «происходит из Греции и посвящен Аполлону»⁹².

Однако это не является исчерпывающей характеристикой. Нужно принять во внимание еще два фактора: женское начало, связанное с рождением, и контекст древнего Средиземноморья.

В делосских документах веревки упоминаются и применительно к танцам на празднествах в честь Артемиды, в особенности Артемиды Бритомартиды⁹³. Бритомартида – критский вариант Артемиды⁹⁴, однако она с тем же основанием может быть названа критской версией Персефоны. И здесь нам становится очевидной связь с критской культурой и с образом Персефоны. Артемида была на Делосе богиней деторождения, которая помогала появиться на свет своему брату, Аполлону⁹⁵. Все три богини, с именами которых связаны танцы с веревками (не считая делосской Афродиты) – Артемида, Бритомартида и Персефона – имеют отношение либо к смерти, либо к рождению, либо и к тому, и к другому.

Если мы займемся поиском похожих танцев, то найдем их в большом количестве, особенно на Балканах. Однако наиболее примечательны существующие по сегодняшний

день в Нижней Италии и Греции женские танцы. Это – танец, который в Италии называют «тратта» (от *trarre* – тянуть)⁹⁶, танец, описанный императором Вильгельмом в его книге о Корфу⁹⁷, а также пасхальный танец мегарских женщин⁹⁸. Другие исследователи уже сравнивали с этими современными образцами женский танец, изображенный на гробнице в Руво⁹⁹. Здесь, как и на Корфу, во главе вереницы стоит мужчина; женщины следуют за ним, взяв друг друга под руки, – и это бросается в глаза, поскольку в греческих танцах танцоры редко держатся за руки¹⁰⁰. Здесь же женщины буквально ведут друг друга.

К обрядам, в которых участвуют исключительно женщины, – обычно они посвящены Деметре и Персефоне – относится праздник Тесмофории, во время которого танцующие, взяв друг друга за руки, движутся по кругу¹⁰¹. В ту же категорию можно отнести танец, о котором Теренций пишет: *Tu inter eas restim ducans saltabis* («И между них, держась за веревочку, плясать пойдешь»)¹⁰². Эти слова обозначают положение мужчины, который терпит естественную женскую суматоху в своем доме.

Все это приводит нас в сферу, в которой главную роль играют женщины: в круг смерти

и рождения. В этой сфере путь в подземный мир не является чем-то удивительным, и он уверенно ведет к новой жизни. Но как нам понять, почему тех, кто танцует геранос, называют «журавлямиⁱ»? Самое очевидное объяснение — сходство между вереницей перелетных птиц и вереницей танцующих, между собственными движениями и движениями журавлей в определенных ситуациях¹⁰³. Но затем понимаешь, что в этом отождествлении танцующих с птицами есть более глубокая мысль. Можно предположить некое сходство между «разведывательными» полетами журавлей и танцем лабиринта; высказывания местных рыбаков и крестьян, кажется, подтверждают это предположение. Один из знатоков Греции не может при этом избежать ассоциаций, связанных со смертью: «Можно предположить, что геранос изначально был не только „танцем наподобие журавлиного“, но и „танцем времени полета журавлей“, то есть его танцевали осенью, во время траурной церемонии в память об Ариадне»¹⁰⁴. Автор этой цитаты опирается на свидетельства о лабиринтах, в которых четко прослеживается мысль о смерти —

ⁱ γερανουλκός — подобный журавлю.

к примеру, в описании египетского лабиринта у Геродота¹⁰⁵ или в описании Варроном гробницы царя Порсенны¹⁰⁶. Он приводит также надпись на мозаичном лабиринте в Гадрументе: *Nic inclusus vitam perdit* — «В этом месте тот, кто сюда попал, погибает»¹⁰⁷. Сказанное выше, однако, характерно не для «живого» лабиринта — танца Журавля (геранос) — а для мертвой формы; сам танец указывает на темницу и освобождение, на смерть и одновременно на выход за ее пределы.

Насколько глубоким и серьезным может быть значение танцев у примитивных народов, расскажет любой этнолог. Старейшие изображения лабиринта доказывают, что в данном случае мы имеем дело как раз с таким примитивным или, правильнее сказать, очень древним обрядом. Архаичный этрусский кувшин из Тральятеллы с изображением «трусской игры» уже давно использовался для объяснения упомянутых выше сцен у Гомера¹⁰⁸. На кувшине изображены семь молодых танцующих воинов и два безбородых всадника. Позади первого всадника сидит обезьяна. За вторым видны очертания кругового лабиринта, какой мы встречаем на монетах из Кносса около



Рис. 11. Рисунок лабиринта из Этрурии

200 г. до н. э. (рис. 11)¹⁰⁹. Лабиринт расположен так, словно оба всадника прибыли именно оттуда. Возле него – этрусская надпись: *truia*. Само это слово – индогерманского происхождения¹¹⁰, пришедшее в этрусский язык из латыни и обозначающее «танец метлы»; уменьшительное к нему – как *trulla* к *trua* в латыни – также означает метелку¹¹¹. Рисунок в точности отражает принцип «тroyанской игры», описанной Вергилием: «всадников круг с другим сплетается кругом»¹¹². Вергилий сам сравнивает его с критским Лабиринтом, а также с играми дельфинов. В 5-й книге «Энеиды» этот танец – *Ludus Troiae* или *Troiae decursio* – венчает похоронные игры Анхиса. По словам Вергилия, речь идет о соревновании молодых воинов, более поздний наблюдатель считает его «танцем с лошадьми» и «мистерией»¹¹³. Эта игра явно имеет древнее происхождение, и, хотя по стилю она отличается от греческого танца-лабиринта, принцип у них один и тот же. Один обряд никак не вытекает из другого, но примечательно, что на этрусских изображениях на щитах участников обряда видна большая птица. Из этого мы можем сделать вывод, что связь обрядовой практики с птицами является очень древним и сущностным их элементом.

И здесь впору еще раз вспомнить о веревке, использование которой, казалось, исчерпывающе объясняет сложность рисунка танца-лабиринта. Но ведь именно сложные фигуры в танце выполнить тем легче, чем больше свободы для движения есть у танцующих! Тем более что танец, связанный с птицами, должен содержать в себе отсылку к свободному полету. Конечно, нам нелегко представить себя на месте «танцора-журавля». Однако, возможно, мы можем сделать кое-какие умозаключения, основываясь на ситуации, в которой ощущение лабиринта возникло у современного человека и было подробно описано¹¹⁴. Речь идет о лунатической ходьбе (*automatisme ambulatoire*), в процессе которой человек сохраняет ясность сознания, находится даже в состоянии гипермнезии, и все же ходит, словно по лабиринту — сначала влево, потом, достигнув центра, вправо. Этот опыт неоднократно сопровождается феноменом левитации — человек чувствует, что поднимается над полом, словно его подхватывает мощный ветер. Он пытается удержаться, ухватиться за твердую поверхность; я беру это описание практически дословно из врачебного отчета. При этом речь не идет о безумце; пациентка

Танец

прекрасно сознает, где она находится, и вообще пребывает в состоянии «двойного сознания». Она цепляется за садовую ограду, за падубы, чтобы не улететь и не утратить связь с этим миром. Возможно, веревка служила дельийским и итальяским танцорам для той же цели? Было ли их ощущение полета столь сильным, что они вынуждены держаться друг за друга и за посюстороннюю реальность? Нельзя недооценивать силу переживаний; даже у полностью здоровых людей бывают исключительные, чрезвычайные состояния.

9. Погружение и полет

Смысл отождествления себя с улетающими птицами открывается перед нами в песне хора у Еврипида. Это тот случай, когда в произведении древнегреческого трагика появляется нечто глубинное, относящееся к другой эпохе. Вилаговиц считал это отступление от стиля трагических песнопений отражением индивидуальности¹¹⁵. Он видел в нем лирическое высказывание поэта, совершенно не подходящее к контексту драмы. Речь идет о строфе, которую поют в «Ипполите» трезенские женщины; ее внутренний смысл остался для Вилаговица столь же непонятным, как и ее связь с предшествующими действиями. Ничто в ней не напоминает индивидуальную лирику. Ситуация, которой касается песня, не является невыносимой для автора (о его жизненной ситуации в тот момент мы вообще ничего не знаем). Она невыносима для хора — заложника женской участи, знаю-

щего о планах царицы. Хор знает, что Федра хочет покончить с собой и забрать на тот свет невинного сына царя. Женщины хотели бы «уйти отсюда», как правильно передает Вилаговиц настроение песни. Однако то, что кажется великому филологу индивидуальным, романтическим и лирическим, есть как раз отражение вечного и древнего, вновь и вновь появляющегося на поверхности мифа, чьими хранителями, согласно Еврипиду, являются женщины¹¹⁶. Хор хотел бы исчезнуть «в глубоких пещерах» — так начинается песня ἤλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν^ι. Хотя в ней использовано слово, обозначающее похожее на пещеру убежище (κευθμών), Вилаговиц считает, что речь идет о «тенях облаков», поскольку следующие строчки указывают на небо^к — ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν ἀγέλησι ποταναῖς θεὸς ἐνθείη^ι.

Женщины хотели бы принять образ птиц и присоединиться к их веренице. Как это

^ι «В глубоких пещерах я оказался».

^к В переводе Иннокентия Анненского песнь начинается: «О, если б укрыться могла я туда, в эти темные выси».

^ι «Чтобы дал мне бог крылья, как птице в пернатых стаях».

может произойти «в глубоких пещерах»? Ви-
ламовиц не понял смысловую связь и пере-
иначил первую строчку вместо того, чтобы
принять то, что сказано предельно ясно: путь
ведет через пещеру, могилу, подземный мир –
в новую жизнь. Добавив словечко «где», мы
получим следующее продолжение песни:

Где, если б, велением бога,
Меж птицами вольною птицей
Вилась я. Туда бы стрелой,
Туда б я хотела, где море
Синеет, к берегам Эридана,
Где в волны пурпурные, блеском
Отцовским горящие волны,
Несчастные девы не слезы
В печали по брате погибшем,
Янтарное точат сиянье.

Туда, где в садах налилися –
Мечты или песни поэтов –
Плоды Гесперид золотые,
Туда, где на грани волшебной
Плывущей предел положили
Триере – морей промыслитель
И мученик небодержавный,
Туда, где у ложа Кронида
Своею нетленной струею
Один на всю землю источник,

Златясь и шумя, животворный

Для радости смертных пробился...

(Перевод Иннокентия Анненского)

Желанный путь ведет через подземные пещеры в вышину, через смерть — к лучшей жизни. Пещера и образ птицы связаны по смыслу — так же, как лабиринт и журавли. Эту связь наглядно демонстрирует миф о Дедале, строителе и пленнике Лабиринта, знавшем два выхода из своего смертоносного детища: нить и полет. Во времена рациональной мифологии выглядело вполне естественным, что великий изобретатель (μηχανολοίος) может соорудить устройство, позволяющее ему летать подобно птице. Духу этого позднего сочинения, возникшего в «эпоху смерти» идеи лабиринта, соответствует классическая история о глупом Икаре, сыне Дедала. Однако сохранилось более старое сказание, которое связывает Дедала и птицу родственными узами. То ли сестру¹¹⁷, то ли племянника¹¹⁸ мастера звали Пердик — «куропатка». Согласно мифу, Дедал из зависти сбросил Пердика, который также мог стать великим изобретателем, с афинского Акрополя, — «научил летать» тем способом, который был принят в культовой сфере¹¹⁹.

Уже в исторические времена у храма Аполлона Левкадского – во владениях Ивария, отца Пенелопы – с Левкадской скалы сбросили преступника. Это стало заменой добровольного прыжка одного из жрецов. Только так можно объяснить, что падение пытались смягчить с помощью прикрепленных к человеку крыльев (или перьев) и привязанных птиц, а внизу, на море, его ждали лодки, чтобы подобрать упавшего. Вспомним о том, что после спасения Дедал посвятил в Куме свои крылья Аполлону. Ритуальный прыжок с Левкадской скалы может считаться примером «культового полета». Позднее к этому ритуалу прибегали в апотропеических или очистительных целях, и ему придавался тот же смысл, что и в песне хора у Еврипида: через смерть – к жизни. Прыжок Сапфо с Левкадской скалы изображен в апсиде Подземной базилики у ворот Порты-Маджоре в Риме и, очевидно, имеет там тот же смысл¹²⁰. Аналогичный ритуал этрусских пловцов появляется еще раньше в изображении на стене «Гробницы охоты и рыбалки» в Тарквинии¹²¹: внизу – море с дельфинами, наверху – множество птиц в воздухе. Смысловая связь между ними все та же, что и в танце геранос.

10. Бесконечное и бессмертное

Лабиринт-пещера и Лабиринт-здание указывают на нечто связанное со смертью. Лабиринт-танец – «журавль» – выходит за эти пределы. Приведенные выше формулы, которые связывают друг с другом жизнь и смерть – песнь трезенских женщин, прыжок Сапфо в Подземной базилике, настенная роспись в «Гробнице охоты и рыбалки» – не только подчеркивают спасение, но и в большей или меньшей степени идеализируют следующее за ним состояние. Относительно «живой формы» лабиринта – «журавлиного танца» – мы это утверждать не можем, хотя такая тенденция, вполне возможно, содержится и в нем. Ясно лишь одно – что он отражает возвращение из мира смерти, *продолжение*. То же самое делают самые старые и простые формы лабиринта, притом таким образом, что мы можем говорить о *бесконеч-*

ном продолжении. Этими простыми формами являются спираль и меандр – как круговой, так и прямоугольный. В основе их лежит бесконечная линия. Здесь мы, однако, вновь обратимся к двум северным типам спирали: без развилки (рис. 7) и с развилкой (рис. 8). Развилка, безусловно, связана с представлением о смерти, в рамках которого есть лучшая и худшая участь – путь направо и налево. Путь направо в каменной спирали острова Вир ведет к центру. Альтернативная форма – без развилки – служит для возвращения, что доказывается этрусским рисунком из Тральятеллы, где всадники выходят именно из такого лабиринта (рис. 11). Возможно, что этот тип спирали, связанный в средиземноморском регионе с конной игрой, носивший индогерманское имя и встречающийся напоследок на кносских монетах, пришел с севера и постепенно вытеснил южные варианты.

Изначальная связь между Дедалом и спиралью не ускользнула от внимания исследователей, хотя по сегодняшний день они не смогли понять ее смысл в рамках единой мифологической идеи¹²². Эту связь передает очень старая история, которую Софокл

включил в свою ныне утраченную драму «Камикои»¹²³. В ней Дедал умел протянуть нить через раковину улитки; он приклеил ее к муравью, которого затем отправил в этот полный изгибов «домик». Если отвлечься от хитроумного приема, лабиринт и улитка предстают перед нами как два отражения одной и той же идеи: в одном случае (раковина улитки) мы имеем дело с творением природы, во втором (построенный, нарисованный, исполняемый в танце лабиринт) — с делом рук человеческих. В обоих случаях мир демонстрирует один и тот же аспект бытия: способность бесконечно проходить через смерть и возрождаться. Мифологема заключена в загадке, своего рода символе.

Поэт-эпиграмматик Теодоридас¹²⁴ называет «лабиринтом моря^м» выловленную раковину. Она была передана в дар пещерным нимфам — обительницам другого природного лабиринта. Греческие лексикографы сохранили эту традицию тесной связи между двумя понятиями; для них лабиринт

^м εἰνάλιε λαβύρινθε — морская раковина.

остается «местом, похожим на раковину улитки^п»¹²⁵.

Еще один пример дает нам этрусский треножник, на котором клубок Ариадны изображен в виде большой спирали¹²⁶. Если поместить этот рисунок в контекст мифа о Тесее и Ариадне, спиральная линия оживает и предстает перед нами в качестве маршрута, который ведет в центр, а затем поворачивает назад и возвращается наружу. Если по этому маршруту идет вереница людей, движущиеся внутрь оказываются рядом с выходящими наружу; возникает спиральный меандр, который сам по себе бесконечен и способен заполнить всю поверхность, которая ему предоставлена. Если возвращение происходит по той же линии, что и путь к центру, возникает двойная спираль; эта фигура появляется уже на доисторических памятниках и, очевидно, несет в себе тот же смысл. Достаточно вспомнить о доисторической богине из фракийских гробниц у Филиппополя, на треугольнике лона которой изображена двойная спираль (рис. 12)¹²⁷. Это — символ бесконечного

^п κοχλοειδής τόπος — винтообразное место.

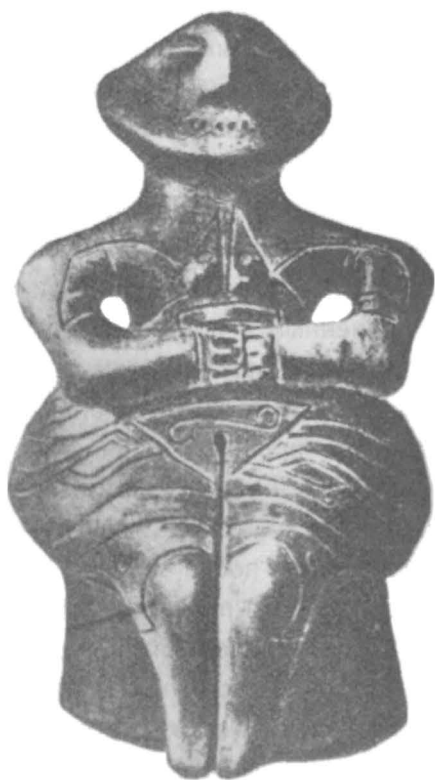


Рис. 12. Идол из Фракии

чередования рождения, смерти и нового возрождения.

Наряду с этой фигурой известны и другие «неолитические идолы», с простой спиралью, найденные в Тиринфе, Фессалии и на севере Балканского полуострова¹²⁸. Именно их приводили в качестве примера исследователи¹²⁹, опровергавшие версию, что доисторическая спираль есть изображение солнечного пути по небосводу. Эта версия, опиравшаяся на распространенный в доисторическую эпоху культ Солнца, основывалась на допущении, что древние художники уже понимали весь путь, который проходит Солнце, несмотря на то, что половина этого пути была от них скрыта. Поскольку солнце осенью описывает все меньший, а после зимнего солнцестояния — все больший полукруг на небосводе, люди древности дополняли их до полных кругов и получали двойную спираль. Однако при этом нельзя забывать, что солнце никогда не достигает центра спирали, «точки покоя», и не изменяет своего направления движения. Эти соображения также приводились в качестве аргумента против «солнечной гипотезы» — вместе с тезисом о том, что доисторические племена вряд ли были способ-

ны создавать столь сложные мысленные конструкции¹³⁰.

Однако, если считать спираль и двойную спираль символом материнского лона и связывать ее с Луной, это также становится свидетельством развитого абстрактного мышления, характерного не столько для древних художников, сколько для современных исследователей. Последние таким способом дают волю своим собственным сексуальным фантазиям, в то время как древние художники стремились к реалистичным изображениям – или, по крайней мере, к такой стилизации, которая передает все ключевые особенности реального объекта. Примером этого является как раз вышеупомянутая статуэтка. Двойная спираль не есть изображение материнского лона; она – нечто такое, что выходит за пределы чисто телесного феномена.

Есть, конечно, и другие памятники, которые позволяют трактовать спираль как символ солнечного пути. Двойная спираль на скальных рисунках в шведском Бохуслене (рис. 13)¹³¹ явно не является простым орнаментом, а имеет культовое значение. Родственные ей памятники в том же районе¹³²



Рис. 13. Рисунок двойной спирали из Бохуслена

свидетельствуют о наличии культа Солнца. Связующим звеном между севером и югом служат наскальные изображения долины Камоника в Верхней Италии. Альтгейм и Траутманн обнаружили среди них и лабиринты, в том числе (рис. 14)¹³³ в форме спирали. Эти два исследователя считают, что имеют дело с изображением солнечного пути, поскольку спираль находится на крыше маленькой храмовой постройки, на которой имеются культовые изображения Солнца¹³⁴. Еще одно наскальное изображение на северо-западе Испании демонстрирует среди множества концентрических кругов лабиринт того же типа, что и в Висбю и Тральятелле, однако здесь он дополнен двумя арками ворот (рис. 15). Вновь речь идет не об открытой дороге, а о некоем проходе, как в танце маро у серамских аборигенов. Во всех этих образчиках наскальной живописи мы встречаем одни и те же вариации лабиринта: спираль, двойную спираль, «тип Тральятеллы». Должны ли мы считать эти формы бессмысленными или отождествлять их с движением Солнца по небосводу? Исключают ли статуэтки со спиралями такое толкование? Может быть, богиня — как и любая беременная



Рис. 14. Рисунок спирали из Скале-ди-Чимберго



Рис. 15. Рисунок лабиринта из Понтеведры

женщина – носит в себе маленькое солнце?¹³⁵
Не рождает ли она вновь и вновь большое Солнце?

Таковы вопросы, и мы рискнем на них ответить. Нет необходимости обращаться к абстрактному мышлению древних. В глубине души есть другой, естественный источник, в котором мы находим не что-то единичное, а весь мир. Спираль – это не только лоно человечества, это то первоначало движения, в котором может принять участие каждый. Речь не идет о геометрическом конструировании солнечного пути; этот путь уподобляют той линии, по которой движутся танцоры, чтобы прийти к смерти и преодолеть ее. Солнечный путь и спираль являются «подобием» друг друга – в том смысле, какой вкладывал в это слово Гете. «Событие» становится очевидным в своем подвижном символе, танце маро. Истоки этого движения заключены очень глубоко в человеческой природе. Ведь что человек неосознанно выражает в танце и рисунке? Бесконечность жизни, заключенную в самой смертности, как в зародышевой плазме. Сегодня мы знаем то, чего не предполагали древние художники и танцоры: в самом семени но-

вую жизнь несут в себе элементы в форме спирали.

Возможно, именно здесь мы подходим к самой сути этой тайны, к связи между жизнью и душой, между внешним проявлением и скрытой внутренней сущностью. Здесь мы и остановимся; памятники и дошедшие до нас тексты позволяют лишь строить гипотезы о возможных параллелях. Спирали – на рисунках и в танце – означают продолжение жизни за пределы умирания; то, что является *функцией* зародышевой плазмы, выступает здесь в качестве *смысла*.

Это переживаемое в самой глубине души бессмертие является аспектом бытия, действительностью, которая в качестве мифологической идеи запечатлена в рассказах, культовых и художественных изображениях. Лучше всего ее выражает спиральная линия: бесконечность вереницы жизнь – смерть – жизнь. Эта идея не обязательно должна была достичь абсолютной ясности, ей даже не было нужды принимать образ завершенной мифологемы. Ее можно было *просто* танцевать или рисовать. Но линия и немая мифологическая картинка могли апеллировать к этой изначальной идее даже тогда,

когда люди уже давно привыкли формулировать подобные мысли в рамках философии. То безграничное, в бесконечном движении которого появляется индивидуальная сущность, чтобы затем исчезнуть в нем же, философ Анаксимандр называл словом «апейрон»¹³⁶. А позднее один из комментаторов Аристотеля вспоминает об этом благодаря лабиринту и иллюстрирует суть «апейрона» мифологической картинкой¹³⁷.

11. Орнамент и смысл

Бесконечная линия со своим имманентным, не всегда осознаваемым смыслом «жизнь – смерть – жизнь» способна развиваться во многих направлениях и покрывать большие пространства. Она выступает в роли украшения потолков, стен или входов во дворцах Кносса¹³⁸ и Тиринфа¹³⁹, в купольных гробницах Микен¹⁴⁰ и Орхомена¹⁴¹, в египетских гробницах XII, а затем XVIII династии¹⁴². Микены, Тиринф, Орхомен находятся в ареале минойской культуры. Возникает вопрос, не пришло ли это украшение на Крит с юга?¹⁴³ Против этой гипотезы среди прочего приводился следующий аргумент: в Египте спираль выступает в роли чужеродного элемента, обычно не связанного с местными памятниками¹⁴⁴. Совершенно иную ситуацию мы видим на Крите и в неолитической культуре Киклад: там спираль украшает значимые культовые памятники: саркофаг в Агия-Три-



Рис. 16. Украшенный спиралью топор из Малии (ММ III)

ада¹⁴⁵, топор-«пантеру» из Малии (рис. 16)¹⁴⁶ и урну из Мелоса (рис. 17)¹⁴⁷. В Египте эпохи XII династии минойское влияние впервые становится действительно заметным, и именно тогда спираль появляется на скарабеех¹⁴⁸ и получает определенное смысловое наполнение. Священное насекомое олицетворяет бытие, постоянное возрождение, подобное все новому рождению Солнца. Около 2000 года до н. э. спиральный орнамент еще не был немым.

Вопрос о происхождении и путях распространения этого орнамента еще больше усложняет Мальта. Неолитические религиозные памятники на этом острове украшены спиралью (рис. 18)¹⁴⁹. И на памятниках, и на стенах подземных святилищ они относятся явно к «эпохе жизни» этого образа. Связь пещерных комплексов со спиралью вполне осмысленная: она является художественным отражением природного лабиринта (рис. 19)¹⁵⁰. Характерная для Мальты растительная спираль также имеет свой смысл (рис. 20)¹⁵¹. Мифологическая идея лабиринта связана с растениями не только на Сераме, но и в древнем Средиземноморье: в Греции — через культ Деметры, в Египте — через культ Осириса. На Мальте нам известен



Рис. 17. Украшенная спиралью урна из Мелоса

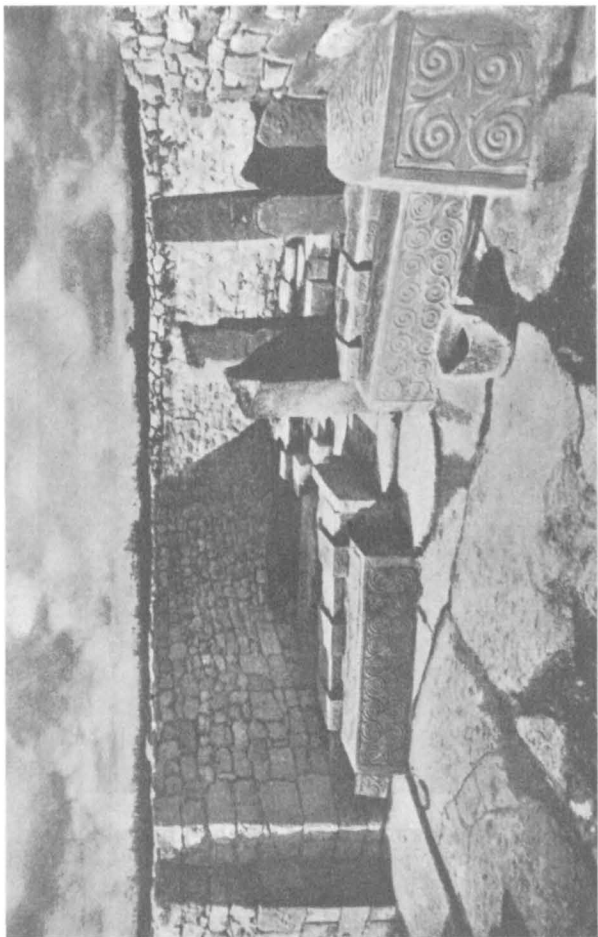


Рис. 18. Храм во Фракии

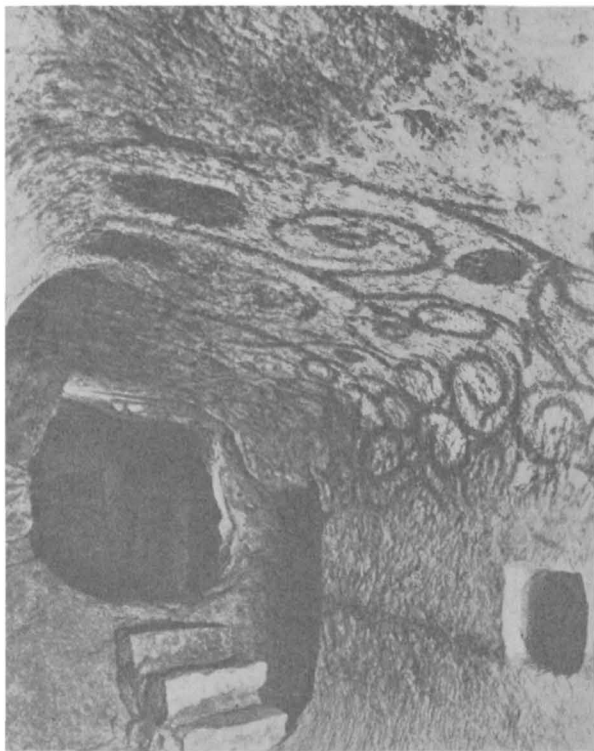


Рис. 19. Культовая пещера в Халь-Сафлиени



Рис. 20. Рельеф из Фракии



Рис. 21. Среднеминойская ваза из Феста

алтарь с изображением божественного растения¹⁵². В нем есть полнота жизни и смысла, и велик соблазн связать с Мальтой отдельные проявления критского искусства, в частности вазы из Камареса с их спиральным орнаментом и изображениями растений (рис. 21)¹⁵³. Однако правильнее будет связать доисторическую культуру маленького острова с Африкой. Простая спираль появилась в Египте задолго до XII династии, мы встречаем ее даже в додинастический период¹⁵⁴. В эпоху палеолита она распространена и в Южной Европе¹⁵⁵. Палеолитические корни прослеживаются у меандра — но не в Средиземноморье, а на Украине¹⁵⁶. В любом случае, как простая, так и двойная спираль являлась элементом древней, палеолитической культуры человечества.

Гипотеза о распространении этого орнамента с юга на север и с запада на восток — лишь одна из возможных. Противоположный вариант — северное и восточное направление — основывается на том, что крито-микенская культура на материке соприкасается с областью распространения неолитической спирали — культурой меандровой керамики. Эта область простирается от Бельгии через Южную Германию, Богемию и Венгрию до

севера Балканского полуострова; здесь самые известные находки сделаны в Бутмирне в Боснии. Культура меандровой керамики в большей или меньшей степени связана с той, которая существовала в неолитической Фессалии и на островах Эгейского моря и памятниками которой являлись уже упомянутые выше фигурки идолов¹⁵⁷. Значительно моложе нее многочисленные спирали Северной Европы, относящиеся к искусству бронзового века; их часто считают результатом самостоятельного развития в этом регионе¹⁵⁸. Такое развитие, однако, явно происходило на базе более старой мегалитической культуры; свою роль могло сыграть и культурное наследие каменного века.

С другой стороны, сложно провести разграничительную линию между меандровой керамикой и керамикой из Триполья в Южной России¹⁵⁹. Разница между ними касается техники исполнения, но не самого спирального узора. Трипольская керамика выступает в роли связующего звена между древним Средиземноморьем и Дальним Востоком, Океанией. Образцы, похожие на эгейскую пластику со спиральными узорами, можно обнаружить в Японии¹⁶⁰. Восточный символ космогенеза — инь и ян в круге — присут-

ствует в японском орнаменте томоэ¹⁶¹ или в корейском «та-гук»¹⁶² в качестве разновидности двойной спирали, характерной для Трипольской керамики, следы которой находят даже в Китае¹⁶³. Тот же мотив используется на Новой Гвинее, в Центральной и Северной Америке в качестве декоративного украшения¹⁶⁴ и в отдельных случаях в культурных целях¹⁶⁵. На памятниках древних культур Южной Америки простые и двойные спирали также появляются достаточно часто¹⁶⁶ для того, чтобы видеть в них смысл более глубокий, нежели простое украшение.

Этот перечень не является исчерпывающим с точки зрения географии распространения спиралей; он лишь отражает возможные пути этого распространения. Источником могут быть палеолитические культуры Океании, Средиземноморья и Северной Европы. Возрождение этой символики в позднюю доисторическую и историческую эпоху, ее распространение сложными маршрутами через множество промежуточных точек совершенно нельзя исключать. Мы вынуждены вновь ограничиться самыми принципиальными соображениями. К ним относится, в том числе, и понимание того, что истинным источником образа являются глубины человеческой

души; исходящее из них не лишено смысла, оно открывается в моменты творчества в согласии с окружающим миром, который в такие моменты перестает быть немым. Придавать слишком много значения техническим аспектам создания этих образов – о чем уже говорилось до нас¹⁶⁷ – значило бы вернуться к уже пройденному этапу изучения стилей. Истоком линии является движение, органически единое в своем происхождении и природно-ритмичное по своей структуре. Такое движение содержит в себе определенный смысл; оно столь же осмысленно, как и любое музыкальное высказывание, рожденное человеком. Сходящиеся и расходящиеся спирали соответствуют подобным движениям, возникающие параллельно концентрические круги являются либо предшествующей ступенью, либо продуктом распада этих спиралей. Последнее характерно, в частности, для памятников бронзового века Северной Европы¹⁶⁸.

На Кикладах найдены сосуды, где спиральные рельефы присутствуют рядом с концентрическими кругами¹⁶⁹. Последние могут иметь характер как изображения, так и рельефа. Из этого, однако, не следует, что спираль произошла от концентрических кру-

гов. Достаточно простых наблюдений, чтобы опровергнуть подобную версию. Если концентрические круги связать друг с другом касательной линией, глаз увидит двойную спираль. Движение руки, необходимое для того, чтобы нарисовать такие круги, неизбежно является спиральным; именно оно отражает наиболее древний вариант. Смысл последнего передается позднему варианту. Пример – сосуд с Киклад, на котором среди бесконечных спиралей (вернее, подражаний спиральям, поскольку речь идет на деле о концентрических кругах, связанных касательными линиями) находится одинокий корабль (рис. 22)¹⁷⁰. Не будем пытаться толковать эту картину, а проследим за возникающими ассоциациями. Солнечная ладья? Погребальная ладья? Кто сможет с уверенностью сказать это сегодня? Но это и неважно: главное здесь – бесконечность той линии, которую мастер рисовал сначала в качестве игры (осмысленной игры), а позднее как дань традиции, с легкостью заменяя ее концентрическими кругами.

Тот, кто верит, что покрывающие большую площадь спиральные орнаменты не несут в себе никакого смысла, должен бросить взгляд на собранные и опубликованные Лей-



Рис. 22. Сосуд с Киклад с изображением корабля

ардом и Дикенсом примеры «плетеных лабиринтов»¹⁷¹. Только изучив живущие в танце и рисунке, объясненные мифами памятники палеолитической культуры, можно обратиться к доисторическим меандровым орнаментам. Однако за орнаментом, исполненным смысла, не стоит искать сознательное «размышление». В общем и целом справедливо, что «в те времена использовали только такие орнаменты, которые имели некий смысл, связанный с назначением украшенного орнаментом предмета или с тем контекстом, в который этот предмет предстояло поместить»¹⁷². Но не стоит считать, что орнаменты были плодом рационального мышления и служили осознанной цели. Они появлялись как спонтанное отражение идеи – линейное отражение, которое содержало изначальный образ и которое зачастую можно было исполнить в танце. Достаточно вспомнить о том, что большинство доисторических спиральных орнаментов украшали гробницы, саркофаги или погребальный инвентарь. Здесь господствовала идея смерти, которая в целых доисторических культурах находила свое отражение в форме спиральной линии, изгибы которой указывали на возрождение и следующую жизнь.

Линия, соединяющая жизнь и смерть! Неудивительно, что символ Вселенной, так называемая «китайская монада», произошла от нее. Весьма примечательно, что китайская легенда, которую рассказывал мудрец в XI веке н. э.¹⁷³, связывает этот знак с лабиринтом. Этот мудрец – Чжоу Ляньси – обнаружил пещеру примечательной формы. Оба входа в нее были похожи на двойной полумесяц, в то время как центр пещеры был круглым, как Луна. Именно эта форма привела его к созданию знаменитого символа «китайской монады».

То же исследование, в котором содержатся разъяснения относительно китайского символа, затрагивает другой доисторический символ, смысл которого также не подлежит сомнению – свастики. Ареал ее распространения включает в себя области трипольской керамики и меандровой спирали в целом¹⁷⁴. Остается добавить, что и свастика является одним из вариантов символики лабиринта.

Бесконечная спираль является вариацией идеи, и эта вариация, в свою очередь, подвергалась дальнейшему развитию. Один из следующих вариантов – меандровая спираль, другой вариант – меандровый узор.

Последний произошел от меандровой спирали в результате смены круглых очертаний на угловатые; это сопровождалось в большинстве случаев серьезными изменениями самого стиля жизни. Для культуры классической Греции изображение лабиринта в виде прямоугольного меандрового узора выглядело уже столь древним, что один выдающийся археолог назвал его «удивительным примером устойчивости традиций в изобразительном искусстве»¹⁷⁵. Однако аттические мастера вазописи еще использовали меандр и меандровую спираль параллельно как два варианта одной и той же темы: они обозначали Лабиринт — подобное башне обиталище Минотавра¹⁷⁶. Это прямо свидетельствует о том, как следует воспринимать происхождение и смысл меандра: идея, лежавшая в основе спирали, была переосмыслена (в плане линий, но не содержания!).

Эта менее естественная, менее плавная, более строгая форма относится к тому пониманию бесконечности, запечатленному в лабиринте, проявлением которого являются различные варианты свастики¹⁷⁷. Эта форма оставалась канонической в Кноссе вплоть до IV века до н. э. Уже во втором среднеминовском периоде — до появления меандрового

лабиринта на фреске второго дворца – на вазах появляется заключенная в круг *четверная* спираль (рис. 21). Находящиеся на этом же изображении маленькие птицы придают фигуре примечательный космический размах. На одной из кикладских ваз этот же знак плавает по волнам изначального океана; его окружают четыре рыбы, в его середине – солнце (рис. 23)¹⁷⁸. Бесконечность проявляется в ограниченной и все же исчерпывающей всеобщности. Бегущая спираль, которая на пути к безграничному, лишённому начала и конца, превращается в волну, становится здесь символом космоса, состоящего из четырех частей. Этой четверной спирали соответствует четверной меандр, который закручивается вокруг четырехугольника (обычно с Минотавром в центре) и образует нечто вроде свастики (рис. 24)¹⁷⁹. Линия становится бесконечной благодаря тому, что похожие на крылья ветряной мельницы, переплетающиеся друг с другом, угловатые двойные спирали возвращаются в свою исходную точку. Эта сложность воплощает в себе принцип как лабиринта, так и бесконечно вращающегося колеса.

Символ всеобщности, разумеется, не может подразумевать только солнце – днев-

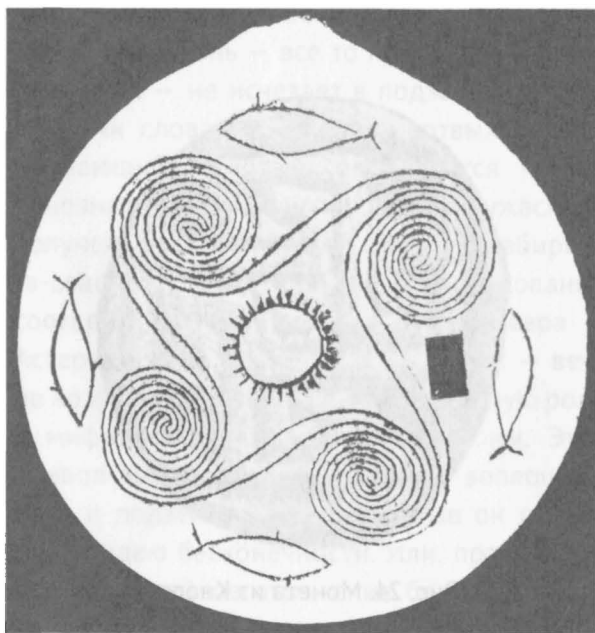


Рис. 23. Сосуд с Киклад со спиральями



Рис. 24. Монета из Кносса

ное светило. На Крите это наверняка был символ ночи. Минотавр в центре рисунка остается существом подземного мира, и этот рисунок отражает оба направления свастики: с поворотом влево и с поворотом вправо¹⁸⁰. Свет, жизнь – все то позитивное, о чем идет речь – не исчезает в подземном мире. Другими словами, царство мертвых, всепоглощающий Минотавр не является чем-то однозначно негативным. Образ ужасного получеловека чередуется в центре лабиринта-свастики со звездой, и это чередование соответствует другому имени Минотавра – Астериос¹⁸¹. Он чередуется и с Луной – вечно возрождающейся, играющей главную роль в мифологеме Хайнувеле-Персефоны. Этот символ во всех своих вариантах воплощает ночь и подземный мир, и все же он являет собой идею бесконечности. Или, правильнее говоря, линейное отражение бесконечности, ее отражение исключительно в рисунке, а не в философских понятиях, которые позднее были облечены в графическую форму. Сама линия, пока она жива, идентична мысли.

12. Норманны и римляне

Простые формы лабиринта – спираль, меандр, «тип Тральятеллы» – возникли в доисторическую эпоху. Дальнейшее их исследование оставим историкам, изучающим те времена. Для нас важно главное: даже простейший лабиринт не является чем-то лишенным смысла. Этот смысл мы можем четко реконструировать на основе как античных, так и встречающихся у примитивных народов мифов и обрядов.

Тот же смысл – и снова связанный с простейшим лабиринтом – встречается нам в мифологическом памятнике североевропейского происхождения. Это – памятник норманнского искусства в районе Салерно, рельеф на стене колокольни Позитано (рис. 25). Христианин увидит на нем морское чудовище, проглотившее Иону. Но ничто не указывает на то, что перед нами библейский сюжет; рядом с чудовищем плавают рыбы,



Рис. 25. Рельеф в Позитано

а внизу изображен зверь, прямо отсылающий нас к языческим мифам. Волк рядом с морским чудовищем может быть лишь Фенриром рядом с Ёрмунгандом, «змеем Мидгарда». Змеем, в данном случае больше похожим на гиппопотама, однако, несомненно, всепоглощающим; об этом свидетельствует спираль на его животе. Вновь перед нами возникает отражение извечных, первобытных представлений.

Мы атрибутировали это изображение как памятник норманнского искусства. Подтверждением тому служат рисунки шведских Kyrkerpeller — старых церковных ковров, — которые создавались по средневековым образцам¹⁸². На них изображены львы и другие звери, представленные в мифах; на их телах нарисованы спирали (рис. 26)¹⁸³. Исследователи обращали на них внимание, чтобы подчеркнуть связь между североевропейским искусством и империей Сасанидов. Вывод о сасанидском происхождении шведских рисунков на коврах делался на основании наличия похожих позднеантичных персидских образцов. В Швецию они могли попасть благодаря тому, что примерно в 800 году н. э. Скандинавия оказалась связана торговым путем с Востоком через Новгород и Хазарское

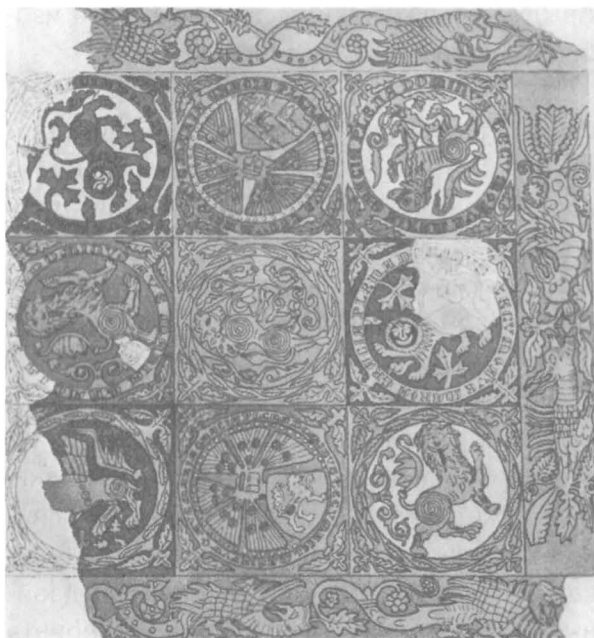


Рис. 26. Ковер из Стенбю

государство¹⁸⁴. Некоторые заходили еще дальше, возводя спирали у мифологических зверей к вавилонским «лабиринтам внутренностей»¹⁸⁵, однако не могли закрыть пробел между месопотамскими памятниками и изображениями эпохи Сасанидов.

Для нас в данном случае намного важнее сам факт успешного возрождения заимствованного мотива на севере Европы. Причина кроется в том, что он объединяется здесь с местным архетипом — Ёрмунгандом. На коврах спираль украшает не только хищных зверей, но и оленя (рис. 27)¹⁸⁶ — волшебного животного во многих мифах евразийских кочевников, которое, прежде чем привести человека к цели, пытается запутать его¹⁸⁷. На севере Франции, неподалеку от Нормандии, мы неожиданно встречаем украшенных спиралью грифонов — любимых сказочных животных в сасанидском искусстве; они двойным кругом окружают четыре лабиринта «типа Тральятеллы», напоминающих ветряные мельницы (рис. 28)¹⁸⁸. Здесь из неких архетипических глубин возникла та же (только более подробная и развитая) четырехчастная схема, что и на вазе из Камареса (рис. 21), сосуда с Киклад (рис. 24) и старых кносских монетах (рис. 23).



Рис. 27. Ковер с оленями,
украшенными спиралями



Рис. 28. Лабиринт из Шалон-сюр-Марн

Так лабиринт наших изысканий снова и снова приводит нас к одной и той же идее, способной к дальнейшему развитию (ее можно было бы назвать «идеей-бутоном»¹⁸⁹) – к образу всеобщности жизни и смерти. Снова и снова мы оказываемся в тех местах, в которых уже побывали. Богатство исторического разнообразия и культурных типов далеко не исчерпано, но мы обнаружили объединяющий их архетип¹⁹⁰. В особенности Древний Египет заслуживает более пристального внимания: компетентный исследователь мог бы много рассказать о его «гробницах-лабиринтах»¹⁹¹. В конце имеет смысл упомянуть несколько римских памятников, где существует связь между захоронением и лабиринтом (в Греции такие памятники неизвестны, в до-римской Италии нам знакома лишь гробница-лабиринт царя этрусков Порсенны).

В первую очередь нужно упомянуть мавзолей Адриана. Возможно, на его постройку повлияли египетские образцы, однако по своему внешнему облику и основной идее он относится к итальянским круглым захоронениям¹⁹². Эта древняя итальянская идея связана с культом солнца¹⁹³. Нечто аналогичное плану этой гробницы, соединяющему в себе круг и квадрат, можно найти в описании це-

ремонию основания Рима¹⁹⁴. От входа в это массивное сооружение к погребальной камере ведет ход, закрученный в виде левосторонней спирали (рис. 29)¹⁹⁵. Он поднимается вверх между двойных стен круглого сооружения, которое покоится на квадратном основании: объединение круга и квадрата, благодаря которому огромная гробница становится воплощением всеобщности — как и сам мир.

Из двух других памятников один уже описан в научной литературе, однако приобретает новый смысл в свете нашего исследования. Это — мраморная стела в Риме с греческой надписью¹⁹⁶, которую следует вкратце разъяснить:

Κύντος Ἰούλιος Μίλητος προλιπὼν
 Ἀσίας Τρίπολιν πατρίδα πόλιν ἀγνήν
 ἐνθάδε ἦλθα ἀγῶνα ἰδεῖν προκαθεζομένου
 βασιλεύοντι Σεβήρωι¹⁹⁷ καὶ πορίσας βίον
 ἐκ καμάτων ἰδίων ταῦτα ἐποίησα ἐγὼ
 ἀπάτην τοῖς ζῶσιν. Εὐφραίνεσθαι¹⁹⁸ φίλοι
 εἰς λαβύρινθον αἰεὶ. Μαρμαραρίων τὸ γένος
 σῶζε Σέραπι. ὁ τόπος λαβύρινθος.

Квинт Юлий из Милета, покинув Триполис в Азии, (свою) родину, город священный, сюда прибыл в царствование Севера,

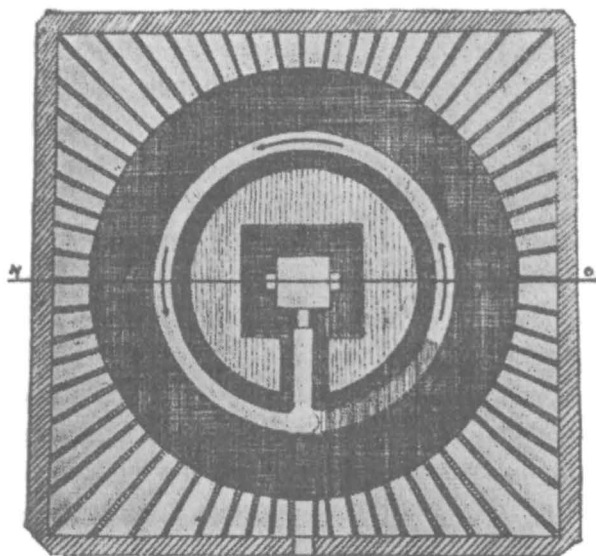


Рис. 29. План Замка Ангела в Риме

чтобы посмотреть игры. И, проведя жизнь в тяжелых трудах, я сделал развлечение для живущих, чтобы друзья всегда веселились в лабиринте. Серапис, спаси род мрамарариев. Место лабиринт.

Место, где эта стела стояла изначально, называют «лабиринтом». Человек, благодаря которому возник этот лабиринт – Квинт Юлий Милетский, – приехал в Рим при Севере в качестве зрителя состязаний и так и остался в городе. На стеле написано: «Для живущих это блуждание, вы же, друзья, всегда должны будете получать удовольствие от лабиринта». Квинт и его друзья состояли в обществе мраморариев (тех, кто обрабатывает мрамор), связывавшем их друг с другом, подобно кровному родству. Они образовывали «род», который, являясь одновременно культовым сообществом, находился под защитой бога подземного царства Сераписа. Мы уже знаем, что инструмент работников каменоломен стал символом загробного мира. Работники, добывавшие мрамор, бог подземного мира и лабиринт находятся здесь в рамках смыслового единства. Мраморарии говорили о том, что для мертвых – которых, подобно им, спас Серапис – лабиринт

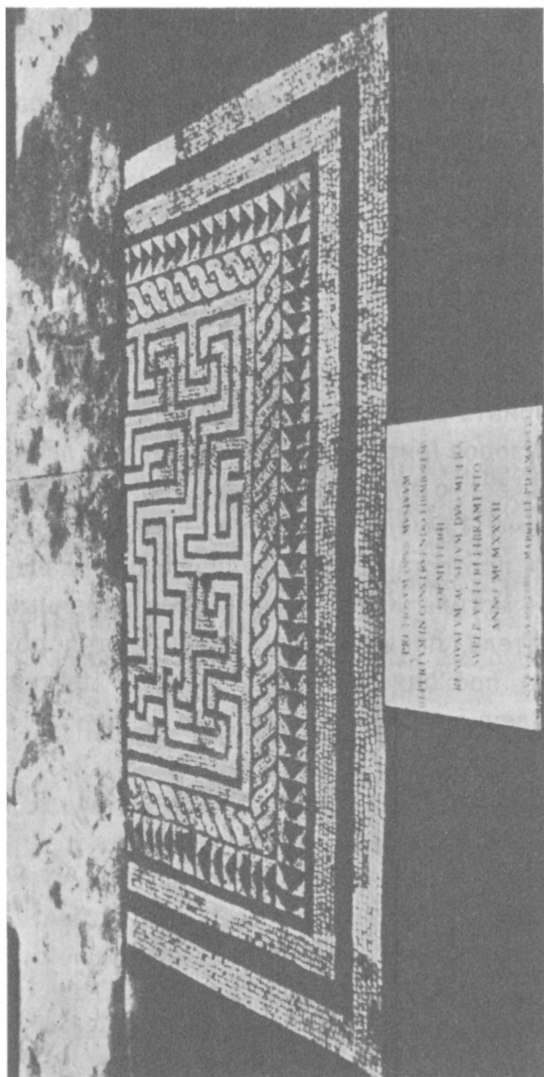


Рис. 30. Мозаика пирамиды Цестия

не таит опасности заблудиться, а служит надежным проходом¹⁹⁹.

Другой памятник – мозаика с изображением лабиринта, обнаруженная неподалеку от пирамиды Цестия, где можно было ожидать найти захоронения. Мозаика была достаточно большой. Уцелевший фрагмент – возможно, четверть от целого – отреставрирован и поднят наверх для обозрения. На нем мы видим сочетание позднего лабиринта с тупиковыми ходами и меандровых узоров (рис. 30)²⁰⁰. Являлся ли этот лабиринт частью гробницы? Возможно, но недоказуемо. Там, где он найден – в старейшей части протестантского кладбища, неподалеку от могилы Китса – находится каменный указатель, показывающий путь туда и обратно, проходящий мимо гробницы Цестия: «медленно к Оркусу вниз».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ R. Guardini: Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins, Schriften für die geistige Überlieferung IV, Berlin, S. 26.
- ² Theol. Tijdsch. 1910, 44, 1 ff., процитировано в: F. Muller Jzn.: De beteekenis van het Labyrinth, Mededeel. Akad. V. Wetensch., Afd. Lett. Deel 78, Ser. B, N. 1, S. 3.
- ³ То же у Kristensen: Het leven uit den dood, Haarlem 1926, 244 ff.
- ⁴ Опубликовано в E. F. Weidner: Zur babylonischen Eingeweideschau, Orientalische Studien F. Hommel gewidmet I, Leipzig 1917, S. 190, Abb. 1.
- ⁵ Опубликовано в F. M. Th. Böhl: Zum babylonischen Ursprung des Labyrinths, Miscellanea Orientalia A. Deimel dedicata, Roma 1935, S. 18, Abb. 13.
- ⁶ Рисунок 2 согласно Weidner a. a. O., S. 192, Abb. 2; рисунок 3 согласно R. Koldewey: Das wieder erstehende Babylon, Leipzig 1914, S. 239, Abb. 158.

- 7 Weidner, S. 196.
- 8 Weidner, S. 193.
- 9 Из Böhl a. a. O., S. 21.
- 10 Относительно гадания по печени см. Böhl, S. 16.
- 11 Böhl, S. 21, Abb. 16.
- 12 Böhl, S. 9.
- 13 Труд С. N. Deedes в издании S. H. Hooke: *The Labyrinth*, London 1938, основан в большей степени на недоказанных гипотезах, нежели на проверенных данных.
- 14 Weidner, S. 191.
- 15 Weidner, S. 196.
- 16 Подробнее по главным сюжетам см. Kerényi: *Die antike Religion*, S. 13 ff и Jung-Kerényi: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, S. 9 ff.
- 17 Fr. 48 и 15 Diels.
- 18 105 с-е.
- 19 Ad Menoec. 125.
- 20 Сравн. M. Scheler: *Schriften aus dem Nachlaß I*, Berlin 1933, S. 9 ff.
- 21 *Die antike Religion*, S. 220 ff.
- 22 Примеры из Африки см. H. Baumann: *Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythos der afrikanischen Völker*, Berlin 1936, S. 268 ff.
- 23 Munkasci: *Vogul nepköltesi gyűjtemeny*, Budapest 1892–1902 II, 1, S. 156 ff.
- 24 Hainuwele. *Volkserzählungen von der Molukkeninsel Ceram*, Frankfurt a. M. 1939, S. 61 ff.

Примечания

Особенное внимание следует обратить на введение, написанное Jensen.

- ²⁵ Hainuwele Nr. 200, S. 243 и Nr. 89, S. 151.
- ²⁶ Layard: Maze-Dances and the Ritual of the Labyrinth in Malekule, *Folklore* 1936; A. B. Deacon: Geometrical Drawings from Malekula and Other Islands of the New Hebrides, *Journ. Roy. Anthropol. Inst.* 1934.
- ²⁷ Layard: Der Mythos der Totenfahrt auf Malekula, *Eranos-Jahrbuch* 1937, S. 281.
- ²⁸ S. 247.
- ²⁹ Labyrinth Ritual in South India: Threshold and Tattoo Designs, *Folklore* 1937. Исследование продолжено Г. Воленбергом, рано усопшим исследователем из Института Фробениуса, который в своей неопубликованной работе «Путешествие в царство мертвых» подкрепляет выводы Лейярда, приводя для этого примеры с разных концов планеты. Однако он не затрагивает ритуалы посвящения, которые нам наиболее интересны в контексте нашей работы.
- ³⁰ P. Hambruch приводит в своей работе *Südeemärchen, Märchen der Weltliteratur*, Jena 1921, Taf. 15 f. снимки, сделанные Бертоном в Данидине. В пользу того, что речь идет не просто о «священном рисунке», а о священных воротах, говорит изображение, приведенное в *Sir George Grey: Polynesian Mythology*, London 1855, P. 279.

- ³¹ Roheim: A csurunga nepe, Budapest 1932, S. 32–36.
- ³² L. I. Ringbom: Trojalek och tranedans, Finsk Museum 45, 1938, 68 ff. Есть информация и о том, что очертания могли быть геометрически правильными.
- ³³ Каменное сооружение в районе Висбю на Готланде, снимки д-ра В. Лукача.
- ³⁴ Каменное сооружение на острове Вир, согласно рисунку Э. фон Бера, опубликованному в Bulletin de l'Acad. De St. Petersbourg 1844. Этот рисунок позаимствован мной (как и другие изображения из Северной и Западной Европы, если не указано иное) из книги E. Krause: Die Trojaburgen Nord-Europas, Glogau 1893.
- ³⁵ Из O. Almgren: Sveriges fasta fornlämningar fraan hednaitiden, 1923, S. 102, приводится у R. Washner, Neue Jahrb., Wiss. Jugendbild. 5, 1929, S. 720.
- ³⁶ J. A. Fries: En sommer I Finmarken, Russisk Lapland og Nordkarelen, Christiania 1871, S. 118 ff., процитировано В. Мейером в работе, которая будет упомянута позднее.
- ³⁷ Kristensen: Het leven uit den dood, 248; Böhl 16, Anm. 1.
- ³⁸ Krause, S. 90.
- ³⁹ Из W. Stukeley, London 1724, здесь согласно A. B. Cook: Zeus I, Cambridge 1914, P. 486 ff.

Материал, касающийся Англии, взят мной в первую очередь из данного источника. Работу W. H. Matthews: *Mazes and Labyrinths*, London 1922, я смог использовать только после окончания своего исследования.

- ⁴⁰ T. Wright: *The History and Topography of the County Essex*, London 1835, II, S. 124.
- ⁴¹ По F. G. Walker у Cook а. а. О.
- ⁴² Из F. Mössinger: *Baumtanz und Trojaburg, Germanien* 12, 1940, 282 ff.
- ⁴³ *Ges. Schriften III* 1866, S. 398; Mössinger, S. 287.
- ⁴⁴ Mössinger, S. 286.
- ⁴⁵ Witzschel: *Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen*, 1878, S. 331 f.; Mössinger, S. 285.
- ⁴⁶ Содержится в послесловии Плассманна к работе Мёссингера («Троянский замок как рисунок на воротах») *Germanien* 1940, S. 286 ff. Здесь же приведено изображение ворот, украшенных рисунком лабиринта.
- ⁴⁷ Plassmann, *Germanien* 1939, S. 109 ff.
- ⁴⁸ Рисунки 3 и 4 у Mössinger.
- ⁴⁹ Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, I, 1886, S. 147; Mössinger, S. 287. О возможной связи липы с царством мертвых см. F. Focke. *Ritte und Reigen, Tübinger Beiträge zur Altertumswissensch.* XXXIV, Stuttgart 1941, S. 36 ff.
- ⁵⁰ Сведения об этом содержатся в приведенной работе Мейера.

- ⁵¹ Устное сообщение д-ра А. Мара из Дублина. Ср. Böhl, S. 15 и Matthews, S. 152 f.
- ⁵² F. Prest, Rev. Arch. IV, S. 664 и 800; Krause, S. 95.
- ⁵³ У К. von Tolnay.
- ⁵⁴ К примеру, в Реймсе на основании античных текстов, ср. Ov. Met. VIII 163; Non. Marc. De hon. Dict. S. v. *Meander* с Glossae Ludg.: *Maeadander multiplex pictura a meando inrevocabiliter modo labyrinthi*.
- ⁵⁵ W. Meyer: Ein Labyrinth in Versen, Sitz-Ber. München 1882. Phil.-hist. II 3, S. 267 ff.
- ⁵⁶ S. 268.
- ⁵⁷ Надпись в лабиринте церкви Двенадцати Апостолов (сегодня Сан-Савино) в Пьяченце, которая предположительно является древнейшим церковным лабиринтом в Европе. Приведена согласно Campi: Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza, Piacenza 1651, S. 241, цит. по Krause, S. 93. Пер. А. В. Банникова.
- ⁵⁸ Ср. опубликованные Мейером стихи XII в. (Monac. 6394). Гностические уже у Hippol. Ref. V 10, 2, 11 ff.
- ⁵⁹ F. Muller Jzn.: De beteekenis van het Labyrinth, a. a. O., S. 10. Материал изложен им же в Studia ad Terrae Matris cultum pertinentia, Mnemosyne 3. Ser. II 1935, S. 37 ff. и 161 ff. О том, в какой степени я согласен с его методами и выводами, я уже писал в своих работах.

Примечания

- ⁶⁰ Ср. Аен. VI 14 ff.
- ⁶¹ Plinius Nat. hist. XXXVI 85; Пер. А. А. Тахо-Годи.
- ⁶² Согласно Brit. Mus. Cat. Crete and the Aegean Isl. 1886, T. V 11.
- ⁶³ Согласно Brit. Mus. Cat. а. а. О. Т. VI 5. Выражение «лабиринт для процессий» я взял из R. Eilmann: Labyrinthos, Diss. Halle, Athen 1931.
- ⁶⁴ Рисунок 11; ср. Eilmann 8.
- ⁶⁵ A. J. Evans, Ann. Brit. Sch. Ath. 8, 1901-2, 104 (Pal. Of Minos I, 357); на печатях меандр появляется несколько раньше, см. а. а. О. 103.
- ⁶⁶ Из F. Wolter: Darstellungen des Labyrinths. Sitz.-Ber. München 1907, phil.-hist. I S. 130.
- ⁶⁷ Haussoullier: Didymes S. 93; Rev. de phil. 1905, 265; Wiegand Abh. Akad. Berlin 1908, 35; 1911, 49; Karo в Realenc. XII, 322.
- ⁶⁸ Из B. Schweitzer в DLZ. 1932, 1792.
- ⁶⁹ Paus. IX 40, 3.
- ⁷⁰ Eilmann 74.
- ⁷¹ Sieber: Reise nach Kreta I, 510 ff., II Т. 13, приведено в Matthews Fig. 7.
- ⁷² H. Güntert: Labyrinth. Eine sprachwiss. Untersuchung. Sitz.-Ber. Heidelberg 1932 I.
- ⁷³ A. Maiuri: I Campi Flegrei, Roma 1934, 123.
- ⁷⁴ Maiuri а. а. О.
- ⁷⁵ W. F. J. Knight: Cumean Caves, Oxford 1936; автор заходит слишком далеко, предполагая

«в шестой книге Энеиды ссылку на образец инициации». В отношении этой гипотезы я могу сказать то же самое, что говорю в конце главы 6.

⁷⁶ Как и в случае с Кумейским святилищем, я основываюсь здесь на археологических данных. Решающее значение имеет то, что инструмент (который считают *ascia*) расположен между буквами D и M (*Dis Manibus*). Примеры я видел в археологическом музее Нима, однако аналогичное мы можем увидеть в Риме, над входом в одну из старейших гробниц округа Сан-Себастиано.

⁷⁷ Хтоническое значение лабиринта в святилище Асклепия в Эпидавре однозначно и осмысленно. Там у толоса есть нижний этаж в виде лабиринта; это одновременно и подземная пещера, и архитектурная спираль. Этот толос заслуживает особого изучения в контексте круглых античных сооружений в принципе.

⁷⁸ XVIII 590 ff.

⁷⁹ То есть не «рядами», как Э. Норден утверждал в своей работе, о которой пойдет речь дальше; ср. II. II 687 с комментариями Лифа, далее III 113 и XX 353.

⁸⁰ Schol. Ven. AB *ad loc.*

⁸¹ Eustath. 1166, 17 *ad loc.* Я читаю: *παλαιὸν ἀνδρῶδες* – «древний мужской (танец)»

Примечания

- ⁸² Ср. W. F. Otto: *Dionysos*, Frankfurt a. M. 1933, 169 ff.
- ⁸³ *Plut. Thes.* 20.
- ⁸⁴ Ср. L. Pallat: *De fabula Ariuadnea*, Diss. Berlin 1891, 3.
- ⁸⁵ *Paus.* IX 40, 3 f.
- ⁸⁶ *Plut. Thes.* 21; *Kall. Hymn. Del.* 307 ff.
- ⁸⁷ *Bull. Corresp. Hell.* 6, 1882, 23, 189; *Pollux IV* 101 упоминает о двух *ἄκρα* (*ἄκρον* – край, конец), которые держат ведущие хоровод; вероятно, речь идет о концах веревки.
- ⁸⁸ *Liv., Hist.*, XXVII, 37; пер. М. Е. Сергеевко; объяснение у F. Althein: *Terra Mater*, Giessen 1931, 4 ff. Пер. М. Е. Сергеевко.
- ⁸⁹ *Plut. Thes.* 21; W. A. Laidlaw: *A History of Delos*, Oxford 1933, 30.
- ⁹⁰ S. Eitrem: *Opferritus und Voropfer*, Kristiania 1915, 41 ff.
- ⁹¹ *Hesych*, s. v.
- ⁹² H. Diels: *Sibyllinische Blätter*, Berlin 1890, 91.
- ⁹³ *Bull. Corresp. Hell.* 27, 1903, 70, 56; 6, 1882, 23, 189.
- ⁹⁴ Ср. M. P. Nilsson: *The Minoan-Myc. Religion*, Lund 1927, 438 ff.
- ⁹⁵ *Apollod. Bibl.* I 4, 1.
- ⁹⁶ F. Weege: *Der Tanz in der Antike*, Halle a. S. 1926, 113.
- ⁹⁷ *Erinnerungen an Korfu*, Berlin 1924, 47 ff.
- ⁹⁸ Хороший снимок у J. Gerstenberg: *Griechenland*, Hamburg, S. 190.

- ⁹⁹ Weege a. a. O. Ср. изображение на 172 f. со снимком Герстенберга.
- ¹⁰⁰ H. Diels: *Das Labyrinth*, Festgabe Harnack, Tübingen 1921, 68.
- ¹⁰¹ Aristoph. *Thesm.* 953 ff.; *Pallat* S. 5, 4.
- ¹⁰² Тер., *Adelph.* 752; пер. А. Артюшкова; против связи с танцем кордакс: H. Schnabel: *Kordax*, München 1910, 3. Все, что мы знаем об этих античных танцах, опровергает реконструкция в L. I. Ringbom a. a. O. 94. Здесь журавлиный танец представлен как аналог баварского танца-«банделя». В рамках последнего большое значение имеет установленный в центре шест, вокруг которого танцоры водят хороводы, см. A. Spamer: *Die deutsche Volkskunde* II, Leipzig 1935, 211, Abb. 1 и S. 213. Пер. А. Артюшкова.
- ¹⁰³ Diels: *Labyrinth* 67.
- ¹⁰⁴ Eilmann 78.
- ¹⁰⁵ II 148, Diod. Sic. I 61, 66, Strabo XVII 811; ср. об этом же A. Erman: *Die Religion der Ägypter*, Berlin 1934, 394; Böhl 10 и 23.
- ¹⁰⁶ Plin. *Nat. Hist.* XXXVI 91 ff.
- ¹⁰⁷ Reinach: *Rep. peint.* 214, 1. Пер. А. В. Банникова.
- ¹⁰⁸ O. Benndorf в «Культурно-историческом дополнении» к Büdinger: *Die römischen Spiele und der Patriziat*, Sitz.-Ber. Wien 1891, 123, 3, S. 47 ff.

¹⁰⁹ По G. Q. Giglioli: L'Arte Etrusca, Milano 1935, T. LXXX, ср. его же работу L'oinochoe di Tragliatella, Studi Etruschi 3, 1929, 111 ff. Истолковать другие сцены, связанные с изображением лабиринта, не удалось, ср. Böhl 12.

¹¹⁰ Diels: Labyrinth 69 f. по Klausen. Аналогично G. van der Leeuw: In den Hamel is eenen Dans, De Weg der Menschheid X, Amsterdam 1930, 25 f.; Böhl 12 F.

¹¹¹ Varro: De lingua Lat. V 118. Ср. *amp-truare*, «скакать в круге» у E. Norden: Aus altröm. Priesterbüchern, Lund 1939, 190. Прим. А. В. Банникова.

trulla, ае f

1) ковш, черпак Vr, Cato, C *etc.*; сосуд, чаша Pt;

2) сковородка или кастрюля L;

3) таз J;

4) лопатка каменщика, мастерок Pall.

trua, ае f

1) ковш, черпак Vr;

2) сточный жёлоб Vr.

¹¹² Aen V 585; объяснение у H. v. Petrikovits, Klio 14, 1939, 209 ff.

¹¹³ De ther. ad Pis., в трудах Галена XIV 212 K. Согласно мнению Дильса, автор был «врачом, писавшим вскоре после 198 г. н. э.». Ср. Plut. Cat. Min. III, 1 и Schol. Anth. Pal. VI 286, 4; Norden 189.

- ¹¹⁴ С. А. Meier, *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete* XI 284 ff. Он подчеркивает еще одну особенность переживаний пациентки: «В конце своего кружения она обнаружила на газоне огромный аммонит. Она почувствовала сильное притяжение к нему, была целиком поглощена его созерцанием и поражена его видом. У нее было ощущение, что это — именно то, что она искала». У аммонитов мы видим спиральную форму — или, как мы увидим дальше, форму лабиринта.
- ¹¹⁵ В своем *Hippolytos-Kommentar*, Berlin 1891, 732 ff.
- ¹¹⁶ Ср. fr. 484, где женщина — Меланиппа — пересказывает исходную мифологему.
- ¹¹⁷ *Apollod. Bibl.* III 15, 9.
- ¹¹⁸ *Ov. Met.* VIII 237 ff.; *Hyg. Fab.* 271.
- ¹¹⁹ Доказательства нижеследующего я представил в *Arch. Rel. Wiss.* 24, 1926, 64 ff. Так называемую *Basilica sotterranea* в Риме я определенно считаю погребальным склепом.
- ¹²⁰ Различные мнения на этот счет см. *Carcopino: La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1927, 371 ff.
- ¹²¹ P. Romanelli: *Le pitture delle Tomba della Caccia e Pesca*, Roma 1938.
- ¹²² Ср. Eilmann 72.
- ¹²³ *Soph. fr.* 300 ff.; *Apollod. Epit.* II 4; *Zenob.* IV, 92.
- ¹²⁴ *Anth. Pal.* VI, 224.

Примечания

- ¹²⁵ Hesych. s. v.; Suidas s. v.
- ¹²⁶ Bullet. Com. Roma 52, 1924, 31; Eilmann 72.
- ¹²⁷ Согласно Hoernes-Menghin: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1925, 319, Abb. 1.
- ¹²⁸ Ср. G. Wilke: Die Religion der Indogermanen in archäologischer Betrachtung, Mannus-Bibliothek XXXI, Leipzig 1923, Abb. 221–23, 227.
- ¹²⁹ Wilke, S. 178 ff.
- ¹³⁰ Wilke, 177; W. Schultz: Zeitrechnung und Weltordnung in ihren übereinstimmenden Grundzügen bei den Indern, Iraniern, Hellenen, Italikern, Germanen, Kelten, Litauern, Slawen, Mannus-Bibliothek XXXV, 109 ff.
- ¹³¹ Три снимками наскальных рисунков я обязан профессору Альтгейму, который любезно предоставил мне собрание изображений, сделанных Э. Траутманном. Хочу выразить благодарность им обоим.
- ¹³² Ср. O. Almgren: Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden, Frankfurt a. M. 1934, 87 ff.
- ¹³³ Altheim und Trautmann: Neue Felsbilder aus der Val Camonica: Die Sonne in Kult und Mythos. Wörter und Sachen, Neue Folge 1, 138, 12 ff. В своей книге они приводят еще два вероятных изображения лабиринта из долины Камоника (рис. 37 и 38 в их книге).
- ¹³⁴ Altheim – Trautmann a. a. O.
- ¹³⁵ Ср. Jung-Kerenyi: Einführung 70 f.

- ¹³⁶ Fr. 1–3 Diels – Kranz.
- ¹³⁷ Simpl. In Aristot. Phys. (Comm. IX 470, 23 ff).
- ¹³⁸ A. Bossert: Altkreta, Berlin 1923, Abb. 50, 52, 53.
- ¹³⁹ C. Schuchardt: Alteuropa, Berlin 1935, Abb. 147a.
- ¹⁴⁰ Bossert Abb. 204 f., надгробные камни там же Abb. 234 f.
- ¹⁴¹ Bossert Abb. 206.
- ¹⁴² D. Fimmen: Die kretisch-mykenische Kultur, Leipzig 1924, 200 f.; Ranke in Eberts Lexikon der Vorgesch. XII 1928, 354.
- ¹⁴³ F. A. v. Scheltema in Elberts Reallex. XII, 351; Fimmen 198 ff.
- ¹⁴⁴ Ranke a. a. O. 354.
- ¹⁴⁵ Bossert Abb. 71 ff.
- ¹⁴⁶ Согласно J. Charbonneaux: L'art Egeen, Paris 1929, T. XVIII.
- ¹⁴⁷ Согласно Bossert Abb. 34.
- ¹⁴⁸ Fimmen 198.
- ¹⁴⁹ Согласно Ugolini: Malta, Roma 1924. Abb. 13.
- ¹⁵⁰ Согласно Ugolini Abb. 73.
- ¹⁵¹ Согласно Ugolini Abb. 33.
- ¹⁵² Schuchardt T. XVIII, 2.
- ¹⁵³ Согласно Fimmen Abb. 126; ср. Schuchardt 118 f.
- ¹⁵⁴ Ranke a. a. O., 353.
- ¹⁵⁵ Obermeier in Elberts Reallex. VII 1926, 141; Schuchardt Abb. 6c, e.
- ¹⁵⁶ Schuchardt Abb. 5b.
- ¹⁵⁷ Ср. взгляды Wilke: Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei, Mannus-Bibliothek I, Würzburg

Примечания

- 1910, 70; Schuchardt, 312; v. Scheltema a. a. O., 352.
- ¹⁵⁸ V. Scheltema, 352.
- ¹⁵⁹ Schuchardt, 176; v. Scheltema, 351.
- ¹⁶⁰ Kaiser Wilhelm II.: Die chinesische Monade, Leipzig 1934, Abb. 13.
- ¹⁶¹ Ebenda Abb. 33.
- ¹⁶² Ebenda Abb. 6a.
- ¹⁶³ Schuchardt Abb. 109.
- ¹⁶⁴ Die chinesische Monade Abb. 10, 13.
- ¹⁶⁵ Ebenda Abb. 9.
- ¹⁶⁶ Th. A. Joyce: South American Archaeology, London 1912, Т. III, 13 (двойной сосуд со спиралью из долины Каука, Колумбия) и Т. XXI, 7 (яйцеобразная урна с лицом и рядом двойных спиралей).
- ¹⁶⁷ Von Lippold in der DLZ. 1934, 1082 по поводу работы Эйльманна о лабиринте.
- ¹⁶⁸ V. Scheltema, 352.
- ¹⁶⁹ Fimmen, Abb. 131.
- ¹⁷⁰ Согласно Fimmen, Abb. 107.
- ¹⁷¹ Примеры противоположной точки зрения (меандр как случайный результат техники плетения) можно обнаружить в работе К. Th. Preuss: Die geistige Kultur der Naturvölker, Leipzig 1923, 104. Однако нужно помнить о том, что случайно возникшая фигура должна «ожить», чтобы получить продолжение в искусстве. «Ожить» она может только в том

случае, если в ней увидят нечто живое — к примеру, линию, существующую в движении. То же самое следует сказать по поводу толкования спиральных рисунков, которые даются в приложении к А. Stübel: Über altperuanische Gewebemuster, Festschrift des Vereins für Ethnologie zu Dresden 1888 (Wilkes: Zur Entstehung der Spiraldekoration, Zeitschr. f. Ethnol. 38, 1906, 1 ff), см. также Wilkes: Beziehungen der west- und mitteldeutschen zur donauländischen Spiral-Mäanderkeramik, Mitteil. d. Anthropol. Ges. in Wien 35, 1905, 249 ff и книгу того же автора „Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei“. Тем важнее замечания Г. Шмидта относительно возможной связи между росписью керамики и тела, а также по поводу спирали в татуировках (Zeitschr. f. Ethnol. 35, 1903, 466 f.).

- ¹⁷² Н. Dingler, Germanien 1937, 39 с примечаниями Altheim: Italien und die dorische Wanderung, Albae Vigilae V, S. 14.
- ¹⁷³ Согласно Rev. Holt в Доорнском докладе императора Вильгельма II, S. 11.
- ¹⁷⁴ Die chinesische Monade, Abb. 34.
- ¹⁷⁵ F. Wolters a. a. O., 132.
- ¹⁷⁶ Wolters T. II–III.
- ¹⁷⁷ Ср. J. Lechler: Vom Hakenkreuz, Leipzig 1921, T. IX.
- ¹⁷⁸ Из Афинского национального музея. Снимок сделан г-жой Ольгой Фрёбе-Каптейн.

Примечания

- ¹⁷⁹ Svoronos: Numism. de la Crete anc., Macon 1890, T. IV 25. Коллекция типов у Cook а. а. О., Fig. 333 ff., 354.
- ¹⁸⁰ Die chinesische Monade, Bildtafel C.
- ¹⁸¹ Apollod. III 1, 4; Paus. II 31, 1.
- ¹⁸² S. Larsen: Alte Sassanidenmuster in nordischer Nachbildung, festschrift F. C. Andreas dargebracht, Leipzig 1916, 117 ff.
- ¹⁸³ Сообщает Larsen а. а. О. согласно N. M. Mandelgren: Samlingar til svenska konst- och odlingshistorien 1866.
- ¹⁸⁴ Larsen, 128.
- ¹⁸⁵ E. Hommel: Zur Geschichte des Labyrinths, Orient. Literaturzeitung 22, 1919, 63 ff.
- ¹⁸⁶ Сообщает Larsen согласно Hildebrand: Sveriges Medeltid III, 706.
- ¹⁸⁷ К примеру, в венгерском мифе об основании государства.
- ¹⁸⁸ Согласно Matthews Fig. 56: „Labyrinth on Tiles, Toussaints Abbey, Chalons-sur-Marne“.
- ¹⁸⁹ Jung-Kerenyi: Einführung 152.
- ¹⁹⁰ Einführung, 37.
- ¹⁹¹ Некоторые книги упоминает C. A. Meier а. а. О., 294.
- ¹⁹² Ср. G. Götze: Das Rundgrab von Falerii, Stuttgart 1939.
- ¹⁹³ Ср. попытку в Götze а. а. О., 63 ff.
- ¹⁹⁴ Jung-Kerenyi: Einführung 19 ff.
- ¹⁹⁵ Согласно Götze T. IV.

Исследования лабиринта

- ¹⁹⁶ IG. XIV 1093; согласно CIL. VI 1091 речь идет о „magna ara marmorea“.
- ¹⁹⁷ „Dativus Latino ablativo respondent *imperante Severo*“ Kaibel.
- ¹⁹⁸ Либо вместо εὐφραίνεαι, либо тот же по смыслу инфинитив.
- ¹⁹⁹ Постамент статуи, поставленной Квинту еще при жизни, но как будущее надгробие, также известен: IG. XIV, 1902.
- ²⁰⁰ Снимок сделан г-ном профессором А. М. Колини в Риме и передан мне благодаря дружеской помощи г-на д-ра Г. Фурманна.

СПИСОК ИЗОБРАЖЕНИЙ

1. Лабиринт в Месопотамии.
2. Из вавилонского «архива внутренностей» I.
3. Из вавилонского «архива внутренностей» II.
4. Рисунок лабиринта из Серама.
5. Татуировка из Новой Зеландии.
6. Деревянное изображение на воротах в Новой Зеландии.
7. Каменное сооружение в районе Висбю на Готланде.
8. Каменное сооружение на Вире.
9. Монета из Кносса (IV в. до н. э.).
10. Монета из Кносса (II в. до н. э.).
11. Рисунок лабиринта из Этрурии.
12. Идол из Фракии.
13. Рисунок двойной спирали из Бохуслена.
14. Рисунок спирали из Скале-ди-Чимберго.
15. Рисунок лабиринта из Понтеведры.
16. Украшенный спиралью топор из Малии (MM III).
17. Украшенная спиралью урна из Мелоса.
18. Храм во Фракии.
19. Культовая пещера в Халь-Сафлиени.

Исследования лабиринта

20. Рельеф из Фракии.
21. Среднеминойская ваза из Феста.
22. Сосуд с Киклад с изображением корабля.
23. Монета из Кносса.
24. Сосуд с Киклад со спиралями.
25. Рельеф в Позитано.
26. Ковер из Стенбю.
27. Ковер с оленями, украшенными спиралями.
28. Лабиринт из Шалон-сюр-Марн.
29. План Замка ангела в Риме.
30. Мозаика пирамиды Цестия.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---------------------------------------|-----|
| От автора | 5 |
| 1. Проблема и тайна | 11 |
| 2. Вавилон | 14 |
| 3. Жизнь и смерть | 24 |
| 4. Серам, Полинезия, Австралия | 32 |
| 5. Скандинавия, Англия, Германия..... | 45 |
| 6. Средневековье и Вергилий | 57 |
| 7. Здание и пещера | 62 |
| 8. Танец | 69 |
| 9. Погружение и полет | 82 |
| 10. Бесконечное и бессмертное | 87 |
| 11. Орнамент и смысл | 101 |
| 12. Норманны и римляне | 122 |
| Примечания..... | 135 |
| Список изображений | 153 |

Научное издание

Карл Кереньи

ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБИРИНТА

Директор издательства *В. В. Чубарь*
Выпускающий редактор *Л. А. Галаганова*
Технический редактор *О. В. Новикова*
Подготовка издания ИП *Трофимов В. Ю.*

Подписано в печать 10.02.2020.
Формат 84 × 108 1/32.
Усл. печ. л. 8,4. Гарнитура «PT Sans».
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Тираж 1500 экз. Заказ № 1021

ООО «Издательство «Евразия»
197110, Санкт-Петербург,
ул. Барочная, д. 2, лит. А, пом. 3-Н

Отпечатано с готовых диапозитивов
в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область,
г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru,
8 (495) 988-63-76, т/ф. 8 (496) 726-54-10

Откуда пришел к нам загадочный образ лабиринта? Какая психологическая, мифологическая и ритуальная реальность лежит в основе этой графической метафоры? Куда может завести Тесея нить Ариадны? И как связан лабиринт с загробным миром? На эти и другие вопросы отвечает в небольшом по объему, но весьма насыщенном по содержанию исследовании знаменитый швейцарский филолог-классик Карл Кереньи, известный отечественному читателю по книге «Элевсинские мистерии» и совместной с П. Радиным и К. Г. Юнгом работе «Трикстер». Широкий диапазон материала, привлекаемого ученым, — от древнего Вавилона до средневековой Англии и архаической Скандинавии — позволяет ему не только всесторонне описать этот мифологический образ, но и расшифровать целый ряд сюжетов классической античности и средневековой европейской культуры.

ISBN 978-5-8071-0466-3



9 785807 104663