

Г Е Р М А Н Н К Е Р Н

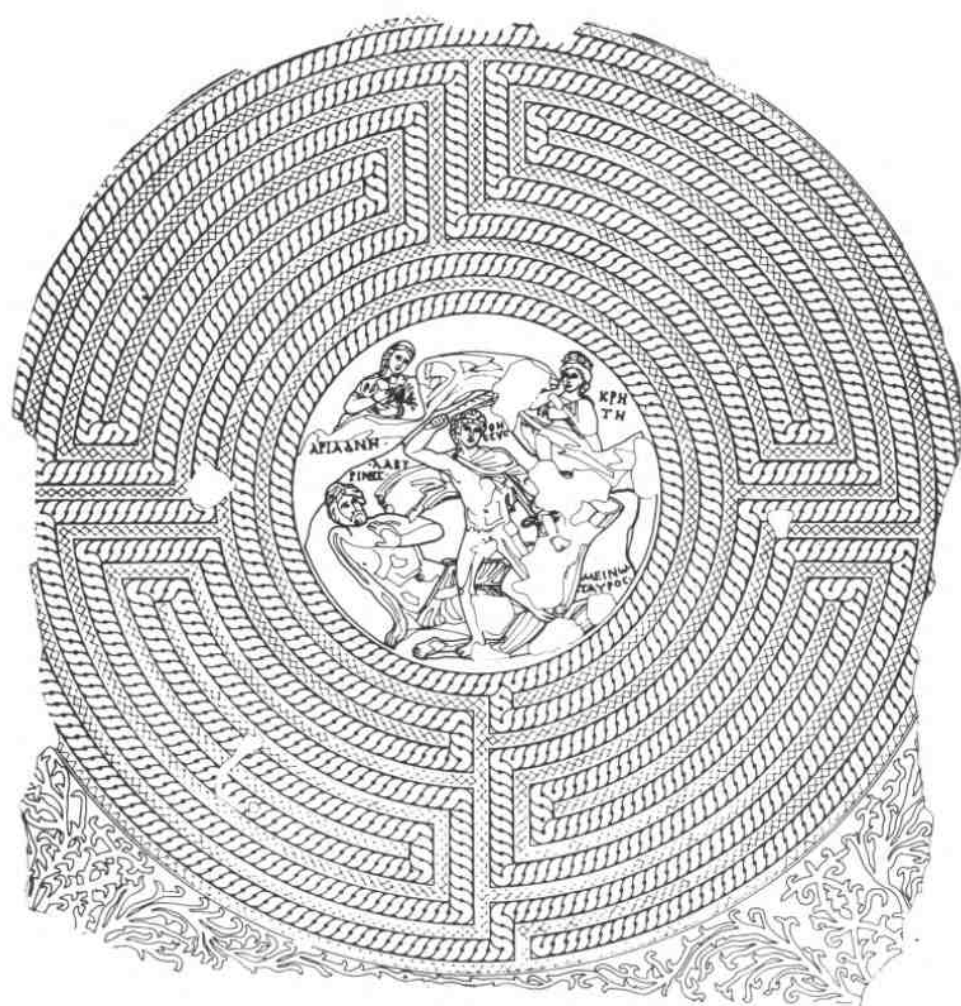
ЛАБИРИНТЫ МИРА

Все тайны
древних
лабиринтов





ЛАБИРИНТЫ
МИРА



Германн Керн

ЛАБИРИНТЫ МИРА



Санкт-Петербург
Издательство «Азбука-классика»
2007

Scanned by
Sunkware

УДК 93/99
ББК 63.3(0)
К 36

HERMANN KERN
THROUGH THE LABYRINTH
Copyright © Prestel Verlag, Munich · London · New York, 2000

Перевод с английского
Анастасии Рудаковой, Любови Шведовой

Перевод с латинского
Николая Горелова

Перевод с немецкого и итальянского
Ирины Хмелевских

Оформление переплета, макет
Валерия Гореликова

Подготовка иллюстраций
Антоня Васильева, Валерия Гореликова

Керн Г.

К 36 Лабиринты мира / Пер. с англ. А. Рудаковой, Л. Шведовой. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 432 с.: ил. + вклейка (16 с.).

ISBN 978-5-352-02036-4

Перед читателем самая полная книга о лабиринтах (откуда выход всегда найдется) и путаницах (где можно безвозвратно заблудиться). Проект, созданный немецким исследователем Г. Керном в 1981 г., включает более 600 иллюстраций, рассказывающих о лабиринтах, возведенных и нарисованных на всех пяти континентах. Пять тысячелетий истории лабиринтов — это все сохранившиеся наскальные рисунки, все без исключения рукописи с изображением лабиринтов, все сооружения, построенные по образу и подобию творения Дедала и гробниц древних египтян, все лабиринты и путаницы, разбитые в парках Старого и Нового Света (включая ссылку на Интернет-сайт компании, где можно заказать лабиринт для своих «шести соток»). Лабиринты, выложенные из камня предками викингов и строителями средневековых соборов. Музыкальные и литературные произведения, написанные по принципу лабиринта. Всевозможные печати, символы, аллегории, знаки, загадки...

Более двадцати лет эта книга служит источником сведений для создателей компьютерных игр и приключенческого кино. В настоящем издании, дополненном самыми новейшими данными, есть все, что когда-либо было известно о лабиринтах и о чем любой заблудившийся захочет спросить, не исключая и главного вопроса: «Где же выход?»

© А. Рудакова, перевод, 2007

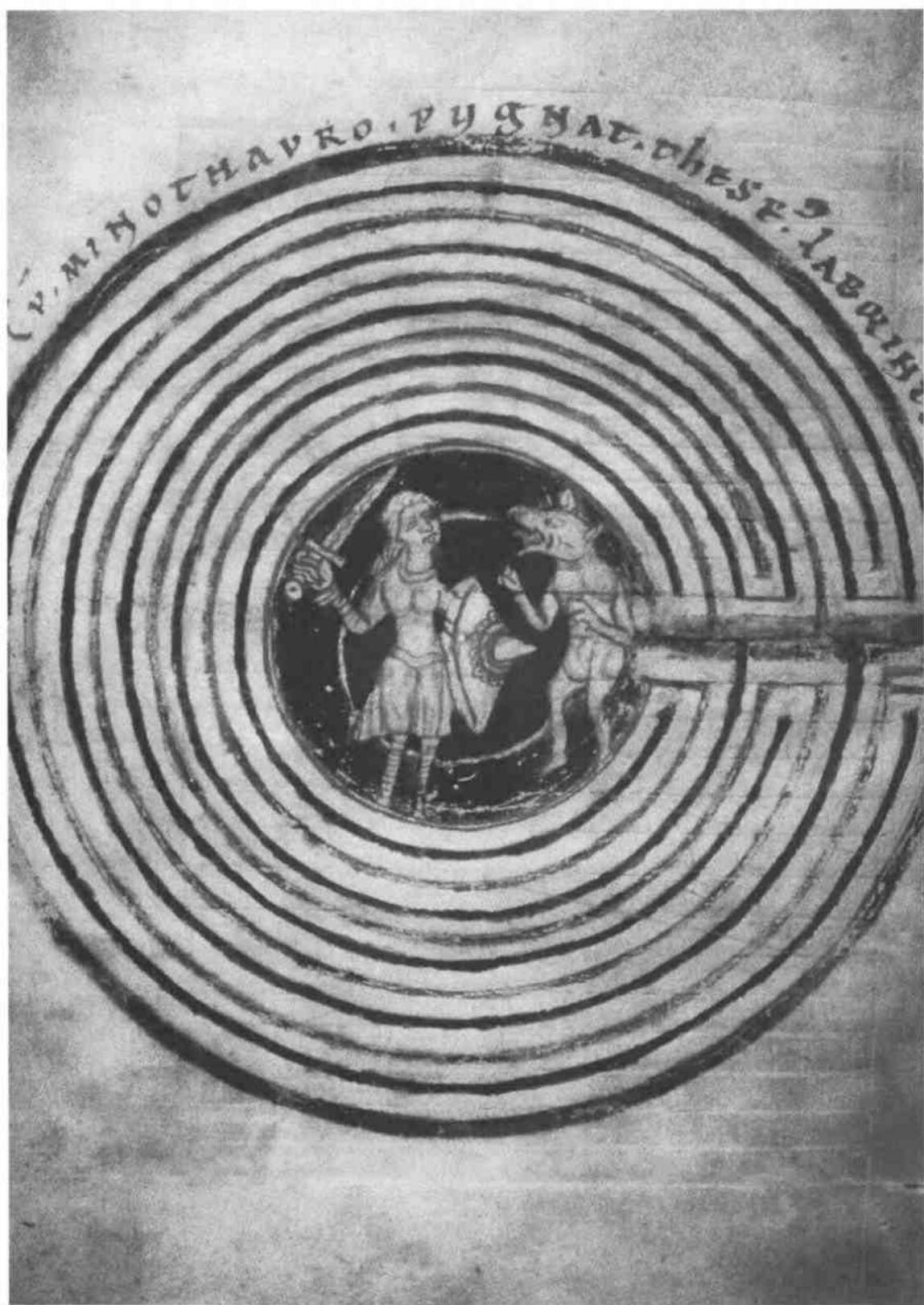
© Л. Шведова, перевод, 2007

© Н. Горелов, перевод, 2007

© И. Хмелевских, перевод, 2007

ISBN 978-5-352-02036-4

© «Азбука-классика», оформление, макет, подготовка иллюстраций, 2007





I. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации

*В лабиринте человек не теряет себя
В лабиринте человек находит себя
В лабиринте человек встречается не с Минотавром
В лабиринте человек встречается сам с собой*

Определения

В настоящее время у слова «лабиринт» существует три различных значения. Наиболее часто оно употребляется в качестве метафоры, когда имеется в виду сложная, неясная, неоднозначная ситуация. Слово «лабиринт» используется в этом переносном, фигуральном смысле начиная с эпохи поздней античности (III в. н. э.). Формирование этого значения можно возвести к понятию лабиринта-путаницы*, сооружения (постройки или живой изгороди) с извилистыми дорожками, большинство которых заводят человека в тупик. Именно данное понятие, заключенное в слове «лабиринт», прослеживается во многих письменных источниках начиная с III века до н. э., в которых лабиринт (в данном контексте имеется в виду лабиринт-путаница) используется как литературный мотив.

Для сравнения, самое раннее изображение лабиринта-путаницы относится приблизительно к

1420 году н. э. (ил. 239—241). Любопытно отметить, что в отличие от литературных традиций, широко распространенных во времена античности и в Средние века, на всех изображениях лабиринтов вплоть до эпохи Возрождения показана только одна дорожка, и заблудиться в подобном лабиринте невозможно. Настоящее исследование посвящено лабиринту именно такого типа, лабиринту в его первоначальном и подлинном смысле (ил. 1). Эту, на первый взгляд простую, концепцию, начиная с античности, стало заслонять более сложное понятие «лабиринта-путаницы» (первоначально исключительно словесное построение). Эти два по сути различных понятия в течение довольно длительного времени не получали четкого толкования, что привело к неизбежному терминологическому конфликту, и лишь в XX веке на данную проблему обратили внимание¹.

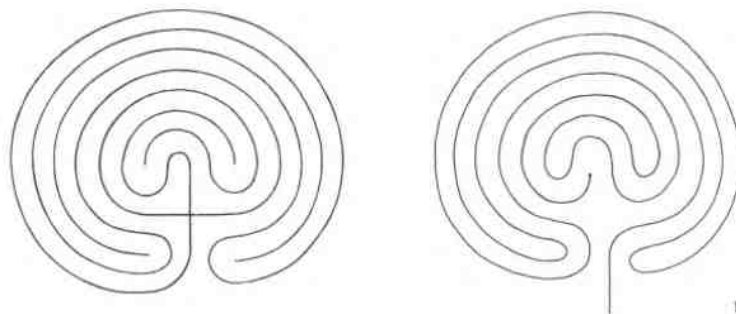
В качестве графического, линейного изображения лабиринт лучше всего описать в терминах формы. Его округлая или прямоугольная форма четко различима лишь при взгляде сверху, подобно общему плану любого здания. При таком подходе линии на рисунке

обозначают стены лабиринта, а пространство между ними — это дорожка, легендарная «нить Ариадны». Стены сами по себе не имеют значения. Единственная их функция заключается в том, чтобы направлять, показывать, куда ведет дорожка, четко определять, так сказать в хореографическом смысле, заданные фигуры и направление движения. Начало дорожки — это вход в лабиринт сквозь отверстие в стене. Дорожка выведет к центру, предварительно пройдя особым образом через весь лабиринт. В отличие от лабиринта-путаницы, в собственно лабиринте дорожка одна, она не имеет ответвлений и не пересекается с другими ходами. Идущему не нужно делать выбор, дорожка неминуемо приведет его к своему концу, то есть к центру лабиринта. Таким образом, единственным тупиком в лабиринте является его центр. Достигнув этого места, человеку ничего не остается, как повернуть назад и выйти наружу тем же путем.

В современной литературе лабиринт нередко путают с другими графическими формами. Термин «лабиринт» часто некорректно используют для обозначения, к примеру, спиралей, меандров** и концентрических кругов, у которых в большинстве случаев с лабиринта-

* Два английских термина — labyrinth и maze — переводятся на русский одинаково: «лабиринт». Ввиду существующих между ними принципиальных смысловых различий предлагается в качестве русского эквивалента для термина maze использовать выражение «лабиринт-путаница» (примеч. перев.).

** Меандр — геометрический орнамент в виде извилистой ленты, получивший название от малоазиатской реки Меандр (примеч. перев.).





2

2. Спираль

Маленькая глиняная табличка (диам. 6,5 см), возможно нововавилонского происхождения. В литературе ошибочно именуется «берлинским лабиринтом». На самом деле эта двойная спираль, меняющая направление в центре, представляет собой изображение внутренностей священного животного, демонстрирующее, как следует раскладывать книжки для гадания. Берлин, Музей Передней Азии, VAT 744. Источники: Weidner. S. 191; Böhl. P. 17; см. примеч. 46 в наст. гл.

3. Меандровый «лабиринт»

В центральной части краснофигурного *килика* со сценами подвигов Тесея (Аттика, ок. 440–430 до н. э.; найден в Вульчи; диам. 32,2 см без ручек) изображен герой, вытаскивающий убитого Минотавра из лабиринта. Как указывают С. Смит и П. Уолтерс, портал, частично закрытый полосой меандра, символизирует лабиринт. По краю изображения идет полоса прямоугольных, закрученных в противоположных направлениях и сцепленных между собой спиралей; этот мотив перемежается шахматным узором. Такой же орнамент украшает и портал. Подобные сцены можно видеть на *килике* из Музея Харроу-скул (кат. 52, с. 18) и на краснофигурном аттическом *килике* из Археологического музея в Мадриде (инв. № 11265), расписанном художником Айсоном ок. 410 г. до н. э. Лондон, Британский музей, Е 84. Источники: Smith Cecil, 1881; Smith Cecil, 1896. Vol. III. P. 473–474. Fig. 329; Wolters, S. 118ff.

ми общее только то, что они представляют собой некие линейные построения довольно сложного характера². Со спиралью (ил. 2) лабиринты объединяет то обстоятельство, что и в том и в другом случае дорожка имеет одно конкретное направление и лишена боковых ответвлений. Разница между ними состоит в том, что лабиринт практически полностью огорожен наружной стеной, а направление дорожки в нем постоянно изменяется, подчиняясь законам маятникового движения. Не менее важно разграничить лабиринты и меандры. Последние также основаны на «принципе извилистой дорожки», однако в отличие от лабиринтов в них нет внешней ограничительной стены, они не являются замкнутой формой и не имеют четко выраженного центра. Несмотря на все эти различия, считалось, что меандры, обнаруженные на аттических вазах V века (ил. 3) и на кносских монетах того же периода (ил. 39–58), символизируют лабиринты³. Плоские меандры, то есть такие, в которых линии выстроены в строгой последовательности (ил. 150), отличаются от лабиринтов — так же как все узелки и пле-

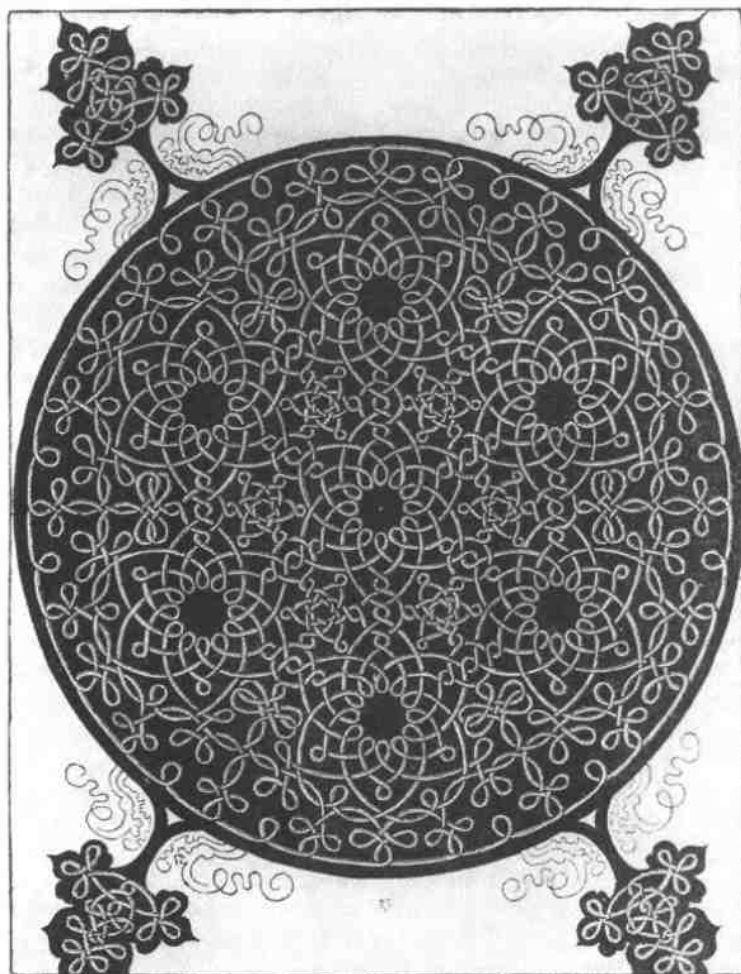
тенки — тем, что в них часто имеются пересекающиеся ходы. Поскольку в их состав входит не одна, но некоторое множество линий, движение в одном конкретном направлении (насколько можно это направление определить), заданное одной линией, исключает с точки зрения общей структуры все остальные направления. Узелки, состоящие всего лишь из одной линии (ил. 4), не имеют ни начала, ни конца и непрерывно очерчивают сами себя.

Общая черта всех этих фигур — спиралей, меандров и узелков — заключается в том, что их форма определяется позитивными пространственными элементами, а именно изгибами очерчивающих стен. В лабиринте же главной составляющей являются не линии, образующие стены, а негативное пространство хода, создаваемое благодаря этим линиям и задающее направление движения.

Более того, определенные основополагающие принципы лабиринта можно проследить в концентрических кругах, особенно в тех, что обнаружены в средневековых рукописях и старинных церквах. Если бы в каждом круге име-



3



лось отверстие для входа, а дорожка между разделительными кругами была бы перегорожена топориками или полутопориками таким образом, чтобы идущему пришлось описать весь лабиринт, следуя непрямым путем, совершая маятниковые движения в противоположные стороны, тогда такие конструкции можно было бы называть лабиринтами⁴.

Принципы формы

Каждый лабиринт представляет собой совокупность линий, которую можно истолковать как некий общий план. Взятые в комплексе, они задают схему движения, представить себе которую во всех подробностях можно, лишь напрягая воображение. Для более полного понимания этой схемы надо представить, что идешь по дорожке между линиями, образуя

щими стены лабиринта. В периметре лабиринт может иметь округлую, прямоугольную форму или же форму многогранника, как правило, именно это определяет и конфигурацию внутренних окружностей. На общую схему дорожки лабиринта различия в форме не оказывают никакого влияния. Важно отметить, что наружная линия четко разграничивает внутреннее и внешнее пространство. Во всем периметре имеется только одно отверстие. Именно здесь начинается извилистая дорожка, ведущая к центру. Сразу же после входа в лабиринт начинает сказываться, как я люблю его называть, «принцип извилистой дорожки»: человеку предстоит проследовать по петляющей тропе, стремящейся тем не менее к одному-единственному центру, где эта тропа непременно оканчивается. Схема дорожки может принимать различные формы. Настоящий ла-

4. «Узелки»

Узор (27 × 20,9 см) из семи переплетающихся нитей вырезан на дереве Альбрехтом Дюрером (1471–1528). Дюрер исполнил серию из семи таких «узелков» (как он называл эти орнаменты) по рисункам Леонардо да Винчи в Венеции в 1506–1507 гг. Нить плетенки не имеет начала и конца и много раз пересекает сама себя, поэтому авторы, называющие эту фигуру лабиринтом, ошибаются.

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству

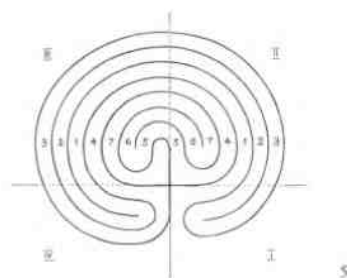
Источники: Albrecht Dürer. Nr. 200; Coomaraswamy, 1944; Brion. P. 183–214; Bord. Fig. 130.

биринт возникает лишь в том случае, когда дорожка не разветвляется, то есть перед идущим человеком не встает проблема выбора пути. Должны также соблюдаться следующие обязательные условия:

- дорожка «сворачивает сама за себя», постоянно изменяя направление движения;
- дорожка заполняет все внутреннее пространство лабиринта и следует максимально возможным круглым, непрямым путем;
- несколько раз проводит человека мимо центра;
- неизбежно выводит человека к центру, где и заканчивается;
- вернуться к месту входа можно только по этой же самой дорожке.

Дорожка

В лабиринте самого старого типа — который я называю «критским», по месту его предполагаемого происхождения, хотя лабиринты подобной формы были широко распространены в Индии и в Америке, — имеется семь окружностей, которые, однако, организованы не в последовательном порядке. На иллюстрации 5 можно видеть нумерацию окружностей. Эта схема прохождения, на первый взгляд кажущаяся случайной и бессистемной, четко делится на четыре этапа, которые в дальнейшем дифференцируются в зависимости от того, сколько *квадрантов* круга минует идущий.



5. Путь по лабиринту

Семь кругов критского лабиринта пронумерованы в том порядке, в каком их проходит человек, идущий к центру. Если разделить лабиринт на *квадранты*, то первые три круга будут проходить через все четыре сектора, а четвертый круг — уже лишь через три сектора (он заканчивается в верхнем правом квадрате). Пятый, шестой и седьмой круги целиком расположены в верхних секторах. Движение заканчивается в верхнем левом квадрате, не имеющем общих границ с сектором, в котором расположен вход.

Окружности с 1 по 3

Дорожка начинается в непосредственной близости к центральному кресту в правом нижнем квадранте. Она расширяется в круговом движении, не выходя тем не менее за внешнюю линию, таким образом, что третья окружность описывает лабиринт целиком. Все три окружности пересекают каждый из четырех квадрантов.

Окружность 4

Окружность начинается в левом нижнем квадранте, а оканчивается в правом верхнем. Дорожка вновь проходит мимо центра, а в окружностях с 5 по 7 опять уведит человека дальше от центра, аналогично тому, как это происходило в окружностях с 1 по 3. Окружность 4 расположена в середине, между двумя группами окружностей, состоящих из трех элементов, направление движения в которых ориентировано в сторону, противоположную центру. Окружность 4 представляет собой некое переходное звено между двумя группами еще и в том плане, что она пересекает три квадранта (окружности первой группы пересекают все четыре квадранта, а последней — только два).

Окружности с 5 по 7

По своей центробежной схеме эти окружности соотносятся с окружностями 1—3, но ограничены лишь двумя верхними квадрантами. Окружность 7, подобно окружности 3, также занимает в своей группе самое внешнее положение, однако в отличие от третьей она в конце концов попадает в центр. Дорожка завершается тупиком (*cul-de-sac*), расположенным почти в центре, в левом верхнем квадранте, то есть в месте, наиболее удаленном от квадранта, в котором расположен вход. Чем дальше идущий углубляется в лабиринт, тем меньше становится активный радиус (количество пересекаемых квадрантов последовательно сокращается: 4—3—2—1) и тем слабее у человека ощущение окружающего мира и своих координат в этом мире. Все более возрастающее сжатие усиливает напряжение. Дорожка ведет не по прямой линии, она, скорее, представляет собой ритмичную смену фаз по принципу чередования систолы и диастолы (вдох—выдох). Так же как грудная клетка расширяется при вдохе, человек, входя в лабиринт, сначала приближается в своем пути к его внешней границе — это, так сказать, глубокий вдох. Совершив выдох на окружности 4, идущий вновь возвращается к центру. Прежде чем вдохнуть, совершая очередной бросок наружу, человек еще раз проходит мимо центра³. Такое маятниковое движение можно проследить не только на срединном этапе данных групп окружностей, когда для перехода из одной окружности в другую требуется поменять направление движения, но также и в более широком, общем смысле (движение по дорожке сначала к центру лабиринта, затем в обратном направлении).

Разнообразие способов построения лабиринта

Существует целый ряд принципов построения лабиринтов, которые можно применять в различных сочетаниях. Некоторые основные вариации этих принципов

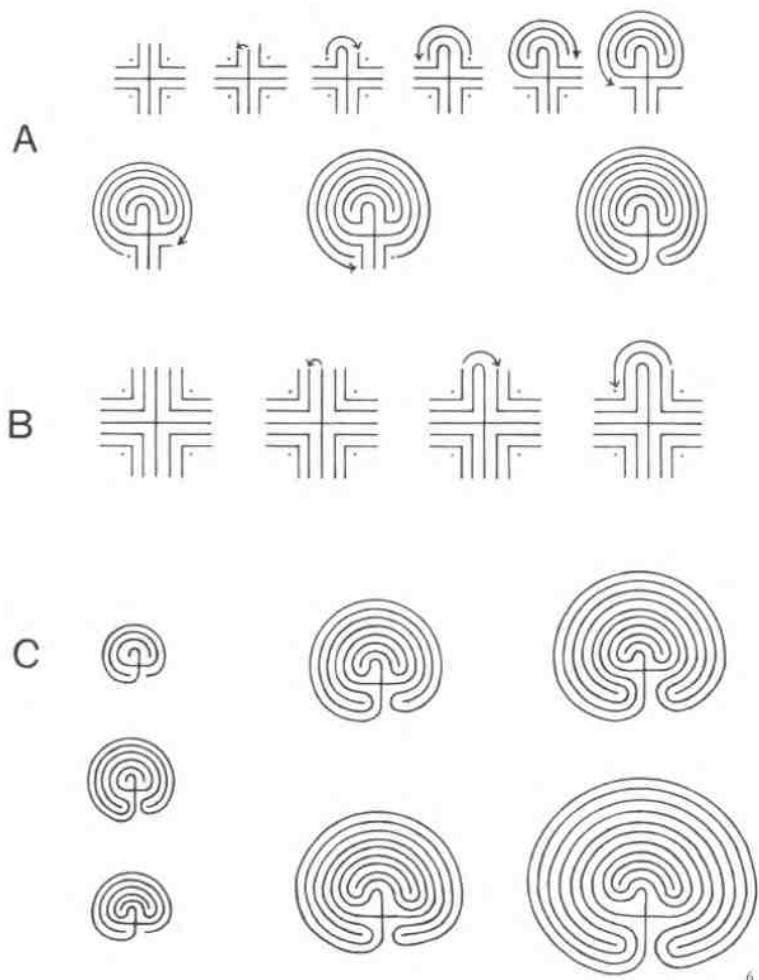
можно применить к лабиринту критского типа. Для начала следует расположить четыре прямых угла между перекладинами центрального креста, в каждом из прямых углов следует поставить точку (ил. 6, первый рисунок в группе А). После чего надо соединить верхушку креста с высшей точкой вертикальной стороны верхнего левого угла. Теперь поставьте карандаш на точку в этом прямом угле. И отсюда в противоположном направлении проведите кривую линию — арку, соединяющую точку с вершиной вертикальной стороны угла наверху справа. Из точки в этом прямом угле проведите соединительную кривую до конца горизонтальной стороны угла наверху слева. Когда аналогичным образом будут соединены все остальные оконечности, у вас получится критский лабиринт, состоящий из семи окружностей. Судя по некоторым признакам, рисунок на глиняной табличке из Пилоса нанесен именно таким способом (не ранее чем ок. 1200 г. до н. э., ил. 103—104). Если в каждом из четырех секторов, образованных центральным крестом, расположить не по одному, а по два коаксиальных прямых угла (ил. 6, группа В), количество окружностей станет больше на четыре. Каждой дополнительной четверке прямых углов соответствуют четыре дополнительные окружности.

Различные отклонения, встречающиеся в основном в скандинавских лабиринтах — «троянских городах» (ил. 557—575), возникают в результате того, что приведенный выше порядок нанесения соединительных кривых не выдерживается, когда точки соединяются между собой в ином порядке либо когда в качестве центральной фигуры используется не крест, а что-нибудь другое, например Y-образная фигура (ил. 123).

Чтобы лучше понять топологию лабиринта, следует начинать с основных компонентов — центрального креста, четырех точек, нанесенных по углам квадрата, и четырех прямых углов, а далее соединять эти элементы между собой, как показано на иллюстра-

ции 6 (группа В). Простейшей конфигурацией является критский лабиринт, состоящий из трех окружностей, в котором между собой соединяются четыре конечности центрального креста и четыре точки, расположенные между сторонами креста, в результате чего возникает лабиринтоподобная извилистая дорожка. Количество углов, расположенных между сторонами креста, можно удвоить как сверху, так и снизу, и тогда получатся две различные конфигурации лабиринта, состоящего из пяти окружностей. Если удвоить количество углов одновременно и наверху, и внизу, мы получим критский лабиринт, состоящий из семи окружностей (ил. 6, группа А). Если утроить количество углов, то есть добавить два либо сверху, либо снизу, получится один из двух вариантов лабиринта, состоящего из девяти окружностей. Если утроить количество углов и сверху, и снизу одновременно, мы получим одиннадцать окружностей (ил. 6, группа В), и так далее.

Основываясь лишь на этом первичном анализе строения лабиринта, можно уже на такой ранней стадии сделать два вывода: во-первых, совершенно очевидно, что во всех приведенных конфигурациях квадрат превращается в круг. Центральный крест и точки, расположенные по четырем углам квадрата, вместе с полукруглыми соединительными кривыми — это и есть элементы, составляющие лабиринт. Результатом такой органической векторной суммы, по мере того как она приобретает форму, становится незавершенный, хотя и ровный (начиная с IX в. н. э.) круг (ил. 194). Невозможно не обратить внимания, что перед нами — явление превращения квадрата в круг (т. е. достижение невозможного), пусть и существующее не как решение математической проблемы, но как пример древних космологических воззрений. Квадрат (его координаты отражают четыре направления стрелки компаса) и круг (окружность, опоясывающая поверхность) символизируют два главных мировоззрения. Обе эти формы не что иное, как попытки



пространственной ориентации, определения собственного местоположения. И обе эти формы присущи лабиринту, даже более того, они определяют саму его структуру. Именно они наиболее ярко отражают природу лабиринта, тот факт, что он представляет собой квинтэссенцию «фигуры ориентации», сущность, заключающую в себе путь к цели, представляющую собой некое мировоззрение. Подобную же смысловую нагрузку несет и лабиринт-путаница, хотя и с негативным значением, ведь в таком лабиринте дорожка является выражением недостатка ориентации. Исходя из понятия о том, что круг есть символ небес (и пути Солнца в небе), а квадрат — это символ Земли, можно предположить, что превращение квадрата в круг, или же «возведение свода над квадратом»⁶, есть не что иное, как своего рода примирение, союз двух этих сфер.

6. Создание лабиринта

Самый простой способ изобразить критский лабиринт — нарисовать крест. Затем между ветвями креста надо поместить четыре прямых угла, а в каждом из углов — вспомогательную точку. Теперь нужно соединить точки и линии в порядке, указанном на ил. А. Чтобы получить лабиринт не из семи, а из одиннадцати кругов, надо вставить между ветвями креста по два прямых угла (ил. В). На ил. С представлены лабиринты с разным количеством кругов: три, пять (два варианта), девять (два варианта) и одиннадцать.

Иллюстрация: ил. А, В — из кн.: Thordrup, III, 4; ил. С — схема Кристиана Левенштейна (Берлин).

Источники: о классификации лабиринтов см.: Stjernström, 1982.

Во-вторых, нет сомнений в том, что классический лабиринт, состоящий из семи окружностей, не является наиболее простой из всех возможных конфигураций. Его создание не результат случайной случайности, он также и не визуальная аксиома. Такой лабиринт явился следствием сознательного выбора из целого ряда возможных вариантов. И поскольку именно этот, довольно сложный, тип лабиринта из семи окружностей обнаруживается в подавляющем большинстве примеров, должны существовать определенные причины, почему была избрана данная конфигурация и почему предпочтение отдавалось числу «семь». Об этих причинах сегодня можно только догадываться.

Предположительно лабиринт критского типа мог возникнуть, когда два куска веревки уложили таким образом, что они пересеклись лишь в одном месте, а четыре конца веревок стали углами виртуального квадрата. В результате чего получилась характерная извилистая дорожка, не пересекаемая никакой другой.

У римских мозаичных лабиринтов (ил. 114–175) и лабиринтов, обнаруженных в средневековых рукописях и в церквях, есть одна общая черта. Они, в отличие от лабиринта критского типа, имеют симметричную структуру, основанную на геометрическом прототипе, их центральная область более обширна и в ней может содержаться какое-нибудь изображение. Последние два типа состоят в основном из концентрических кругов. Самая известная схема того периода — лабиринт шартрского типа (ил. 181), возник в результате разглаживания критского лабиринта (ил. 1) и превращения его в концентрические окружности, о чем свидетельствует рисунок IX века в Санкт-Галлене (ил. 194). В IX веке схема лабиринта разрослась и включала уже не семь, а одиннадцать окружностей, в X веке в результате некоторых изменений в линиях лабиринта в общий рисунок вошло изображение креста, расположенного поверх концентрических кругов⁷.

Этимология термина «лабиринт»

Несмотря на многократные попытки выявить происхождение самого слова «лабиринт», его этимология до сегодняшнего дня остается неясной⁸. Наиболее часто приводимая тождественность — «labyrinthos = дом двухстороннего топора (labrys) = Кносский дворец на Крите» — по целому ряду причин выявляет свою несостоятельность⁹. С уверенностью можно утверждать лишь одно — суффикс -inthos был типичным суффиксом, образующим топонимы в том языке, с которым греки столкнулись в результате миграции (ок. 2000 до н. э.). По меньшей мере на основании этого суффикса можно установить, сколько времени данное слово уже существует. Анализ остальных частей слова позволяет сделать предположение, что оно каким-то таинственным образом, с определенными оговорками, связано с понятием «камень»¹⁰.

История понятия «лабиринт»

Историю самого понятия «лабиринт» проследить несколько проще. Наиболее ранние литературные упоминания позволяют предположить, что слово «лабиринт» обозначало довольно крупную (каменную) постройку. Возможно, первое упоминание о лабиринте — это микенская глиняная табличка, обнаруженная в Кноссе и относящаяся приблизительно к 1400 году до н. э. На табличке содержится текст, написанный линейным письмом В (линейное письмо А и линейное письмо В — две разновидности алфавита, относящегося к бронзовому веку и обнаруженного на Крите и в Греции), переведенный следующим образом: «Одну амфору меда для всех богов, одну амфору меда владычице (?) Лабиринта»¹¹. Несомненно, перед нами список подношений. «Владычица Лабиринта» (Ариадна?)¹² является, по-видимому, богиней, а Лабиринт, очевидно, представляет собой некое соору-

жение. Вероятно, это место поклонения столь сильно отличалось от всех остальных храмов и святилищ, что о нем посчитали необходимым упомянуть особо. Возможно также, что это слово обозначало площадку, поле для танцев, на которое нанесена схема лабиринта, как можно видеть на глиняной табличке из Пилоса, датируемой приблизительно тем же периодом (ок. 1200 до н. э., ил. 103–104).

Следующее известное воспроизведение мотива лабиринта обнаружено в ныне утраченном творении архитектора Теодора, Герайоне, который он выстроил на острове Самосе в VI веке¹³. В хвалебной песне в собственный адрес он уподобляет себя Дедалу, легендарному создателю лабиринта и отцу всех архитекторов. Еще один пример подобного рода обнаружен в тексте Геродота (V в. до н. э.), где упоминается «египетский лабиринт»¹⁴, и автор восхищается тем, с каким искусством создано это каменное сооружение. Ни в одном из этих источников не упоминаются лабиринты-путаницы, видимо, подобные конструкции в данный период вообще не связываются с понятием лабиринта. Равным образом «лабиринты» постоянно упоминаются в документах, относящихся к постройке храма Аполлона в Дидимах, начиная с III века до н. э.¹⁵, тогда как описаний лабиринтов-путаниц там не обнаружено. На самом же деле здесь говорится о двух крытых лестничных проходах, вырезанных из камня и искусно разукрашенных орнаментом из меандров.

Разумеется, эти ранние образцы речевого использования слова никоим образом не отражают самого содержания первоначального понятия лабиринта, ведь приведенные примеры взяты из греческих источников, а греки впервые встретились с новым для себя словом «labyrinthos» в результате миграции. Вполне возможно, что слово было заимствовано из микенских и/или восточных источников¹⁶. О том, где первоначально располагался лабиринт на Крите, говорится у Гомера в описании танца в кносском лабиринте

(«Илиада». 18, 591), а также в рассказе о критских приключениях Тесея. Не следует также забывать, что на Крите в эпоху Миноса, во времена греческих миграций, царила высокоразвитая средиземноморская культура, что давало многочисленные импульсы, способствовавшие распространению микенского образа жизни и развитию интеллектуальной среды.

Нам неизвестно, как сложилась первоначальная концепция лабиринта, относящаяся, возможно, к эпохе Миноса. Во всяком случае она имела гораздо более конкретный смысл, нежели можно предположить, основываясь на вышеуказанных греческих источниках, поскольку определение «крупная (каменная) постройка» представляется значением производным и его метафорический характер выражен слабо. Вполне вероятно, что название некой постройки, создание которой приписывают Дедалу, стало со временем родовым понятием, так же как это произошло, например, с именем собственным «Цезарь», которое стало применяться для обозначения лица, облеченного высшей властью, как это явствует из немецкого слова «кайзер» и русского — «царь».

Поскольку этимология слова неизвестна, а в наиболее ранних литературных упоминаниях является лишь производное, вторичное значение, воссоздание оригинальной концепции — первоначального значения слова «лабиринт» — может быть достигнуто лишь неким окольным путем. Можно подробно изучать описания графических изображений или же сосредоточиться на исследовании танцев, которые во времена античности принято было обозначать как «танцы лабиринта». И если мы сумеем проследить единый источник, из которого развились как литературная, так и визуальная традиции и традиции танца, то такой источник можно будет считать архетипом лабиринта. Можно много рассуждать по поводу гипотезы, согласно которой идея лабиринта возникла впервые как обозначение группо-

вого танца. Во время этого танца цепочка исполнителей следовала по строго определенному пути, похожему на тот, что изображен на табличке из Пилоса (ил. 103–104), а также на петроглифах в Средиземноморском бассейне, датируемых бронзовым веком (ил. 76–102).

Самым ранним убедительным доказательством значения слова «лабиринт» как такового является граффити в Помпеях, на котором само слово и рисунок лабиринта расположены рядом (ил. 107). Эта надпись относится приблизительно ко времени рождения Христа. Однако изображения лабиринта можно встретить и на кносских монетах V века до н. э. Очевидно, это как раз тот самый знаменитый лабиринт, который предположительно был расположен именно там. Поскольку существует доказательство того, что начиная с V века до н. э. термин «лабиринт» соотносился с графическим изображением, а о существовании как слова, так и физической реалии можно с уверенностью говорить применительно ко II тысячелетию до н. э., значит, если не будет доказано обратное, можно предполагать, что лабиринт назывался именно этим словом уже во II тысячелетии до н. э.

Данная схема лабиринта выполняла хореографическую функцию — она предписывала последовательность и направление танцевальных движений. Наиболее раннее визуальное доказательство этого можно обнаружить на этрусской *ойнахо* из Тральятеллы (ок. 620 до н. э., ил. 110–112), где изображается группа воинов, в танце выходящих из лабиринта. На лабиринте написано «Truia», что можно перевести как «арена» или «площадка для танцев». Во многих других древних источниках упоминается танец лабиринта¹⁷.

Все это говорит в пользу теории, согласно которой термин «лабиринт» первоначально обозначал танец и движения в этом танце подчинялись строгой графической схеме. Вышеупомянутые изображения — петроглифы и настенный рисунок — можно рас-

сматривать как уменьшенные копии большой схемы, которая представляла собой план, помогавший танцующим правильно исполнять сложные танцевальные движения на площадке. Более того, на танцевальном поле, «выделанном хитрым» Дедалом для Ариадны, согласно описаниям Гомера («Илиада». 18, 593), несомненно имелись указатели, возможно выложенные из мрамора, с их помощью танцующие в цепочке могли правильно двигаться во время своего танца в лабиринте, который также описывает Гомер. Такая сложноустроенная «сцена», которую, возможно, называли словом «лабиринт», вероятнее всего послужила источником второго, уже упоминавшегося выше значения слова «лабиринт» — «крупное (каменное) сооружение». Основываясь на совокупности литературных, визуальных и танцевальных традиций, мы можем теперь воссоздать первоначальное понятие «лабиринт»: это сложный групповой танец, предписывающий строгое исполнение определенных движений, значение которых будет рассмотрено ниже¹⁸.

Нам до сих пор неизвестно, каким образом слово, обозначающее довольно простую схему, линии в которой не пересекаются, стало синонимом слова «maze» (лабиринт-путаница). Наиболее вероятное объяснение заключается в том, что, самое позднее в эпоху эллинизма, люди перестали четко понимать разработанный маршрут и движения танца. Традиция, по-видимому, отмерла или же претерпела серьезные изменения, и схема танца стала казаться непонятной, сложной и запутанной, даже если танец исполнялся правильно. Сложность и запутанность скорее всего и должны были, по первоначальному замыслу, стать неотъемлемыми чертами танца. Когда настало такое время, что танец перестали понимать и исполнители, и зрители, запутанность усилилась еще больше. Можно предположить, что это произошло приблизительно во время рождения Христа, как это

явствует из непоследовательностей, допущенных в описании старинной троянской игры у Вергилия¹⁹. Такой танец с оружием, исполняемый пешими или конными танцорами, первоначально следовал схеме лабиринта, как это показано на рисунке ойнохои из Тральятеллы, тогда как движения, которые описывает Вергилий, сравнивая их с лабиринтом, не соответствуют данной схеме. Вполне вероятно, что разрушение традиций и утрата понимания концепции лабиринта произошли задолго до времени Вергилия.

Если рассматривать непредсказуемую природу танца в лабиринте в свете вышеприведенной трактовки лабиринта (существовавшей уже во времена античности) как сложной, искусной, значительной структуры, то в результате мы получаем лабиринт-путаницу, расположенный внутри некой постройки. При объединении этих двух понятий, каждое из которых носит название «лабиринт», возникает третья концепция, у которой с первоначальной концепцией лабиринта общее только название.

Изменение языкового использования слова, связанное с этой идеей, можно проследить по многочисленным ссылкам на «египетский лабиринт», который на самом деле не относился ни к одному из двух типов лабиринтов, а был мавзолеем фараона Аменхета III, правившего с 1842 по 1797 год до н. э. В I веке до н. э., то есть в тот период, когда «лабиринты» в основном рассматривались как путаницы, считалось, что данная конструкция заключает в себе лабиринт-путаницу с весьма сложной системой ходов, хотя на самом деле это не соответствовало действительности. Постройки, которые до этого момента назывались «лабиринтами» (в соответствии со старой языковой практикой), стали теперь считаться лабиринтами-путаницами.

Видимо, практика использования термина «лабиринт» в качестве синонима для обозначения сложного устройства здания лишь немногим старше, чем эти поздние

эллинистические свидетельства. Даже в диалоге Платона «Евтидем» (291b), созданном около 400 года до н. э., встречается слово «лабиринт» в метафорическом смысле: «...подобно заблудившимся в лабиринте, подумали было, что мы уже у самого выхода; и вдруг, оглянувшись назад, мы оказались как бы снова в самом начале пути, заново испытав нужду в том, с чего начинались наши искания»²⁰. Метафора основывается на представлении о том, как человек двигается внутри классического лабиринта, где идущий возвращается по тому же пути и дорожка неизменно ведет его вокруг центрального тупика. Удивительно, насколько свободно использует Платон слово «лабиринт» как родовое понятие, не чувствуя никакой необходимости в дополнительных пояснениях. Новую концепцию лабиринта (т. е. лабиринта-путаницы) мы впервые находим у Каллимаха (III в. до н. э.) в его «Гимне к острову Делосу» (IV, 310–311)²¹, где он повествует о бегстве Тесея из извилистого лабиринта вместе с афинянами, предназначенными в качестве жертвы. Возможно, это значение существовало уже в V веке до н. э., если предположить, что неизвестный комментатор Гомера («Одиссея». XI, 322)²², самое раннее в эллинистическую эпоху, но более вероятно во времена Цезаря или Византийской империи, правильно процитировал афинского историка Фересиды (V в.). Более вероятно, однако, что древний комментатор привнес в цитируемый текст, оригинал которого утерян, собственные акценты, основанные на современном ему понимании слова, и по этой причине говорил только о лабиринте-путанице. Такая точка зрения подтверждается еще и тем фактом, что Геродот имел весьма отличное представление о лабиринте (как и Фересид в своих трудах V в. до н. э.), в которое понятие путаницы даже не входило.

Во всяком случае совершенно очевидно, что в позднюю, эллинистическую эпоху понятие «лабиринт» часто отождествляли с лабиринтом-путаницей. При этом

структура, имеющая одно направление движения, также называлась «лабиринт». И таким образом мы получаем две наиболее важные формулировки концепции лабиринта, которые в последующие годы распались на множество других значений.

Происхождение и распространение лабиринта

Вопросы происхождения и распространения неразрывно связаны между собой. И если распространение концепции лабиринта можно легко объяснить, то поиск (на мысль о котором наталкивает сам вид карты, показывающей распространение данной концепции) вероятного географического и культурного происхождения остается весьма проблематичной задачей. Основной вопрос звучит так: можно ли предположить, что лабиринт как некая схема был придуман в различных культурах независимо друг от друга? Или же более вероятно, что одновременно совершенное открытие распространилось путем миграций и культурных влияний? Существует два возможных объяснения, которые дают этнологи, в случае если в различных культурах одновременно существуют аналогичные формы. Эти основные вопросы этнологии сформулированы уже давно. Около ста лет назад, как раз когда этнология стала формироваться как современная дисциплина, Адольфом Бастианом (1826–1905) в его «Элементарных идеях» («Elementargedanken») и Фридрихом Ратцелем (1844–1904) в работе «Теория миграции» («Migrationshtheorie»)²³ были выдвинуты две взаимоисключающие гипотезы. Их спор отражает два существующих подхода к вопросам, хотя эти подходы непременно дополняют друг друга. С одной стороны, перед нами неисторическая, основанная на психологии отсылка к общечеловеческим факторам, к тому набору интеллектуальных и психологических черт и требований, который является общим для

всех. И несмотря на то, что эти черты и потребности развиваются в конкретных культурных условиях (связанных также и с соответствующим климатическим и географическим воздействием), они тем не менее носят универсальный характер. С другой стороны, необходимо учитывать исторические и случайные факторы. Применительно к лабиринту вопросы истории и культуры помогают нам сформулировать проблему более сжато и глубоко. Является ли лабиринт базовым выражением неких психологических предпосылок, которые существуют повсеместно и могли развиваться независимо друг от друга в различных культурах? Или же мы имеем дело с настолько сложным культурным феноменом, что он мог возникнуть лишь в какой-то одной культуре, и поэтому единственным объяснением его широкого распространения является миграция?

Как уже было упомянуто вскользь в разделе, посвященном минойскому Криту как месту возможного возникновения лабиринта, наиболее вероятной мне представляется именно вторая точка зрения. В любом случае первый вариант можно немедленно отбросить, если мы примем во внимание тот факт, что приметы древних лабиринтов обнаружены исключительно в Европе, Индии, на Яве, Суматре и на юго-западе Америки. Сведения о том, что лабиринты существуют в Африке (Зулуленд), в южной части Тихого океана (Малекула) и в Индонезии, некорректны²⁴. Во всех остальных регионах лабиринты считаются явлением европейского происхождения. И следовательно, очевидно, что схема лабиринта не является общей для всех культур, скорее она существует лишь в определенных культурных контекстах. Это можно объяснить сложностью самой схемы и многообразием концепций, с которыми она ассоциируется. Ни один из факторов не указывает на то, что у лабиринта было несколько создателей. Более вероятным представляется то, что схема лабиринта сложилась внутри какой-то одной культуры, по-

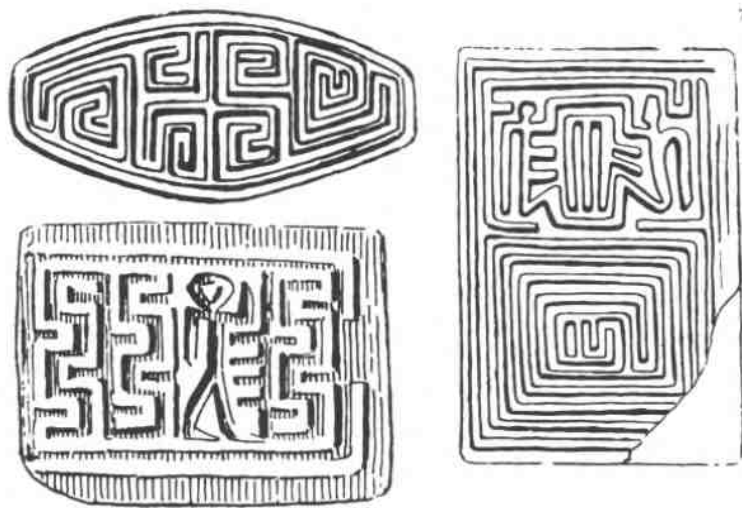
сле чего распространилась через миграции и заимствования. Подобное утверждение я делаю с двумя оговорками: во-первых, разница между двумя упомянутыми теориями — теорией элементарных идей и теорией миграций — не является столь глубокой и основополагающей, как можно заключить на основании конфликта, существующего между сторонниками этих точек зрения. Нет ничего необычного в том, что носители одной культуры перенимают из других культур те идеи, которые уже существуют в зарождающейся форме внутри их собственной культуры (иначе идеи со стороны вообще невозможно было бы воспринять). Такой процесс ассимиляции не означает механического привнесения в сложившуюся культуру непонятных идей со стороны, скорее речь идет об эволюционировании уже существующих идей при использовании чужого примера. Данная позиция практически полностью разрешает конфликт между двумя точками зрения, и на первый план теперь выходит следующий вопрос: какие условия необходимы для того, чтобы представители определенной культуры восприняли концепцию лабиринта? Я рассчитываю проанализировать этот вопрос более подробно в несколько ином контексте. Здесь я лишь кратко упомянул о существующих толкованиях, которым может быть подвергнуто само понятие

лабиринта²⁵, а также прокомментировал тот факт, что некая искупительная фигура вроде лабиринта не имеет существенного значения в таких догматических религиях, как иудаизм и ислам²⁶.

Во-вторых, требуются исторические подтверждения или во всяком случае хотя бы какое-то указание на то, что предполагаемая миграция концепции лабиринта на самом деле произошла. Первым шагом должно стать точное определение места происхождения лабиринта, то есть где именно обнаружены наиболее ранние и многочисленные свидетельства. Среди самых ранних примеров — петроглифы бронзового века, обнаруженные в Средиземноморском бассейне, в Англии, Ирландии и на Кавказе (ил. 76–108). Можно легко предположить, что рисунок в гробнице в Лудзанасе (Сардиния) (ил. 76) примерно на тысячу лет старше и относится приблизительно к середине III тысячелетия до н. э.²⁷ Это придает больший вес средиземноморским лабиринтам (в противоположность найденным на севере Европы), равно как и тот факт, что подавляющее большинство древних лабиринтов бы-

7. Египетские «лабиринты»

Египетские шиферные печати, изготовленные не ранее периода VI династии (последняя четверть 3 тыс. до н. э.). А. Эванс и К. Н. Диде ошибались, называя эти меандры и спирали лабиринтами.





8

8. «Лабиринты» из Франкавиллы. Эти маленькие глиняные таблички (14 и 13,5 см в выс.), датируемые приблизительно 1000 г. до н. э., украшены резным узором, который ошибочно принимают за лабиринт. На обеих табличках вырезан более или менее ясно различимый замкнутый контур, линии которого образуют дорожки. В отличие от лабиринта, здесь не один, а несколько маршрутов и несколько выходов; путь не замкнут и не ведет к центру. Центр же представляет собой пустое закрытое пространство; к нему примыкает еще несколько дорожек, которые идут к выходам, но заканчиваются тупиками. Фотография из кн.: Stoop; Lissi-Caronna. Tab. XXVI. Источники: Stoop; Lissi-Caronna; Montuoro.

ло обнаружено в Средиземноморском бассейне. Именно здесь следует искать истоки лабиринта и, учитывая сложную природу этого явления, в первую очередь следует сосредоточить внимание на минойском Крите, который представлял собой в те времена (III–II тыс. до н. э.) господствующую культуру и стал родиной первой развитой европейской цивилизации. Упомянувшиеся выше греческие источники позволяют считать, что именно здесь место заро-

ждения лабиринта. Рассуждения о том, что лабиринт возник в Египте (ил. 7) или в Вавилоне (ил. 2), несостоятельны²⁸.

Можно предположить, что лабиринт попал в Испанию, Англию и Ирландию благодаря микенским первопроходцам²⁹. Трудно определить, когда он попал в Индию. Наряду с камнем из Махчеса в Северной Осетии (ил. 99), тот факт, что все поддающиеся датировке индийские лабиринты относятся к значительно более позднему периоду (не раньше III в. до н. э.) и что многочисленные веяния и идеи Средиземноморья проникли в Индию в результате похода Александра Великого (327 до н. э.), указывает на то, что распространение шло из Средиземноморского бассейна в восточном направлении³⁰.

Из Индии схема лабиринта попала на Яву и на Суматру. Вполне вероятно, что само существование и местоположение лабиринтов в Северной Америке можно объяснить связями, осуществлявшимися через Тихий океан. Местоположение большинства северных «тroyанских городов» на побережье и на островах (во всяком случае поблизости от моря) указывает на то, что распространение осуществлялось благодаря мореплавателям, людям, занятым морским промыслом, рыбной ловлей.

Начало

Выше описано самое раннее из сохранившихся свидетельств существования схемы лабиринта. Лабиринт был известен в минойском Крите во II, возможно даже, в III тысячелетии до н. э. Более ранние этапы истории лабиринта проследить не удастся. Единственное, в чем можно быть уверенным, — это то, что схема лабиринта относится не к палеолиту, а, самое раннее, к неолиту. Это подтверждают также космологические и астральные аспекты лабиринта³¹. Наблюдение небесной сферы, непосредственно связанное с таким наблюдением знание календаря, способность измерять время — все это не представляло никакого интереса

для кочевых племен охотников и собирателей периода палеолита, тогда как для земледельцев неолита, ведущих оседлый образ жизни, такая информация была весьма существенной и важной, ведь им было необходимо проводить сев в определенное время года. Еще одно указание на то, что лабиринт возник в период неолита, — это тесная связь между смертью и надеждой на возрождение, которая весьма убедительно представлена в мегалитических захоронениях данного периода.

Формы лабиринта и документальные свидетельства

Для того чтобы найти решения многих загадок, связанных с лабиринтом, необходимо всегда помнить, что сама концепция лабиринта находит свое выражение в трех различных формах, у каждой из которых имеются свои определенные традиции:

- лабиринт как литературный мотив (как правило, это лабиринт-путаница);

- лабиринт как определенная последовательность движений (танец);

- лабиринт как графическое изображение (рисунок).

Как уже указывалось выше, мне представляется, что первоначальным воплощением идеи лабиринта явился именно танец, так как движения тела и есть первичный, самый непосредственный способ выражения, — это подтверждается и антропологами, и этнологами и ясно прослеживается в развитии наших детей. Разумеется, мы не располагаем убедительными доказательствами существования таких танцев (которые исполнялись цепочкой танцующих). И сама традиция, по-видимому, вымерла. Самым ранним из известных литературных упоминаний является *хор* на ците Ахиллея в восемнадцатой книге «Илиады» (590–605). Гомер не использует термин «танец лабиринта», но, если судить по описанию, это именно он и есть. Автор также

Дата	В письменных источниках лабиринт упоминается, как					Изображение		
	Танец	Значительная постройка	Сооружения с запутанными ходами	Пещера	Метафора для затруднительного положения	Критский тип	Видоизмененный критский тип	Путаница
период неолита	«Троянские города (?)»							
Бронзовый век	«Троянские города (?)»					Петроглифы (ил. 76–99)		
Ок. 1400 г. до н. э.		Глиняная табличка с линейным письмом В						
1200 г. до н. э.						Телль-Риф'ат (ил. 103–104); глиняная табличка из Пилоса (103–104)		
VIII в. до н. э.	Тантра салиев (?) (гл. V, примеч. 35)					Петроглифы из долины Камоника (ил. 77–82)		
VII в. до н. э.	Ойнохоя из Тральятеллы (ил. 110–112); троянская игра (гл. V)					Ойнохоя из Тральятеллы (ил. 110–112)		
VI в. до н. э.	Гомер, Иллиада. 18. 590–606 (издание VI в., с. 41)	Теодор. Герайон на Самосе (с. 12, 62, 233)						
С 500 г. до н. э.						Кносские монеты (ил. 39–58)	Кносские монеты (ил. 39–58)	
V в. до н. э.		Геродот. История. II. 148 (с. 12, 57–58)	Фересид (?). Комментарий к «Одиссее». XI. 321					
IV в. до н. э.	Диксарх в Тесее 21 Плутарха (геранос, с. 37, 42–46)			Палифатос. Мифография Гречии. III. 2, II. 7	Платон. Епидем. 291b (с. 14)	Граффити в Акрополе (ил. 105)		
С III в. до н. э.	Каллимах. Гимн к Делосу. IV. 300–315; список заглав из архива Делийского храма (с. 44)	Храм в Дидимах (с. 12)	Каллимах. Гимн к Делосу. IV. 300–315 (с. 14)			Каллиполь (ил. 59–60)		
С II в. до н. э.							Римские мозаики (ил. 113–175)	
I в. н. э.	Вергилий. Энеида. V. 545–605 (Троянская игра. С. 83–85)		Варрон в «Естественной истории» Плиния Старшего. XXXVI. 19. 91–93 (с. 62–63); Диодор. Историческая библиотека. I. 61 (с. 59); Страбон. География. XVII. 1. 37 (с. 59–60); Вергилий. Энеида. V. 591, VI. 27 (с. 24, 83–84)					
I в. н. э.	Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 84–89 (Троянская игра. С. 60, 85); Плутарх. Тесей 21 (геранос, с. 37, 42–46)		Овидий. Метаморфозы. VIII. 159–171; Помпоний Мела. О положении земли. I. 9. 56 (с. 60); Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 84–89 (с. 60, 62–63); Аполлодор. Библиотека. III. 1. 4. III. 15. 8; Аполлодор. Эпитома. I. 7–12 (гл. II, примеч. 49 и 84)			Граффити Помпей (ил. 107)		

Дата	В письменных источниках лабиринт упоминается, как					Изображение		
	Танец	Значительная постройка	Сооружения с запутанными ходами	Пещера	Метафора для затруднительного положения	Критский тип	Видоизмененный критский тип	Путаница
II в.	Павсаний. Описание Эллады. VIII. 16, 3; IX. 40, 3 (хор, гл. II, примеч. 58)		Павсаний. Описание Эллады. I. 18, 10; I. 27, 10; II. 31, 1; Филострат. Жизнь Аполлония Тиванского. 4. 34 (с. 39)					
III в.					Ипполит. Против ересей (с. 275); Лактанций. О гневном Божьем. VII. 1			
IV в.	Марий Викторин (с. 26)			Клавдий. Панегирик на шестое консульство императора Гонория Августа. 633 (Гортюна; с. 39–40)	Св. Иероним. Комментарий к Иезекиилю. XIV; Св. Августин. О граде Божьем. XVIII. 13		Мозаика в базилике св. Репараты, Орлеанвилль, Алжир (ил. 117–118)	
V в.	Анонимный комментарий к «Гексубе» Еврипида 647 (с. 25)			Иоанн Малала. Хронография IV. 108.	Пруденций. Апофеоз (ил. 26); Седулий. Первая пасхальная песнь (гл. XIII, примеч. 25)			
VI в.					Бездий. Утешение философии. III. 12, 96 (с. 144–145)			
VII в.			Исидор Севильский. Этимологии. XV. II. 36 (основано на сообщении Плиния; с. 130)					
IX в.			Рабан Маур. О природе вещей. XIV (основано на сообщении Исидора; ил. 115–116)			Манускрипты (ил. 220)	Манускрипты (тип Отфрида; ил. 176)	
X в.				Этимологии. 554, 26			Манускрипты (шартрский тип; ил. 181)	
XII в.	Евстафий. Схолии 1166. 17 к «Илиаде». 18. 590		Евстафий. Схолии 1688. 37 к «Одиссее». 11. 321	Евстафий. Схолии 1166. 17 к «Илиаде». 18. 590			Церковные лабиринты в Италии	
XIII в.	Церковные лабиринты в Северной Франции (с. 173–175); английские лабиринты из дерева (гл. IX)	Церковные лабиринты в соборах Амьена (ил. 253–254) и Реймса (ил. 278–279)				Церковные лабиринты в Северной Франции; английские лабиринты из дерева	Церковные лабиринты в Северной Франции; английские лабиринты из дерева	
XIV в.	Французские садовые лабиринты (гл. XV)					Шалон-сюр-Марн (ил. 287)		Фонтана (ил. 239–241)
Ок. 1550	Игра в лабиринт (ил. 440); лабиринты любви (ил. 419–438)				Импрес (ил. 363–371) и эмблемы (ил. 378–381); антиреформистская полемика (ил. 220)		Мантуя (ил. 355–362); импресы (ил. 363–370); эмблемы (ил. 378–381); лабиринты любви (ил. 419–438)	Мантуя (ил. 358–359)
XVII–XVIII вв.	Путаницы из живой изгороди и цветов (ил. 530–554)				Иоганн Себастьян Бах. Маленький гармонический лабиринт (ил. 468)		Христианский паломник (382–389); словесные лабиринты (ил. 390–399)	Путаницы из живой изгороди и цветов (гл. XV)
Ок. 1750							Спиритуальные лабиринты-путаницы (ил. 400–402)	
XIX в.	Лабиринты для физической подготовки (ил. 469)				Игры в лабиринт			Игры в лабиринт
XX в.	Зеркальные лабиринты			Зеркальные лабиринты				Зеркальные лабиринты

указывает на его сходство с танцем, площадку для которого «в широкоустроенном Кноссе / Выделал хитрый Дедал Ариадне прекрасноволосой»³². Танец лабиринта у Тесея на Делосе, как он описан Плутархом («Тесей», 21), а также запутанная «тройная игра» всадников, «*Lusus Troiae*»³³, подробно описываемая Вергилием, в той же мере являются частью традиции извилистых танцевальных ходов, что и танцы, исполнявшиеся в «тройных городах»³⁴ бронзового века (?), в средневековых церквях³⁵ и в баскских районах в XX веке³⁶.

Две другие формы лабиринта, графическая и литературная, представляются мне в первую очередь отражениями этой первичной сути — попыткой зафиксировать мимолетные движения танца. Можно предположить, что с довольно ранних периодов на танцевальной площадке стали отмечать порядок и направление танцевальных движений, и таким образом совпали две ипостаси лабиринта — танцевальная и графическая. Образцами таких танцевальных схем могут служить скандинавские «тройные города» (ил. 557–575), которые, основываясь на их типологии, можно отнести к бронзовому веку или же к периоду неолита.

Если предположить, что первоначально возникла одна исходная схема лабиринта, которая проявилась в качестве танца, остается вопрос, насколько незатронутой и неизменной сохранилась эта первоначальная концепция после возникновения двух других традиций. Следует выяснить, как повела себя первоначальная идея после того, как оказалась в новой среде, претерпела ли она какие-нибудь изменения. И, кроме того, следует найти ответ на вопрос, происходило ли взаимное влияние или даже слияние воедино различных форм лабиринта.

Приводимая выше таблица — это попытка представить в общем виде весь существующий сложный комплекс взаимоотношений. Мне показалось необходимым разделить столбец «Изображение» на колонки, в первой из кото-

рых приводится основная критическая схема. Во второй колонке приводятся вариации и неверные толкования критского лабиринта, развившиеся под действием различных обстоятельств, — например, считалось, что римские мозаики обладают магическим свойством защищать город, а лабиринтам христианских церквей приписывался морализаторский аспект. Я сделал это различие, чтобы подчеркнуть очевидные расхождения в значении, а также для воссоздания вариантов, в которых нашла воплощение концепция. Например, при изучении критского типа, обнаруженного в рукописи IX века (ил. 220), становится очевидно, что иллюстратор не проводит четкого различия между этой схемой и сложными римскими мозаичными лабиринтами. Видимо, она возникла на основе критского типа. Следовательно, эта схема должна отображать прообраз, прошедший через века, который, несомненно, часто отсылал к первоисточнику, затемненному различными версиями концепции лабиринта, призванными удовлетворить запросы определенного периода времени. С другой стороны, можно предположить, что этот основной тип дошел до нас в форме «тройных городов» и связанных с ними традиций, таких, например, как песни и танцы. Третья колонка, «лабиринт-путаница», включена в таблицу из соображений целостности, даже несмотря на то, что первое визуальное свидетельство данной формы датируется не ранее 1420 года н. э. Все эти соображения ясно показывают, что необходимо проводить строгую дифференциацию — на литературном поприще — между категориями «значительная постройка», «постройка, содержащая извилистую дорожку», «пещера» и «метафора для обозначения затруднительного положения».

В таблице в данные категории включены также и наиболее важные источники, которые приводятся в хронологическом порядке, что позволяет проследить влияние одних на другие. Во многих случаях я выдвигаю обоснован-

ные предположения относительно датировок конкретных примеров. На многое проливает свет тот факт, что описание танца в «Илиаде» (18, 590–605) является одновременно свидетельством и о танце лабиринта, и о лабиринте как литературном понятии, а возможно даже, в нем содержится информация о месте, на котором исполняется танец лабиринта. Вероятно также, что описания лабиринтов-путаниц, впервые появившиеся в XV веке, несут в себе древний литературный мотив лабиринта-путаницы. Далее, негативное толкование лабиринта как чего-то запутанного, греховного, которое четко прослеживается во многих описаниях лабиринтов в средневековых рукописях, являет собой еще один пример того, как простая схема лабиринта затемняется сложным литературным мотивом лабиринта-путаницы. Единственным новым аспектом этой христианской интерпретации и стала связанная с лабиринтом негативная моральная оценка.

Высказанное ранее предположение о том, что литературный мотив лабиринта-путаницы возник в результате неправильного истолкования концепции лабиринта, может быть применено и к данному примеру, он перекликается с историей танца лабиринта: в определенный период его перестали понимать и танец стал казаться безнадежно бессмысленным.

В заключение следует отметить, что, в отличие от лабиринта-путаницы, собственно лабиринты практически невозможно выразить вербально, поэтому нет ничего удивительного в том, что лабиринт в метафорическом значении — это прежде всего лабиринт-путаница.

Толкования

Самые интересные и наиболее сложные вопросы, касающиеся лабиринтов, относятся к сфере толкования их значений. Существующие источники чрезвычайно неудовлетворительны. Они противоречат друг другу практически по всем возможным поводам, а

фундаментальные элементы либо опущены, либо их представление искажено вследствие определенной точки зрения, которую избирает для себя заинтересованная сторона. Кроме того, следует отметить, что мы имеем дело не только с символом из прошлого, но и с явлением, которое и сегодня сохраняет определенную значимость, а этот факт не может не влиять на наше видение исторических контекстов. А значит, следует принять методический подход. Если исторические и филологические соображения не позволяют составить полного представления о данной концепции, то этот пробел следует заполнить — аккуратно разграничивая отдельные категории — при помощи данных зрительного анализа, а также не-исторической, психологической аргументации. Это всегда следует иметь в виду при оценке приводимых ниже интерпретаций.

Инициации, смерть, подземный мир и возрождение

Мне лабиринт представляется прежде всего воплощением (при этом совершенным) обряда *инициаций*. Давайте повнимательнее посмотрим на форму лабиринта — это внутреннее пространство, отделенное от остального мира. Это пространство окружено внешней стеной, в которой имеется лишь одно небольшое отверстие для входа. Внутреннее пространство напоминает архитектурный план и кажется на первый взгляд ошеломляюще сложным. Чтобы понять форму лабиринта, а также чтобы решиться войти внутрь, требуется определенная степень зрелости. Если говорить о самой дорожке, то идущему человеку необходимо обладать хорошей физической координацией, а также социальной адаптивностью (что требуется и в хороводе)³⁷. Прежде чем вступить в лабиринт, человек преодолевает целый ряд препятствий, и способным их преодолеть оказывается лишь тот, кто уже достиг зрелости. Когда вход остается позади, человеку открывается «принцип извилистой дорожки». Внутреннее пространство заполнено максимально

возможным количеством поворотов — что означает огромную потерю времени, а также физическую усталость человека на пути к цели, то есть к центру. Несколько раз человек приближается к цели только затем, чтобы дорожка вновь отвела его в противоположную сторону, и это вызывает большое психологическое напряжение. А поскольку на пути к центру идущий лишен возможности выбора, тот, кто в состоянии вынести это психологическое напряжение, непременно достигнет цели. В этом — символическое отображение необходимости следовать законам природы, отрицающее роль субъективного, произвольного подхода. Достигнув центра, человек остается в полном одиночестве, наедине с самим собой, с божественным принципом, с Минотавром или же с чем-то другим, чем может быть наполнено содержание понятия «центр»³⁸. В любом случае центр — это такое место, где человеку дается возможность обнаружить нечто настолько важное и значительное, что это открытие требует кардинальной смены направления движения. Чтобы выйти из лабиринта, человек должен повернуться и возвращаться назад по своим же следам. Поворот на 180 градусов означает не что иное, как наибольшее возможное отступление от собственного прошлого. И все же не следует рассматривать возвращение как обычное отрицание, отмену уже совершенного похода к центру. Это толкование могло бы иметь место, если бы мы расценивали обратный путь в том же плане, что и дорогу к центру. Между этими двумя дорожками, однако, лежит ключевой, основополагающий опыт. И поэтому поворот в противоположную сторону — это не просто отрицание предшествующего опыта, это еще и новое начало. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил в этот лабиринт, — это человек, переродившийся для нового этапа, нового уровня существования. Именно в центре лабиринта происходит смерть и новое рождение.

Смерть и возрождение символизируют переход от одной формы

существования к другой, непременно более высокой, и одним из наиболее важных обрядов, символизирующих этот переход³⁹, является обряд инициаций, в котором «все церемонии и устные инструкции, предназначенные новообращенному, направлены главным образом на то, чтобы изменить его или ее религиозную или общественную жизнь»⁴⁰. Основным примером может служить обряд достижения половой зрелости, благодаря которому человек получает доступ в определенную возрастную группу взрослых людей, достигших сексуальной или общественной зрелости. Перед рукоположением в сан священника и во время приготовления к коронации также проводятся церемонии посвящения в тайные общества. Обряд крещения у христиан до сих пор включает определенные элементы инициаций, хотя в нем и нет испытаний на выносливость, на силу или же других подобных проверок, призванных доказать, что новообращенный способен вынести тяготы своего нового состояния. Смерть в ритуалах означает конец жизненного пути человека, после чего новообращенный рождается для иного существования. Это значение лабиринта находит свое отражение и в его извилистой форме, в постоянной смене направлений слева (направление, противоположное движению солнца, т. е. движение к смерти) направо (направление движения солнца, т. е. к жизни)⁴¹.

Кроме того, в лабиринте человек оказывается в окружении, в изоляции, он оторван от привычной среды существования. Для него привычное окружение как бы «умирает». Назад пути нет, только неизбежная дорога вперед и обязательный поворот в обратную сторону, когда идущий достигнет центра. Дорога, ведущая из прошлой жизни к одиночеству, — это дорога смерти. И не случайно некоторые из ранних лабиринтов — петроглифы бронзового века — связаны либо с захоронениями (ил. 76), либо с шахтами (ил. 83–99), то есть с местом, откуда человек ступает на опасный путь, ведущий назад, в ут-



9. Леонардо да Винчи

(Винчи, 1452 — замок Клу близ Амбуаза, Франция, 1519)

Продольный разрез
совокупляющихся тел.

Анатомический рисунок, 1492—1494

(бумага, перо, темно-коричневая тушь, 27,6 × 20,4 см; текст

в зеркальном отображении). На этом

рисунке нас интересует складчатая

матка. Из «Анатомии» Мондино

де Люччи (1316) Леонардо почерпнул

средневековое представление о том,

что матка состоит из семи отдельных

камер. Подобные понятия до сих пор

существуют в Индии (см. ил. 627—

630). В ритуале натальной магии

матка рассматривается как критский

лабиринт, состоящий из семи кругов

(отделений). Возможно, все эти

представления восходят к общему

античному источнику. В более

позднем рисунке (Keele, Pedretti. Bd. I. S. 162), основываясь уже на

собственных исследованиях, Леонардо изобразил матку гладкой, без отделений.

Виндзор, Королевская библиотека, 19997 V

Источники: Leonardo da Vinci. S. 37—38, 16A; Keele, Pedretti. Bd. I. S. 78, 162. Taf.

35r, 54v. Подробнее об античных

источниках представлений о семикамерной

матке см.: Kudlien. Выражаю благодарность

Хайнцу Герке (Мюнхен) и Ренате Виттери

(Штутгарт) за любезно предоставленные

историко-медицинские сведения.

9

робу Матери-Земли, «владычицы подземного мира».

Возвращение в утробу, отход к эмбриональному состоянию, выбрасывание наружу через скрывающие движения повороты и изгибы и повторное возвращение к узкому входу — данная интерпретация, символизирующая рождение, непосредственно связана с тем, что дорожка лабиринта узкая и извилистая. И не случайно лабиринт ассоциируется с изгибами внутренностей⁶². Понятно теперь, почему в Индии лабиринты наделяли волшебной силой, облегчающей деторождение (ил. 627—631)⁶³, а для индейцев хопи они символизировали рождение и реинкарнацию (ил. 649—650)⁶⁴.

Инициации означают символическую смерть и новое рождение. Однако физическая смерть тоже может рассматриваться как изменение, трансформация прежнего состояния и переход к новой

жизни. И соответственно дорожка лабиринта являет собой путь в подземный мир, возврат к Матери-Земле, что связано с обещанием возрождения⁶⁵. Путь внутрь лабиринта представляет собой путь к чреву земли, к *viscera terrae*⁶⁶. Мне представляется, что именно здесь следует искать один из каналов, по которым представления, возникшие в эпоху пещерных культов, были переданы более поздним поколениям и, претерпев соответствующие изменения, трансформировались в концепцию лабиринта.

В свете того, что лабиринт тесным образом ассоциируется со смертью и возрождением, представляется возможным предположить, что римская троянская игра, известная также под названием «поход в троянский лабиринт», служила для торжественного осуществления двух функций — основание (т. е. рождение) города и погребальные церемонии⁶⁷. Изо-

бражение портала храма Аполлона в Кумах, предположительно выполненное рукой Дедала⁶⁸, также подтверждает эту мысль: именно в Кумах открывается огромный грот, ущелье — вагинальное отверстие Матери-Земли, а также вход в Гадес. Следовательно, если лабиринт символизирует смерть и возрождение, как это описано выше, то можно ожидать, что лабиринты будут встречаться лишь в тех культурах, для которых характерна вера в жизнь после смерти.

Священная свадьба?

Мы только что обсудили представление о лабиринте как о чреве и способе «проникновения в утробу Матери-Земли». Если рассматривать данную идею в несколько менее метафорическом плане, вполне оправданным могли бы показаться явные сексуальные коннотации, с которыми ассоциируется проникновение в органопоподоб-

ное целое лабиринта, а также узость и сама форма его дорожки (ил. 14). Возможно ли, чтобы с лабиринтом ассоциировалось еще и первичное рождение? Существует несколько примеров, подтверждающих данное предположение: на этрусской *ойнохое* из Тральятеллы (ил. 111) изображены две сношающиеся пары, чья непосредственная близость к лабиринту позволяет высказать предположение, что они тесно связаны с ним определенными смысловыми ассоциациями или же они тот ключ, благодаря которому становится понятно, где именно происходит действие. Клара Галлини¹⁰ совершенно правильно трактовала данную сцену как «священную свадьбу» Тесея и Ариадны, состоявшуюся после испытаний странствованием по лабиринту¹¹. Считалось, что подобные обряды способствуют плодотворности полей, поскольку в них воспроизводится космическая иерогамия — порождающий жизнь союз (Отца) Небес и (Матери) Земли¹². Согласно майским традициям стран Северной Европы, соединение пары на недавно засеянном поле должно магическим образом облегчить возрождение природы¹³. Это же представление лежит в основе «троянских городов» в странах Северной Европы, известных также под названием «девичьи танцы». Во время такого танца девушка¹⁴ скрывается в лабиринте, где мужчина настигает ее и овладевает ею¹⁵.

Естественно, проблематичной представляется попытка проследить историю этих сравнительно недавних примеров, возвести их к более ранним образцам. Кажется, однако, вполне оправданным предположить, что на *ойнохое* из Тральятеллы изображены вовсе не события частной жизни этих лю-

дей. Они показаны на открытом пространстве, аналогично официальному ритуалу троянской игры, а большое число пар позволяет предположить, что изображаемое действие было широко распространенным обрядом¹⁶.

Есть еще одно соображение, которое непременно следует принять во внимание в связи с данной точкой зрения — доказать которую непросто, — что лабиринт являлся местом проведения магических обрядов, нацеленных на плодородие, — идея, затрагивающая также вопросы происхождения самой схемы лабиринта. Я имею в виду соотношение между практически повсеместно встречающимися чашевидными знаками и лабиринтами. В этих петроглифах периода неолита или бронзового века (концентрические окружности, разделенные одним или несколькими радиусами) определенную эмбриональную форму различали Эрнст Краузе¹⁷, Мориц Гернез и Освальд Менгин¹⁸. Однако попытка Краузе вывести схему лабиринта непосредственно из чашевидных знаков представляется неубедительной — она надуманна и не предлагает мотивации, необходимости, которая бы могла явиться стимулом, движущей силой для подобного эволюционирования. К тому же порядок расположения окружностей не соответствует расположению окружностей в лабиринте критского типа. Чтобы рассматривать чашевидные изображения (о значении которых можно пока лишь догадываться)¹⁹ как архетип лабиринта, сначала придется доказать, что

существовали некие факторы культуры, влияющие как на форму, так и на содержание, благодаря которым чашевидные знаки смогли развиваться в лабиринт. Это весьма существенное соображение ввиду того обстоятельства, что петроглифов-лабиринтов значительно меньше, чем выдолбленных в камне изображений чашевидных знаков, которым тоже приписываются сексуальные коннотации. Возможные связи между этими явлениями до сих пор остаются нерешенным вопросом. В надежде вызвать интерес к дальнейшим исследованиям мне хотелось бы указать на удивительную схожесть, которая наблюдается между нитью Ариадны в лабиринте на Крите (ил. 1) и чашевидным изображением в камне на иллюстрации 11, относящимся, предположительно, к периоду неолита. В формах этих двух изображений проявляется определенное сходство с неолитическими сооружениями в Стоунхендже (ил. 15), которые, ввиду их астрономической ориентации, совершенно правильно интерпретируются как место космической свадьбы Отца-Солнца и Матери-Земли²⁰. Таким образом, можно предположить, что подобные идеи вполне могли быть связаны с лабиринтами. Тот факт, что для хопи лабиринты были исключительно местом проведения космических свадеб между Отцом-Солнцем и Матерью-Землей (ил. 650), представляется мне достаточным подтверждением этих предположений (всестороннее исследование которых до сих пор не проведено).

10. Чашевидные знаки и лабиринт

Неудачная попытка Э. Краузе доказать происхождение критского лабиринта (справа) от чашевидного знака (слева).

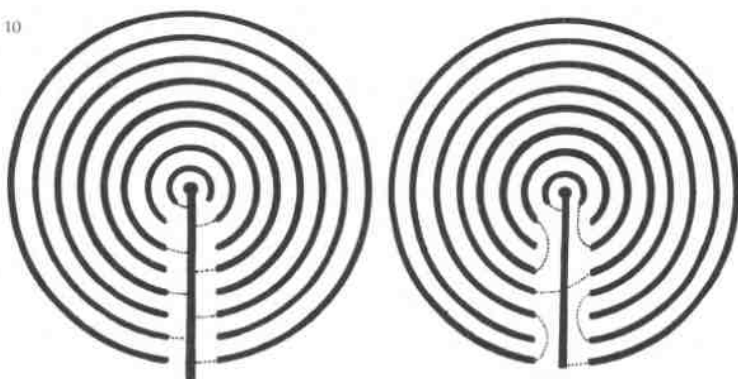
Иллюстрации по рисункам из кн.:

Krause. Die nordische Herkunft... Abb. 11, 12.

Источники: Krause. Die Trojaburgen

Nordeuropas... S. 58–60; Krause. Die nordische Herkunft... S. 45–48.

10





11

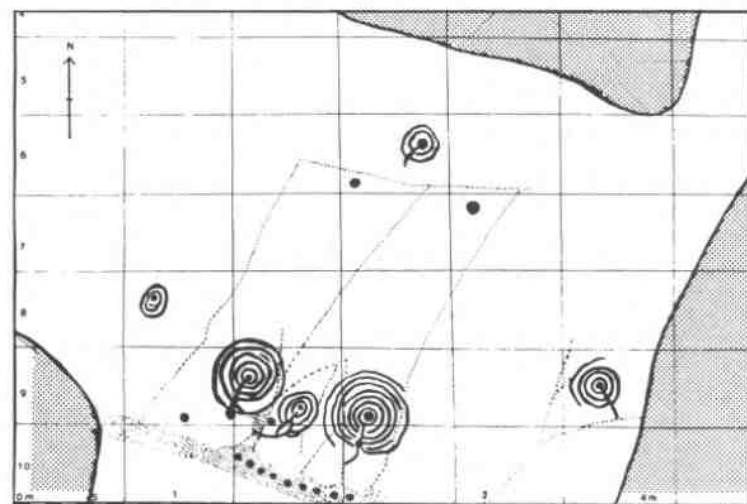
11. Чашевидные знаки и «нить Ариадны»

Петроглиф неизвестного происхождения, возможно относящийся к эпохе неолита. Йорг Лехлер опубликовал это изображение как находку из неолитической коридорной гробницы в Нью-Грэйндже (Ирландия; ок. 2500 до н. э.)⁹⁰. Однако в письме от 7 августа 1980 г. профессор О'Келли, производивший раскопки этого памятника, указывает, что данный рисунок не является

предметом из Нью-Грэйнджа или какого-то другого ирландского коридорного захоронения. Здесь изображен не сам лабиринт, а маршрут выхода из него, или «нить Ариадны». Рисунок напоминает чашевидные знаки, которые Э. Краузе, М. Гернез и О. Менгин относят к зачаточным формам лабиринта. Фотография из кн.: Lechler. Abb. 449. Источники: Krause. Die Trojaburgen. Nordeuropas... S. 58–60; Hoernes, Menghin. S. 228; Lechler. S. 139. Abb. 449.



12



13

12. Уйтвуд-Мур,
графство Нортумберленд, Англия
Чашевидные знаки,
предположительно датируемые
временем ок. 2000–1500 гг. до н. э.
Фотография: Стэн Бэкенсолл.

13. Ахнабрек, Южная Шотландия
Большая археологическая стоянка
Ахнабрек I, где было обнаружено не
менее 50 чашевидных знаков диам. до
80 см, предположительно датируемых
временем между 2000 и 1500 гг.
до н. э. На эту дату указывает
расстояние находки от моря. Ни одна
из шотландских стоянок с находками
петроглифов не приближалась
к береговой линии более чем на 10 м.
Во времена неолита, раннего
и среднего бронзового века (2000–
1500 до н. э.) уровень моря был выше
современного примерно на 7–8 м.
Почти все наскальные изображения
Южной Шотландии находятся рядом
с океаном (самое большее, в 5 км).
Карта из кн.: Morris. P. 34.
Источники: Morris. P. 11–15, 30.

14. Порождение лабиринта?

Петроглиф бронзового века
(900–500 до н. э.)

из Лаше-да-Ротса-де-Мендо
(провинция Понтеведра,
Испания; см. также ил. 89).

Э. Анати описывает этот рисунок
как «лабиринтовидное изображение,
где фигура, смутно напоминающая
человеческую, просачивается внутрь,
как фаллос». Данное изображение
может стать ключом к пониманию
чашевидных знаков с их радиусами,
а также представлений
о лабиринте-матке.

Иллюстрация из кн.: Anati, 1968. Tab. 39.

Источники: Anati, 1968; см. также ил. 89.



14

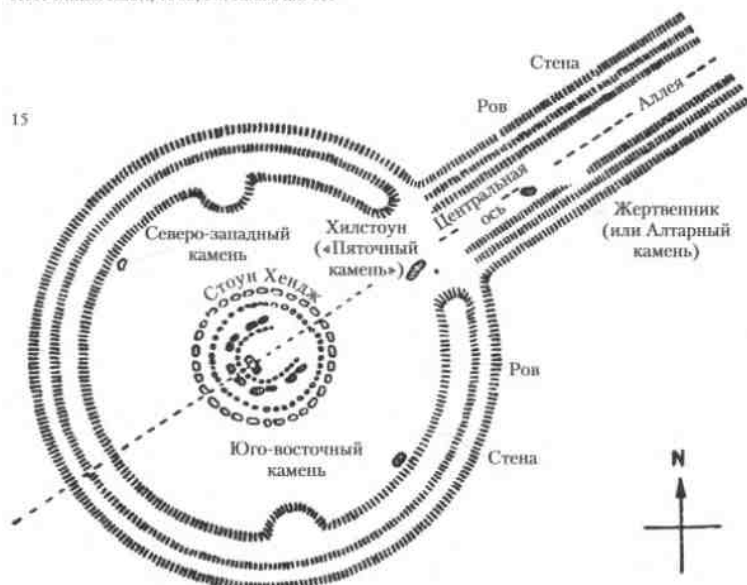
Более того, традиции майских
праздников можно проследить в
так называемых лабиринтах любви
(ил. 419–438), популярных в
1550–1650-е годы, в которых, с
одной стороны, отражается маги-
ческая идея плодородия, а с дру-
гой — разворачиваются эротиче-
ские «хитросплетения» (благодаря
тому, что идею лабиринта как
такового вытесняет понятие лаби-
ринта-путаницы).

Волшебство, относящееся
к городу, используемое
как в качестве злых чар,
так и для защиты от них

Как уже упоминалось, при за-
кладке города (если верить Верги-
лию) проводилась римская троян-
ская игра с характерными для нее
извилистыми дорожками лаби-
ринта. Если говорить более кон-
кретно, эта игра проводилась в тот
период, когда возводились город-
ские стены — очевидный акт раз-
деления внутреннего и внешнего
пространства, а также, в некото-
ром смысле, рождение, в данном
случае — рождение сообщества.
Здесь мы имеем дело с процессом
отделения, самооткрытия и само-
определения, но теперь этот про-
цесс больше не ограничивается
рамками индивидуального, а ох-
ватывает более широкую катего-
рию — коллективное. Существо-
вало верование, что если во время
возведения стен люди будут ез-
дить по извилистой дорожке ла-
биринта, то защитная мощь город-
ских укреплений волшебным об-
разом возрастет. Насколько важ-
ной представлялась данная идея
римлянам, можно судить по тому
факту, что почти все римские мо-
зачные лабиринты (графические
варианты троянской игры) изо-
бражают укрепленный город и их
часто помещали у входа в дом,
чтобы ограждать жилище от злых
сил.

Идея о волшебных защитных
силах находит, например, свое вы-
ражение и в индийских рисунках,
которые наносились у порога до-
ма (ил. 611–612), и в том, что на
севере Франции⁶¹ лабиринты раз-
мещались у западных порталов
церквей, и в выполнении лаби-

15



15. Космическая свадьба?

План Стоунхенджа — комплекса
мegalитов, представлявшего собой
астрономическую лабораторию,
которая воздвигалась свыше
тысячелетия (ок. 2750–1500 до н. э.).
Большая аллея из мегалитов
указывает восходящему солнцу путь
к центру сооружения — алтарному
камень, освещаемому солнечными
лучами только в день летнего
солнцестояния, 21 июня. Аллея как
бы направляет лучи света
во внутреннее святилище, имеющее
форму подковы, открытой
на северо-восток. Ф. Адама
ван Схелтема интерпретирует
алтарный камень как «постель
Брунгильды», связывая Стоунхендж
с событием древнего эпоса, а именно
со свадебным путешествием,
описанным в «Старшей Эдде». Это
непростое путешествие ван Схелтема
сравнивает с «трудным,
происходящим только раз в год
проникновением солнечных лучей

в теменос — закрытое пространство,
отрезанное от окружения». Этот
процесс может быть интерпретирован
и как космическая свадьба Неба
и Земли. Подобное объяснение дает
ключ к расшифровке критского
лабиринта и представлениям
индейцев хопи (ил. 649–650). Кроме
того, Стоунхендж поразительно
похож на загадочные чашевидные
знаки с их радиусами (ил. 10–14);
этой схеме (возможно, ошибочно)
приписывается дополнительный
сексуальный смысл. Греческий
мореплаватель Пифей Массилийский
в 325 г. до н. э. приводил сведения
о танце, имеющем отношение
к Стоунхенджу (к «храму Аполлона
в Гипербореи»). Возможно, прав
и Адама ван Схелтема, указавший
на параллели между Стоунхенджем
и «троянскими городами».

Иллюстрация из кн.: Adama van Scheltema.
S. 21. Abb. I.

Источники: Adama van Scheltema. S. 20–24;
Newall.

ринтом функции амулета (ил. 626), в изображении боевого порядка войск (ил. 606–607) и в татуировках (ил. 614). Вальтер Хильдбург несомненно прав, когда называет лабиринт «одним из древнейших символов, призванных отгонять зло»⁶². В основе этого верования лежит убеждение, что злые духи способны передвигаться (летать) лишь по прямой, а значит, они не в состоянии найти дорогу во множестве поворотов и изгибов лабиринта. Непредсказуемость лабиринта утомляет, изматывает нападающего, он сбив с толку, обведен вокруг пальца, он теряет свою конечную цель. Стойкость подобных представлений хорошо прослеживается на примерах Филарете (ил. 345–348) и Франческо Марки (ил. 351–352), они предлагали строить оборонительные сооружения, основываясь именно на схеме лабиринта. Церковные лабиринты в Реймсе (ил. 278–279) и Жаненвиле (ил. 259) во Франции, а также лабиринты из дерна в Саффрон-Уолдене (ил. 305–306) и в Снейтоне (ил. 307–308) в Англии равным образом вызывают в памяти форты с «бастионами».

Противоположность данной позитивной, оградительной сущности лабиринта составляет его закрытость, что делает лабиринт схожим с тюрьмой. Об этом упоминается у Плутарха⁶³ и у аль-Бируни в его описании «крепости»⁶⁴ принца-демона Раваны, где в плену томила Сита, жена Рамы, индийского божества (ил. 613).

Мы сталкиваемся с той же концепцией в фигуральном переосмыслении в целом ряде случаев, когда лабиринт служит символом тайны, как, например, на боевом римском штандарте, изображающем Минотавра, представленном в книге «О военном искусстве» Роберта Вальтурия (ил. 315–316), или же на великолепном портрете Бартоломео Венето (ил. 374). Согласно данной интерпретации, свои планы следует хранить в тайне, подобно тому как Минотавр надежно заточен в недрах своего лабиринта.

Мотив «города/лабиринта» оказывается единственным примером того, что лабиринт наделяли защитными, оградительными силами. Изучение римских мозаичных лабиринтов⁶⁵ и средневековых лабиринтов-«иерихонов»⁶⁶ пока-

зывает, что схема лабиринта очень легко трансформируется в символ города. Во времена античности она идентифицировалась с архетипом Трои, а в иудейской традиции — с Иерихоном. Исходя из чудесных обстоятельств, сопутствующих завоеванию Иерихона Иисусом Навином, а также основываясь на характерных толкованиях данного события в иудейско-сирийских кругах поздней античности, мы можем заключить, что извилистым поворотам лабиринта приписывалась способность отгонять зло. Более поздним примером такого классического городского символизма может послужить утверждение арабского автора XIII века аль-Казвини о том, что город Константинополь когда-то имел форму лабиринта (ил. 200). Далее, если учесть, что четыре сектора римских мозаичных лабиринтов соответствуют «четырёхугольному Риму», а понятие о городе как о священном месте представляет собой целое мировоззрение⁶⁷, неудивительно, что космологический аспект (который я рассматриваю далее) становится актуален не только для городов-лабиринтов, но и для лабиринтов в целом.

16. Зодиак тоже «лабиринт»

Гравюра на меди (диам. 19 см) из пространного сочинения Шарля Франсуа Дюпюи о звездной символике «Происхождение всех культов, или Всеобщая религия» («Origines de tous les cultes, ou religion universelle»), опубликованного в Париже в 1795 г. Автор книги пытался развить идею происхождения религиозных представлений из астральной символики, усматривая в мифах аллегорическое описание движения небесных тел. На этой иллюстрации приключения Тесея изображены в виде зодиакального круга, который Дюпюи называет «лабиринтом». Видимо, автор полагал, что мифический «лабиринт» — это метафора, обозначающая запутанность, сложность небесного движения. Иллюстрация из кн.: Dupuis. Vol. III, III, 11. Источники: Dupuis. Vol. I. P. 448–449, 453. Vol. III. Hors texte. P. 10.



Указания на космологическую идеологию прослеживаются во всех вышеупомянутых принципах создания лабиринтов, в римских мозаичных лабиринтах, а также в реальной ориентации, присущей практически всем средневековым лабиринтам в церквях⁶⁶ и в большинстве лабиринтов в рукописях⁶⁷. И если эти лабиринты шартрского типа, состоящие из одиннадцати окружностей — которые иллюстрируют мир земного греха⁷⁰, интерпретируемые в Средние века как «*laborintus*»⁷¹, — определяют свое местоположение по космическим пространственно-временным координатам и, следовательно, непосредственно с ними связаны, значит, в этом должен содержаться некий конкретный взгляд на мир. И соответственно такие лабиринты не представляют собой исключительно оценочное суждение, как это характерно для более поздних «лабиринтов мира»⁷².

Существуют определенные сомнения относительно того, в какой степени мы вправе сопоставлять движение небесных тел с поворотами лабиринта⁷³. Танец лабиринта на Крите во время жертвоприношения⁷⁴ в более ранние периоды рассматривался как «танец звезд»⁷⁵, и поэтому велик соблазн установить связь (зависимость) между количеством жертв, значимость которого подчеркивалась тем, что это число удваивалось (семь юношей и семь девушек), семью окружностями классического критского лабиринта и семью планетами, известными во времена античности, — это Меркурий, Венера, Марс, Юпитер и Сатурн, а также два «светила великих», то есть Солнце и Луна⁷⁶. Все, однако, далеко не так просто. Разумеется, нельзя говорить о том, что в танце предполагалось выразить точное соответствие движению планет, поскольку танцоры выстраивались в единую линию, образуя цепь, а не семь «орбит». С другой стороны, существуют определенные указания на

то, что повороты в танце отображали движение небесных тел в более общем смысле. Воспроизводить движение небесных тел в танце следовало, возможно, с той целью, чтобы при помощи доброго волшебства поддерживать гармонию земного и небесного⁷⁷. Весьма ясная интерпретация «гераноса»* (журавлиный танец в лабиринте, исполнявшийся на Крите и Делосе), выполненная в строго пифагорейском ключе, предлагается в трактате по метрике (I, 16), приписываемом грамматике и философу Марию Викторину, римскому ритору, жившему в IV веке н. э. В этом отрывке, посвященном истории поэзии, рассказывается о «строфе, антистрофе и эпосе», а заканчивается он этиологическим изложением сведений о предполагаемом создателе данных поэтических форм⁷⁸. Победив Минотавра, Тесей, как предполагается, прошел в обратном направлении по всем изгибам и поворотам лабиринта. Этот путь он проделал вместе со спасенными им жертвами, они пели и танцевали, сначала направо (строфа), потом — налево (антистрофа). Неизвестный автор упоминает также еще одну традицию, связывающую танец с пифагорейским учением о гармонии сфер путем включения некоего третьего элемента — песни, которая исполнялась стоя по окончании всех других частей:

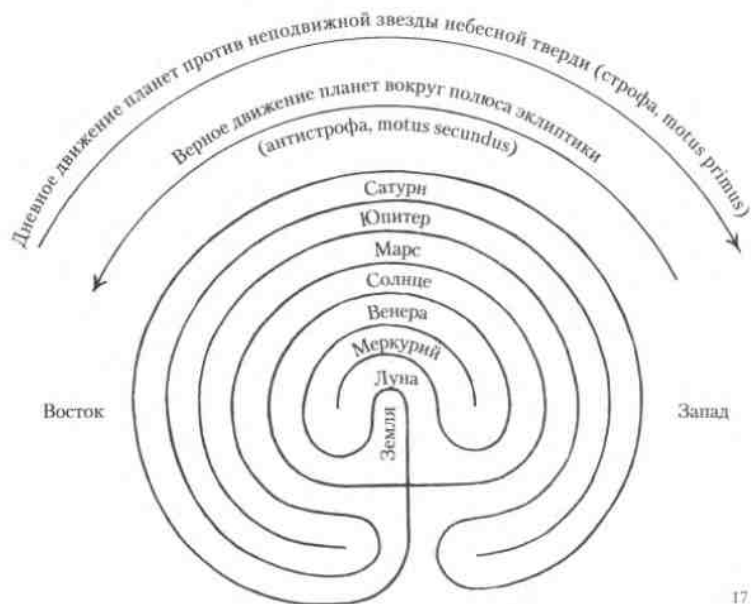
«Была еще одна традиция, когда люди своей священной песней подражали пути и гармонической песне земли. Потому что в этой песне, как записали в своих трудах ученые-философы, пять так называемых блуждающих звезд вместе с солнцем и луной и их орбитами воспроизводят чрезвычайно мелодичные звуки. Таким образом, хор [Тесей] пел свою песню так, что она становилась подражанием пути и гармоничной песне мира, — сначала они делали три шага направо подобно небесам, когда они поворачивают направо с востока на запад; потом танец продолжался в левую сторону, подобно тому как солнце, луна и другие блуждающие звезды — по-гречески, „планеты“ — спешат налево с запада на

*восток. В-третьих, они пели свою песню стоя, поскольку земля, окруженная небесами, недвижно пребывает в центре космоса»*⁷⁹.

Сначала упоминается извилистая дорожка⁸⁰ лабиринта, затем исполняются три части греческой хоровой песни, сопровождаемой танцем. Все это открывает удивительные перспективы, и Фернан Робер совершенно прав, делая соответствующее упоминание в своей работе «О происхождении слова „трагедия“» («*Sur l'origine du mot Tragédie*»)⁸¹. Робер цитирует также еще один пример этой «широко распространенной, живой традиции»: «Следует принять во внимание, что танцующие двигались в правую сторону, когда пели строфу; в левую — во время пения антистрофы. Эпос, однако, они исполняли, стоя на одном месте. А это показывает, как уже упоминалось, что строфа есть движение (неподвижных) небес от восхода к царству заката (с востока на запад), антистрофа — это движение планет, поскольку они движутся с запада на восток, и, наконец, эпос — это неподвижная земля»⁸². Такое толкование подтверждается и еще одним фактом, а именно тем, что геранос, журавлиный танец лабиринта, исполнялся на Делосе в ночное время при свете факелов⁸³, что давало возможность зрителям увидеть в дорожке огней образ движущихся небесных тел.

На ил. 17 предпринята попытка соотнести эту, несомненно широко распространенную, традицию⁸⁴ с классической схемой лабиринта⁸⁵. Результат представляется неудовлетворительным. «Эксцентричность (смещение) центра» на рисунке не дает представления о Земле как о теле, занимающем центральную позицию, а одновременное движение планет не соответствует движению человека, проделывающего свой путь по изгибам лабиринта и поворотам в совершенно ином порядке. Равным образом смущает и то, что в тексте говорится только об извилистой дорожке лабиринта, а другие особенности его формы никак не рассматриваются. Это подводит нас к выводу, что в цитируе-

* Журавль (греч.) (примеч. перев.).



17



18

мых текстах имеется в виду более позднее, аллегорическое, практическое значение конкретного лабиринта, но не первоначальная концепция, идея, которая могла бы объяснить само создание лабиринта⁸⁶. Существуют и другие факты, это подтверждающие. Во-первых, установить количество планет, равное пяти (или семи), стало возможным только после того, как было открыто, что утренняя и вечерняя звезда на самом деле одна и та же планета — Меркурий. В Греции нет никаких свидетельств того, что такое открытие было сделано раньше VI века н. э.⁸⁷ Кроме того, идея о гармонии сфер возникла в 400 году до н. э., после того как было открыто, что Земля круглая, и «было создано пространство для концентрических, круглых планетных орбит»⁸⁸. До этого открытия планеты вполне соответствовали своему названию («блуждающие звезды»). И поскольку тогда еще было неизвестно, что их движение подчиняется законам природы, между планетами и дорожкой лабиринта (который, как уже доказано, возник значительно раньше) могла бы усматриваться лишь самая общая метафорическая связь — если вообще эта связь имела место⁸⁹. Если постараться привести вещи к общему знаменателю, то получится, что движение по лабиринту соответ-

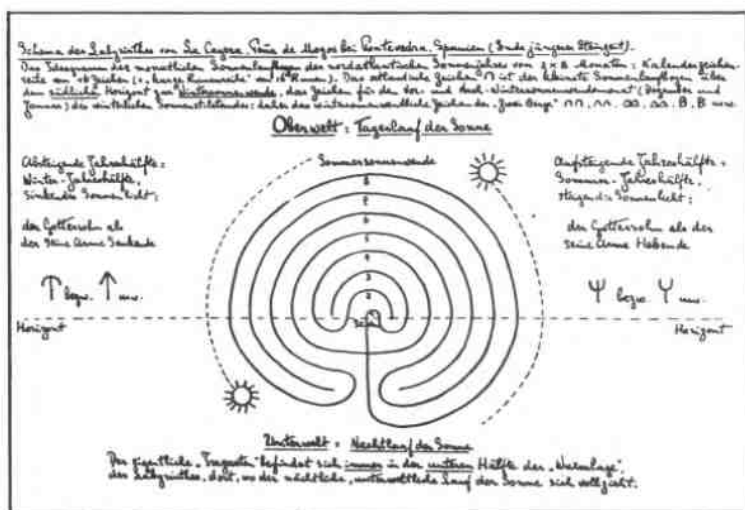
17. Лабиринт символизирует движение планет?

Эта схема представляет собой попытку связать два главных направления движения небесных тел в птолемеевой системе и критский лабиринт с текстами поздних пифагорейцев, Псевдо-Мария Викторина и Комментатора Еврипида.

18. Петли планет

В древности было известно пять звездоподобных светил-планет: Меркурий, Венера, Марс, Юпитер и Сатурн. Каждая из планет характеризуется петлеобразным движением вокруг Солнца. Это движение — сначала в одном направлении, затем в другом, противоположном (западном) — можно сравнить с поворотами пути по критскому лабиринту. Рисунок иллюстрирует неудачную попытку греческого астронома Евдокса Книдского (ок. 408–355 до н. э.) объяснить механизм небесного движения при помощи системы сфер, вложенных одна в другую и вращающихся в разных направлениях. Верхний рисунок: две полые сферы, изображенные в виде окружностей, вращаются с одинаковой скоростью вокруг осей, расположенных относительно друг друга под углом 23,5° (эллиптическая петля). Наблюдателю с Земли кажется, что планета, как бы закрепленная на внутренней сфере, описывает в небе «восьмерку». Нижний рисунок: планета, закрепленная на поверхности третьей

сферы, большего размера, описывает уже не «восьмерку», а дугу. Всего же система Евдокса насчитывает двадцать семь концентрических сфер, для которых Земля является общим центром. Сомнительно, что эта система в какой-то степени может служить подспорьем для разгадки теории лабиринта. Нам известно, что система Евдокса не дала убедительных сведений о первоначальном значении лабиринта, который появился гораздо раньше. Впрочем, возможно, что уже до того, как появилась его теория, простые фактические наблюдения за дугообразным движением планет — вкуче со стремлением людей вкладывать в свои действия магический или подражательный смысл — внесли вклад в истолкование значения лабиринта. В лучшем случае это только еще одна интерпретация существовавшего и до этого представления о лабиринтах. Движение планет никоим образом не объясняет расположения линий лабиринта и соответствует только одной его части, что свидетельствует против этой версии. Кроме того, в древности люди могли наблюдать движение только пяти планет (Солнце и Луна считались «блуждающими звездами» другого типа). Значит, эта концепция не объясняет ни существования семи кругов и формы лабиринта, ни последовательности его изгибов и поворотов. Иллюстрация из кн.: Teichmann. Abb. 33. Источники: о Евдоксе Книдском см.: Dicks. P. 150–189 (182–183); Teichmann. S. 33–38.



19

19. Лабиринт — идеограмма солнечного пути?

Рисунок иллюстрирует попытку Германа Вирта расшифровать петроглиф эпохи бронзы из Пенья-де-Могар (провинция Понтеведра, Испания) и вообще представить критский лабиринт как изображение дневного и годового солнечного пути. Эта теория нашла своих сторонников в популярной литературе, тем не менее диаграмма ошибочна. Вирт начинает с верного утверждения, что человеку, в течение года наблюдающему за ходом Солнца на южной стороне неба, траектория движения светила представляется в виде полукругов разного диаметра, описываемых над горизонтом (ил. 20). Однако связать это наблюдение с происхождением лабиринта нельзя. Посмотрим на схему критского лабиринта: его важнейшая составляющая — не линии (их восемь), а путь, пролегающий между ними; именно он насчитывает семь кругов! Эта особенность превращает всякие построения, основанные на числе восемь, в обосновательные. Более того, действительная последовательность кругов не обосновывается системой Вирта. В лабиринте нет последовательного возрастания и убывания размеров полукружностей, но скорее переходы, не соотносящиеся с временной составляющей. Единственное верное положение теории Вирта заключается в том, что лабиринты каким-то образом связаны с представлениями о преисподней (см. ил. 86). Иллюстрация из кн.: Wirth H. Bd. I. S. 240. Abb. 39.

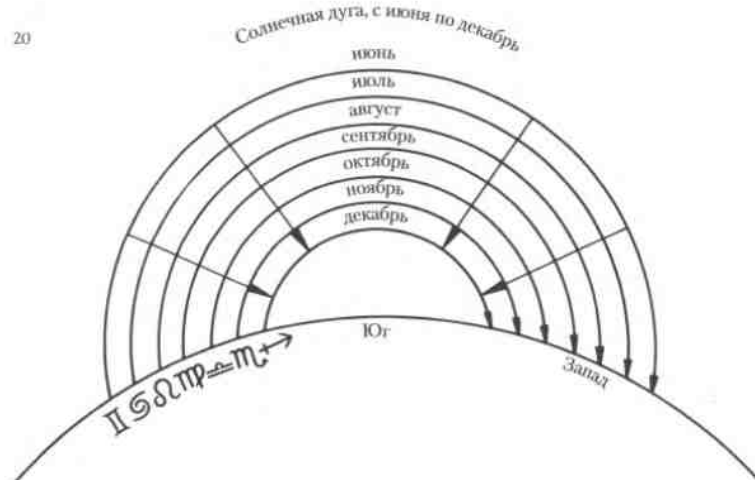
ствует движению небесных тел лишь в самом обобщенном плане. Эта мысль, вероятно, очень стара, она получила широкое распространение, и потому затруднительно выявить точное историческое время ее происхождения⁹⁰. Пифагорейская идея о гармонии сфер была, вероятно, весьма существенной в то время, к которому относятся лабиринты, изображенные в средневековых рукописях⁹¹. Они подробно описаны Вернером Башелет-Массини⁹².

Фридрих Крейцер и Франц Мон⁹³, а также, среди прочих, Джеймс Фрэзер⁹⁴ упоминают о танце солнца — танце лабиринта, в котором воспроизводится движение светила в течение года. И тогда как Фрэзер не предлагает никаких причин, объясняющих, почему (очевидные) движения солнца связываются с дорожкой лабиринта, Крейцер упоминает об одном анахронистическом эллинистическом мотиве, связанном с лабиринтом-путаницей: «Когда Тесей осмеливается войти в лабиринт на Крите, он попадает в царство мертвых, он находится в пещере под землей. Блуждания по его запутанным дорожкам и изгибам — это слепок самой жизни и окружающего мира, это путь, который солнце многократно проходит по всем частям небосвода».

Впервые попытка проследить взаимосвязь между движением солнца и дорожкой в лабиринте была предпринята Германом Вир-

том. Лабиринт он рассматривал в качестве метафорического изображения пути, который солнце проходит в течение дня и в течение года (ил. 19)⁹⁵. Ни то ни другое мнение не представляется убедительным. Во-первых, нет никакой причины изображать лабиринт вертикально, как диск, — это противоречит самой природе лабиринта. Вирт делит схему лабиринта на две части, произвольным образом вводя горизонтальную линию. На самом деле он имеет дело не с лабиринтом, а исключительно с его верхним полукругом. Трактуя этот полукруг как ежемесячные передвижения солнца, Вирт упускает из виду тот факт, что дорожка в лабиринте не ведет последовательными кругами к центру, а скорее ее можно разделить на фазы или группы центробежно распространяющихся окружностей⁹⁶. Равно неубедительными представляются и размышления Раймонда Кристингера⁹⁷. Он утверждает, что, применяя магические цифровые квадраты, в изгибах и поворотах лабиринта он обнаружил схему движения Венеры⁹⁸. Возможно, в этом есть доля правды. Во всяком случае имеются несколько существенных фактов, которые хотя и не указывают непосредственно на солнечный первоисточник лабиринта, тем не менее явно дают понять, что относящиеся к солнцу идеи ассоциировались с лабиринтом в Кноссе с VI по IV век до н. э. На оборотной стороне самых ранних кноссских монет (ил. 39–58) изображена либо свастика, либо свастикаобразный меандр, а впоследствии на их месте появляется лабиринт. В этом просматривается аллюзия на вращающееся солнечное колесо, представленное в виде головы быка⁹⁹ на иллюстрации 47, и на Минотавра, полубыка-получеловека, обитающего в лабиринте¹⁰⁰, которого всегда изображали в так называемой позе преклоненного колена¹⁰¹, что в самом общем виде соответствует схеме свастики. Звезды на монетах также делают возможным определенное астральное толкование¹⁰².

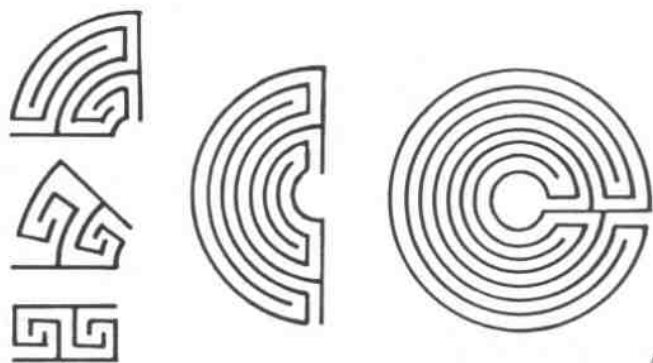
Параллели, существующие между свастикаобразным меан-



дром и схемой лабиринта¹⁰³, являются одним из доказательств той идеи, что критский лабиринт находился в Кноссе. И на свастике, и в лабиринте имеется аналогичный центральный элемент (крест), кроме того, оба изображения встречаются на обратной стороне монет. И лишь влиянием прямоугольного свастикообразного меандра можно убедительно объяснить тот необычный факт, что большинство лабиринтов, встречающихся на ранних кносских монетах, своей прямоугольной формой напоминают свастику¹⁰⁴. И в этой связи Артур Кук может оказаться прав, когда он рассматривает свастику как символ лабиринта¹⁰⁵. В то же время взгляды Яна де Вриса на лабиринт как на соединение «двух символов солнца, спиралей и свастик» представляются неубедительными¹⁰⁶. Спираль не следует путать с лабиринтом, как нельзя значительно более поздние ассоциации с солнцем представлять

в качестве объяснения самой схемы лабиринта.

В заключение приведенного обзора мне бы хотелось добавить еще одно замечание: результаты всех этих попыток выявить соответствия представляются мне в высшей степени неудовлетворительными, поскольку я по-прежнему убежден — как и был убежден с самого начала — в том (а доказать это весьма трудно), что между схемой лабиринта и движением небесных тел существует некая внутренняя связь. Подобного рода интуитивная уверенность пока не поддается проверке по той причине, что на сегодняшний день в нашем распоряжении нет необходимых инструментов анализа. Либо же дело заключается в самой внутренней природе этого живого символа, которому свойственно избегать явных и однозначных выводов и утверждений. И все же я сохраняю надежду, что последующие исследования прольют свет на существующие взаимосвязи¹⁰⁷.



A

20. Солнечный путь

Солнечный путь во второй половине года.

Иллюстрация из кн.: Bühler. Abb. 7. S. 94.

ДОПОЛНЕНИЕ

Хотя меандр сам по себе и не является разновидностью лабиринта, Дж. Савард демонстрирует возможность превращения двойного меандра в круглый семикольцевой лабиринт (ил. А). Некоторые римские мозаичные лабиринты состоят из четырех секторов, представляющих собой четыре меандра, которые расположены вокруг одного центра и очерчены общим периметром. В этом случае меандр подходит под определение лабиринта (см., напр., ил. 130 и 154). Германн Керн предположил существование связи между семикольцевым критским лабиринтом и движением небесных тел. Проверяя эту гипотезу, Сиг Лоунгрин¹⁰⁸ сопоставляет рисунок лабиринта с орбитой Меркурия, видимой с Земли. Меркурий ближе к Солнцу, чем Земля, следовательно, его орбита меньше. Год на этой планете составляет 116 дней. Орбита Меркурия, если смотреть на нее с Земли, подобно линиям лабиринта часто меняет направление и, как показано на ил. В, в точности повторяет «нить Ариадны». Магические квадраты веками очаровывали математиков и философов. Квадрат делится на клетки, в каждой из которых стоит определенное число. Сумма чисел каждой строки, столбца и двух больших диагоналей магического квадрата всегда одна и та же. Магические квадраты часто ассоциировались с небесными телами; в таком случае они состоят из нечетного количества клеток и демонстрируют удивительное свойство: конфигурация нечетных чисел образует семенной узор (см. ил. 6), из которого можно вывести семикольцевой лабиринт критского типа (ил. С)¹⁰⁹.

А. Двойной меандр

Двойной меандр может трансформироваться в круглый семикольцевой лабиринт: надо растянуть фрагмент, состоящий из семи внутренних делений, повернув его вокруг точки, которая станет центром лабиринта. Границы меандра соединятся и образуют единственный радиус лабиринта, пересекающий его окружности.

Иллюстрация: Джефф Савард.

В. Орбита Меркурия

Наблюдателю с Земли орбита Меркурия представляется в виде «нити Ариадны», т. е. пути по критскому лабиринту, состоящему из семи кругов.

Иллюстрация из кн.: Lönegren. P. 90–91, опубликовано с разрешения.

В



- Первый круг
- Второй круг
- Третий круг
- Четвертый круг
- Пятый круг
- Шестой круг
- Седьмой круг
- Восьмой круг

С. Семенной узор

Если закрасить все нечетные или все четные числа магического квадрата, сторона которого состоит из нечетного количества клеток, то семенной узор, из которого выводится классический лабиринт, станет более очевидным, особенно в магических квадратах, символизирующих Луну и Марс.

Иллюстрация: Робер Ферре.

37	78	29	70	21	62	13	54	5
6	38	79	30	71	22	63	14	46
47	7	39	80	31	72	23	55	15
16	48	8	40	81	32	64	24	56
57	17	49	9	41	73	33	65	25
26	58	18	50	1	42	74	34	66
67	27	59	10	51	2	43	75	35
36	68	19	60	11	52	3	44	76
77	28	69	20	61	12	53	4	45

Луна (сумма чисел каждой строки – 369, сумма всех чисел квадрата – 3321)

22	47	16	41	10	35	4
5	23	48	17	42	11	29
30	6	24	49	18	36	12
13	31	7	25	43	19	37
38	14	32	1	26	44	20
21	39	8	33	2	27	45
46	15	40	9	34	3	28

Венера (сумма чисел каждой строки – 175, сумма всех чисел квадрата – 1225)

11	24	7	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15

Марс (сумма чисел каждой строки – 65, сумма всех чисел квадрата – 325)

8	58	59	5	4	62	63	1
49	15	14	52	53	11	10	56
41	23	22	44	45	19	18	48
32	34	35	29	28	38	39	25
40	26	27	37	36	30	31	33
17	47	46	20	21	43	42	24
9	55	54	12	13	51	50	16
64	2	3	61	60	6	7	57

Меркурий (сумма чисел каждой строки – 260, сумма всех чисел квадрата – 2080)

С

¹ При чтении рассуждений Мэтьюза об «однонаправленных» и «разнонаправленных» лабиринтах в его фундаментальном труде «Путаницы и лабиринты» (Matthews, 1922. P. 184ff) из обманчиво складного, однако же несколько затемненного изложения становится очевидно, что автор в корне неверно трактует базовые различия между лабиринтом и лабиринтом-путаницей. Он не просто упускает из виду отличия технического и исторического плана, самое главное, он не замечает того факта, что в лабиринте и лабиринте-путанице человек оказывается в совершенно разных условиях: в лабиринте перед ним открывается одна-единственная дорожка, непременно ведущая к центру. В собственно лабиринте перед человеком не встает вопрос об ориентации в пространстве, поэтому человек может полностью сосредоточиться на самом процессе прохождения лабиринта. В лабиринте-путанице, наоборот, путь к центру зависит прежде всего от сознательного выбора, который человеку приходится делать на каждом перекрестке, для чего требуется уделять особое внимание тому, что видишь вокруг. В лабиринте-путанице идущий достигает центра лишь в том случае, если он полностью берет на себя инициативу выбора пути, постоянно прилагая усилия к тому, чтобы определить свое местонахождение, уточнить правильность выбранного направления, которое должно привести к цели. В лабиринте успешное завершение пути является естественным следствием самого построения дорожки. Существует заранее предопределенный план, который сам же и направляет идущего к центру. Прохождение по лабиринту и лабиринту-путанице — занятия принципиально различные, предлагающие человеку два разных типа опыта.

² Более подробно сходства и различия между подобными построениями представлены в гл. XI наст. изд.

³ О том, как трансформировать мандр в лабиринт, см. приложение к данной главе, с. 29.

⁴ См., к примеру, лабиринт в Шартре, ил. 259–261.

⁵ Колебания маятника становятся значительно короче, они постепенно загасают, тем самым подготавливая человека к полной тишине и внутреннему сосредоточению, царящему в центре. Для обратного пути, выхода наружу, наоборот, характерно усиление, увеличение амплитуды колебаний маятника.

⁶ См.: Fink; Granet. S. 131, 147ff.

⁷ О том, как лабиринт подвергается христианской интерпретации, более подробно говорится на с. 119–123 наст. изд.

⁸ См. работы: Mayer, 1892. S. 191; Kretschmer, 1896. S. 404; Kretschmer,

1940; Kretschmer, 1951; Spiegelberg; Vollgraff; Boisacq; Güntert; Pugliese Carratelli; Picard, 1939; Brandenstein, 1950–1952; Palmer; Deroy; Gallavotti; Cagiano de Azevedo. P. 39–47; Gallini; Budimir; Frisk. Bd. II. S. 67. Bd. III. S. 143; Chantreine. Vol. III. Cols. 610–611.

⁹ См. с. 37–39 наст. изд.

¹⁰ Для более подробного описания происхождения слова «лабиринт» см.: Doob, 1990. P. 95–100.

¹¹ Gn 702; трактовка не представляется неоспоримой; см.: Palmer. P. 40; Ventris, Chadwick. No. 205. P. 310; Gérard-Rousseau. P. 56–58.

¹² См.: Kerényi, 1978. S. 266–270.

¹³ См. с. 62 наст. изд.

¹⁴ См. с. 56 наст. изд.

¹⁵ См. с. 64–66 наст. изд.

¹⁶ См.: Schachermeyr, 1967.

¹⁷ См. с. 40–46 наст. изд.; Kerényi, 1966. S. 283ff.

¹⁸ См. с. 46 наст. изд.

¹⁹ См. с. 83–84 наст. изд.

²⁰ С удовольствием пользуюсь возможностью исправить ошибку, допущенную в первом немецком издании. Как мне сообщил в письме от 28 августа 1983 г. Ганс-Гюнтер Бонат (Ainring), Платон в своем метафорическом выражении имеет в виду собственно лабиринт, а не лабиринт-путаницу, как это предполагалось в первом издании. Платон рассуждает о том, как Сократ и его спутник попали в лабиринт, а не о том, что они заблудились, уже будучи в лабиринте (т. е. в лабиринте-путанице). Как явствует из аргументации Боната, они «по ошибке ступили через порог, поскольку поддались ложному порядку рассуждений. Они пошли по ложному следу, который и привел их в лабиринт. Сам же лабиринт, в котором нет элементов головоломки, путаницы, не предполагает возможности сделать неверный шаг, тем не менее сбившиеся с пути мыслители, едва достигнув центрального поворота, осознали, что подошли они не к конечной цели, к какой стремились (т. е. интеллектуальному заключению), а всего лишь к одному из тупиков. Они выбрали неверную дорогу. И дело не в том, что лабиринт на самом деле оказался лабиринтом-путаницей, просто они выбрали неверный „вход“. Им надо было просто повернуться в другую сторону — что они и сделали, — и легко, без всякой нити Ариадны (поскольку им не надо было определять свое местонахождение, равно как и по пути к центру) они нашли выход, который являлся также и входом».

²¹ Каллимах. С. 156–163.

²² Jacoby Felix. Bd. I. Nr. 148. S. 98. Ариадна передала Тесею моток шерсти, который она получила от Дедала, и наказала ему привязать нитку у входа (в лабиринт), постепенно разматывать клу-

бок, по мере того как Тесей будет идти вперед, и той же дорогой, следуя нити, возвращаться обратно. Таким образом, лабиринт здесь понимается как сооружение, дорожка которого не является однонаправленной. См. также: Jacoby Felix. S. 426.

²³ Для более полной информации о данном диспуте, о его исторических и философских корнях см.: Schneider Albrecht. S. 11ff.

²⁴ См. также гл. XVII наст. изд.

²⁵ См. также раздел «Толкования» наст. гл.

²⁶ См. с. 152 наст. изд.

²⁷ В последнее время датировка многих ранних лабиринтов подверглась пересмотру. Большинство из них, лишь за некоторым исключением, являются более поздними сооружениями, нежели предполагал Г. Керн. См. приложение к гл. IV, с. 79, где приводятся современные представления по данному вопросу (примеч. Дж. Саварда).

²⁸ Чрезвычайно самоуверенное заявление К. Н. Дидса о «египетском происхождении лабиринта», относящемся к 3000 г. до н. э. (Deedes. P. 1, 7), является настолько же необоснованным, как и размышления о «вавилонском происхождении лабиринта» (см. примеч. 42). Материал (включая и неверную трактовку), позаимствованный Дидсом у А. Эванса (Evans A. 1921–1935. Vol. I. Figs. 257–258. P. 122, 358–359; здесь ил. 7), имеет столь же малое отношение к настоящему лабиринту, как и изображение внутренних помещений в Вавилоне (ил. 2), или же каменная табличка из Франкавиллы (ил. 8).

²⁹ Петроглифы бронзового века обычно связывают с каменоломнями. См. с. 69 наст. изд. Тем не менее представляется маловероятным, что лабиринты в Англии и Ирландии относились к бронзовому веку (примеч. Дж. Саварда).

³⁰ Более подробно об индийских лабиринтах см. с. 355–367 наст. изд.

³¹ См. раздел «Толкования», с. 19–29 данной гл.

³² Более подробный анализ данной строки см. на с. 41–42 наст. изд.

³³ Вергилий. Энеида. V. 545–603, см. с. 83–84 наст. изд. Описание Плутарха см. на с. 35–37 наст. изд.

³⁴ Ил. 557–575.

³⁵ См. с. 174–175 наст. изд.

³⁶ Ил. 29–30.

³⁷ Древний танец лабиринта всегда исполнялся группой танцующих, которые выстраивались цепочкой. Более подробные сведения об этом, а также об аспекте посвящения, характерном для легенды о Тесее, можно найти на с. 42–46 наст. изд.

³⁸ Человек, идущий по лабиринту, не может совершить такое открытие, если

он движется к центру напрямую, по «идеальному» пути. Следуя к центру по извилистой, петляющей дорожке, которая отгибает центр несколько раз, человек тем самым получает возможность ознакомиться с этим центром со всех сторон. Более того, идущий способен проникнуть в центр лишь после того, как обойдет все внутреннее пространство лабиринта, что следует понимать не только в количественном смысле (т. е. для достижения цели требуется приложить максимум усилий), но и как символ того, что человек способен открыть самого себя, лишь вложив в эти усилия всю свою энергию, осознав лабиринт во всей его целостности. Лабиринт, соответственно, являет собой символическое изображение процесса поиска себя, становления индивидуальности, а также сосредоточения всех основополагающих аспектов человеческого существования. Лабиринт является символом взросления, созревания, в процессе которого человек, существовавший ранее в одном измерении, развивается, превращаясь в цельную, многогранную личность, сумевшую отыскать свой смыслообразующий центр. Разумеется, нет никаких доказательств того, что те, кто изобрел или, лучше сказать, впервые обнаружил существование лабиринта как особой структуры, рассматривали его с подобной точки зрения. Нам тем не менее доподлинно известно, что в лабиринтах нашли свое воплощение удивительно глубокие и мудрые воззрения, выраженные, возможно, на бессознательном уровне, что делает такую трактовку лабиринта вполне вероятной и допустимой. Более подробно вопрос о «целостности» с культурно-исторической точки зрения рассматривается на с. 379 наст. изд. Примеры такого рода приводятся также в гл. XI «Символика центральной части», на с. 229–231 наст. изд.

³⁰ Более подробно об обряде перехода см.: Genep.

³¹ См.: Eliade. *Das Mysterium der Wiedergeburt*. S. 10.

³² См.: Cuillandre; Knuchel; Lurker.

³³ Рассуждения Э. Вайдиера, Э. Хомеля и Ф. Бёля относительно «вавилонского происхождения лабиринта» представляются несостоятельными, поскольку изображения внутренностей, которые они приводят в качестве доказательства, являются на самом деле двойными спиралями, а не лабиринтами. Глиняная табличка, известная также под названием «дворец внутренностей», представляет собой выдающееся свидетельство, где приведены сопутствующие записи, определяющие расположение разветвлений кишечника, по которому предсказывали будущее во время совершения обряда жертвоприношения животного (более подробно о гадании на внутренних орга-

нах см.: Jeremias. S. 259–262). Поскольку в изгибах внутренних органов не прослеживаются характеристики, типичные для лабиринта (изолированность расположения, наличие центра, извилистая дорожка, обязательный поворот в обратную сторону), то представляется неоправданным обращаться к вавилонскому гаданию на требухе — что само по себе является символическим отображением макрокосма мира и города, — чтобы интерпретировать значение лабиринта, как это делают Ф. Бёль (Böhl. P. 22–23) и Г. Биркхан (Birkhan, 1976. S. 428). В данном контексте следует упомянуть взаимосвязь между внутренностями и представлениями о рождении, выдвигаемые З. Фрейдом: «К примеру, история Лабиринта является отображением анального рождения, когда родовыми путями служат кишки, а пуповина — это нить Ариадны» (Фрейд А., Фрейд З. *Детская сексуальность и психоанализ детских неврозов*. СПб., 1995. С. 441). Фрейд доказал, что существуют ранние стадии становления сексуальных взглядов, для которых, вследствие незнания реального положения вещей, характерна ассоциация рождения с дефекацией, — при этом нет никаких оснований предполагать, что подобные представления присущи исключительно детям западной цивилизации XX в.

³⁴ Лабиринт критского типа из семи окружностей ассоциировался с родовым каналом; согласно средневековым представлениям, оказавшим влияние на Леонардо да Винчи, матка состояла из семи отдельных камер. Именно так он изображал матку на своих анатомических рисунках (см. ил. 9).

³⁵ Поскольку для данных культур характерны представления о родовом канале, которые не соответствуют реально существующему положению вещей (канал прямой и короткий), кажется маловероятным, что попытки вспомнить впечатления собственного рождения могут привести нас к «первоначальному опыту знакомства с лабиринтом». Г. Х. Грабер (Бери) и Ф. Крузе (Висбаден) из «Международной группы исследователей пренатальной психологии» не могли в своих публикациях и письмах ясно доказать содержание снов о лабиринтах. Данная область представляет многообещающий материал для исследования, который должен вызвать интерес историков медицины и специалистов по глубинной психологии.

³⁶ Dieterich. S. 53ff.

³⁷ См.: Mehl, 1956. Sp. 902; Böhl; Dieterich; Muller.

³⁸ См. с. 88–89 наст. изд.

³⁹ Вергилий. *Энеида*. VI, 27; более подробно о лабиринте как символе подземного царства см.: Verrall. P. 44; П. Энк

(Enk) анализирует приводимое у Вергилия описание путешествия Энея в Гадес.

⁴⁰ См.: Gallini. P. 150–151, см. также с. 85 наст. изд.

⁴¹ М. Элиаде также без всякого основания утверждает, что между Тесеем и Ариадной был заключен священный брачный союз. См.: Eliade. *Das Mysterium der Wiedergeburt*. S. 188.

⁴² См.: Eliade. *Die Religionen und das Heilige*... S. 273ff, 291ff, 406ff; Eliade. *Mythen, Träume und Mysterien*. S. 211ff.

⁴³ См.: Mannhardt. Bd. I. S. 480–481.

⁴⁴ Такие сцены встречаются на средневековых церковных фресках, изображающих лабиринты, в Халлингбу (Швеция) (ил. 598) и в Сиббо (Финляндия) (ил. 601).

⁴⁵ См. ил. 591.

⁴⁶ Сексуальные акты, связанные с майскими празднованиями, которые описаны у В. Мангардта и М. Элиаде, также происходили публично, в них участвовали одновременно несколько пар. Сравните с публичной консумацией брака, которая являлась частью церемонии свадебного обряда в Средние века.

⁴⁷ Krause. *Die Trojaburgen Nordeuropas*... S. 58–60; Krause. *Die nordische Herkunft der Trojasage*... S. 45–48.

⁴⁸ Hoernes, Menghin. S. 228.

⁴⁹ О чашевидных изображениях см. также: Simpson James Y.; Mallery. Vol. I. P. 189–200; Biedermann. S. 106ff; Thom Alexander, Thom A. S. P. 45–61; Р. Моррис указывает на существование связи между чашевидными знаками на юге Шотландии и изображениями в камне, которые, как доказано, являются наиболее ранними лабиринтами-петроглифами (Morris. P. 14–15; McMan. S. 88–117).

⁵⁰ Adama van Scheltema. S. 20–24.

⁵¹ Сейчас датой возникновения этого захоронения, относящегося к неолиту, считается 3200 г. до н. э. (примеч. Дж. Саварда).

⁵² См. с. 172. Бастионы Реймса (ил. 278–279) вызывают в памяти «христианскую твердыню», см. также ил. 340.

⁵³ Hildburgh, 1944. P. 145; Hildburgh, 1945. P. 191; Rykwert. P. 145.

⁵⁴ Плутарх. *Тесей*. 16. См. с. 35 наст. изд.

⁵⁵ См. также рисунок на пороге дома, который называется фортификационное сооружение (ил. 612), а также нить Ариадны, которая носит название «крепость» (ил. 622). И то и другое является доказательствами широкого распространения в Индии данных представлений. Об индийском лабиринтом городе Скимангада см. также гл. XVII, примеч. 32.

⁵⁶ См. гл. VI, с. 95–117 наст. изд.

⁵⁷ См. с. 149–159 наст. изд.

⁵⁸ См. с. 95–96 наст. изд.

⁵⁹ См. с. 173 наст. изд.

⁶⁰ См. с. 123 наст. изд.

⁶¹ См. с. 123, 171–172 наст. изд.

⁶² Что переводится как «долина слез», от «labot» (тревога, несчастье) и «intus» (в). Это одно из двух определенных лабиринта, приводимых в «Католиконе» Иоганна Бальба (Майнц, 1460; репринтное издание Фарнборо, 1971, пагинация отсутствует). Данный термин — см.: Birkhan, 1976 — обнаруживается в различных рукописях, начиная с XV в. См. также гл. VIII, примеч. 19 и ил. 300 в наст. изд.

⁶³ См. с. 255–291 наст. изд. К. Кричлоу пытается доказать, что лабиринт шартрского типа представляет собой модель мира, а путь в лабиринте есть не что иное, как неоплатоническое путешествие души от Бога (первая внешняя окружность) до земли (в центре) и обратно. Отождествляя одиннадцать окружностей лабиринта с одиннадцатью сферами неоплатонической космологии, которые упоминаются в «Комментарии на сон Сципиона» Макробия, Кричлоу упускает из виду тот факт, что, помимо прочего, маятниковые движения, характерные для лабиринта, в корне подрывают разработанную систему. Кричлоу, по сути, просто сравнивает один одиннадцать концентрических окружностей с другими одиннадцатью концентрическими окружностями, не объясняя, в чем состоит значение лабиринта.

⁶⁴ В этом, возможно, заключается одна из принципиальных характеристик лабиринта. К сожалению, на сегодняшний день данный аспект еще не был серьезно исследован. Для заинтересованного историка — специалиста по астрономии было бы небезынтересно выявить и проследить определенные перспективы, о которых сегодня можно только догадываться.

⁶⁵ Более подробное описание на с. 42–46 наст. изд.

⁶⁶ См.: Creuzer, Mone. Bd. IV. S. 113, 118; Preller, 1860–1861. Bd. II. S. 124; Ш. Ф. Дюлюи постулирует астрально-символическую интерпретацию лабиринта (Dupuis. Vol. I. P. 448ff, 453). Любопытно, что зодиак он также называет лабиринтом (см. ил. 16).

⁶⁷ Данное сравнение нашло отражение также в названиях дней недели, каждый из которых находится под покровительством конкретной планеты.

⁶⁸ Более подробно о солнечной дорожке см.: Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 77.

⁶⁹ Keil. Grammatica Latini... Vol. VI. P. 58ff.

⁷⁰ Пер. с нем., из труда В. Батшлет-Массини (Batschelet-Massini), где на с. 60–61 особо подчеркивается важность

данного текста для всего понимания лабиринта.

⁷¹ См. с. 9–10 наст. изд.

⁷² Robert, 1949. P. 875–876.

⁷³ Ibid. P. 875: цитируется комментарий к стиху 647 «Текубы» Еврипида. Поскольку этот анонимный, возможно византийский, комментарий не приводится ни в одном издании, Ф. Робер, вероятно, допустил ошибку при цитировании источника. Даже здесь порядок движения соответствует двум основным движениям в системе Птолемея: «motus primus» и «motus secundus».

⁷⁴ См. с. 44 наст. изд.

⁷⁵ О последующих, более поздних источниках см.: Castets. P. 1122. Note 50.

⁷⁶ Планеты расположены согласно порядку их орбитального периода, в том положении, в каком они находились со времен математиков-пифагорейцев. Земля находится в центре, но она не является «главным огнем», как предполагали сторонники более ранней пифагорейской системы. См.: Waerden // Pauly-Wissowa, 1965.

⁷⁷ См.: Reisch // Pauly-Wissowa. Sp. 2384–2385, 2399. Автор также анализирует «размышления пифагорейцев более позднего периода».

⁷⁸ Boll, Bezold. S. 46; хотя существует доказательство того, что это открытие было сделано в Вавилоне ок. 2000 г. до н. э. Разумеется, вполне возможно, что оно сыграло немаловажную роль в становлении концепции лабиринта на Крите — предполагаемом месте зарождения лабиринта — концепции, привнесенной из Вавилона.

⁷⁹ Frank. S. 201, 184ff.; Schavernoeh, 1981. S. 47, 51. Anm. 125, 136; но даже если открытие того, что Земля имеет круглую форму, а также открытие семи планет можно приписать Пифагору (ок. 580–500 до н. э.) — это тем не менее не объясняет становления структуры лабиринта, возраст которой насчитывает по меньшей мере две тысячи лет.

⁸⁰ Петлеобразные изображения планетных орбит см. на ил. 18.

⁸¹ Это подтверждается представлениями Дж. Фразера о магии, ссылка на которые приводится в примеч. 77, а также упоминаниями о небесной звезде у Еврипида («Электра», 467) и Луккиана («О пляске», 7).

⁸² См. с. 128 наст. изд.

⁸³ Batschelet-Massini. S. 59ff.

⁸⁴ Creuzer, Mone. Bd. IV. S. 113, 118.

⁸⁵ Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 77.

⁸⁶ Wirth. Bd. I. S. 240. Эта мысль высказывалась уже у Э. Краузе (Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 182) и у Р. де Лоне (Launay, 1915. P. 124).

⁸⁷ См. с. 9–10 наст. изд.

⁸⁸ Christinger. 1974. P. 33.

⁸⁹ О связи, существующей между Меркурием, магическими квадратами и лабиринтами, см. приложение к данной гл., с. 29.

⁹⁰ Более подробно о принятом на Крите отождествлении быка и солнца см. с. 48 наст. изд., также: Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 467–469; Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 72.

⁹¹ Creuzer, Mone. Bd. IV. S. 113. Авторы называют чудовище «злым гением солнца, исторгающего солнечный жар, отображением космоса, поглощающего все живые порывы». У Минотавра есть еще одно греческое имя — «Астериос» или «Астерион» (звездное создание).

⁹² Более подробно об этом см.: Schmidt Eduard.

⁹³ На ил. 46 изображен полумесяц.

⁹⁴ Более подробно об этом см. ил. 3.

⁹⁵ Лабиринт круглой формы (ил. 57) в данном контексте впервые появляется во II в. до н. э. Преобладание прямоугольной формы нельзя объяснить художественными соображениями или возможностями чеканки монеты. См. об этом: Eilmann. S. 7–8.

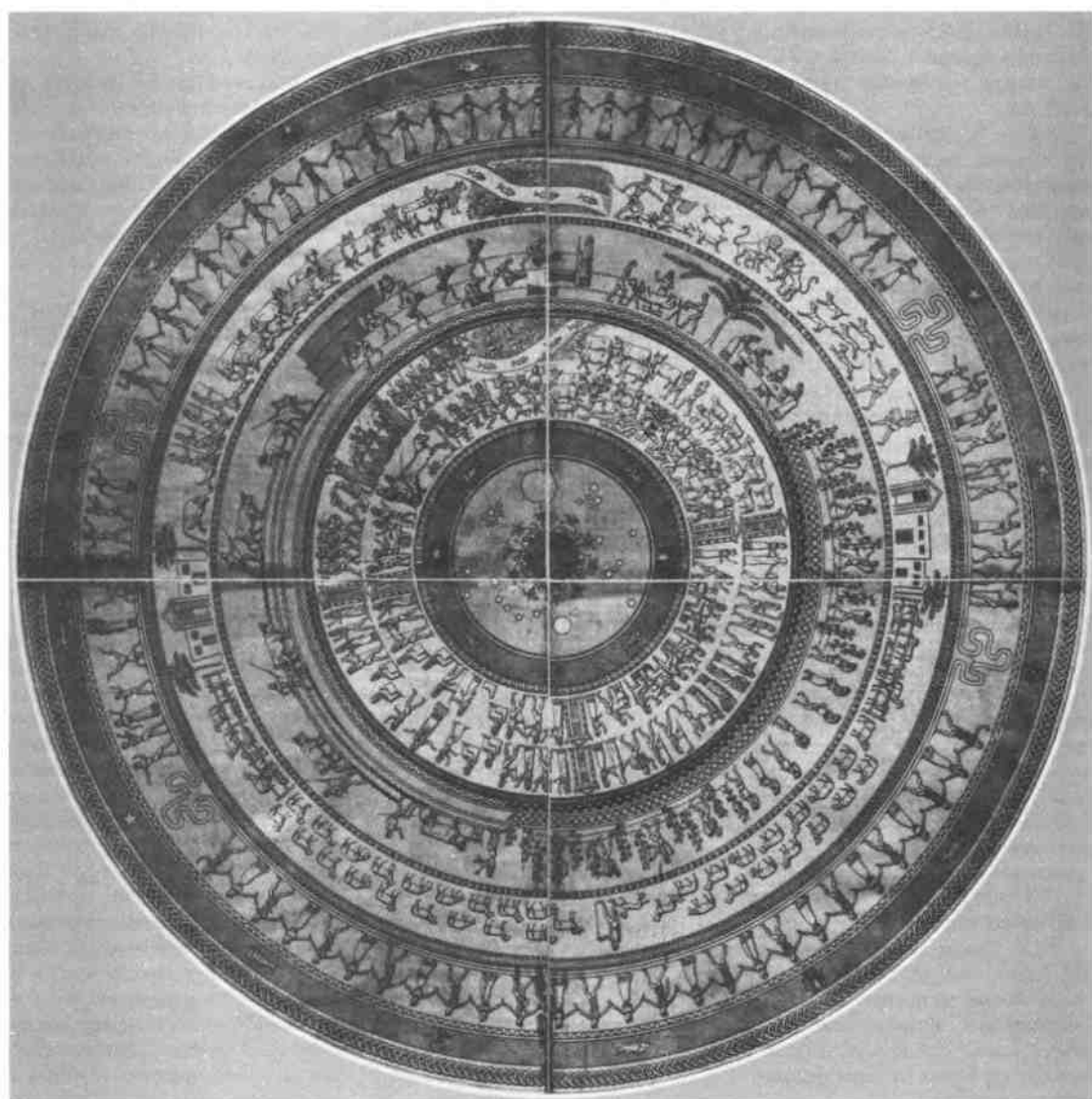
⁹⁶ Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 478.

⁹⁷ См.: Vries, 1957. S. 66.

⁹⁸ Решение данной проблемы не найдено в пока не опубликованной статье Добринки Александровой (София) «Палео-лабиринт — космогонический символ или образцы основного природного принципа?» В марте 1983 г. мне любезно предоставили немецкий перевод. Автор предпринимает попытку трактовать прямоугольный лабиринт критского типа, который она называет «палео-лабиринтом» (см., например, ил. 103), как «поверхностное проецирование моделей различных процессов, происходящих в пространстве, таких как электромагнитные процессы, характерные для физического мира...» Автор высказывает предположение, что «палео-лабиринт является выражением некоего геометрически закодированного знания, существовавшего на земле в очень отдаленном прошлом», и рассуждает о его вневременном, «космическом» происхождении. У нас нет абсолютно никаких доказательств, подтверждающих, что культурам, знакомым с лабиринтом, был присущ соответствующий уровень знаний в области физики, не говоря уже о том, насколько сомнительной представляется сама по себе гипотеза о вневременном происхождении нашей цивилизации.

⁹⁹ Longren. P. 90–91.

¹⁰⁰ Более подробно об этом см.: Fuels.



II. Критский лабиринт

В своем труде «Естественная история»¹ римский ученый Плиний Старший (23/24–79 н. э.) составил достойный упоминания перечень древних лабиринтов, который приобрел почти канонический статус в последние годы античности, играл важную роль для энциклопедистов раннего Средневековья², а также в нарождающейся лексикографической традиции Нового времени. Этот каталог постоянно цитировался, хотя у всех приводимых в нем четырех примеров не было между собой ничего общего, за исключением их необъяснимой, темной, опасной и потусторонней природы, а также того факта, что все они либо уже прекратили свое существование, либо находились очень далеко³. Из четырех перечисленных в перечне «лабиринтов» три не являлись лабиринтами в полном смысле⁴, а четвертый никогда не существовал, во всяком случае в виде постройки. Четвертый лабиринт, которому посвящено приводимое ниже исследование, и есть критский лабиринт, которого не видел никто из античных авторов, хотя бы в виде руин.

Мне бы хотелось начать с подробного описания критского приключения Тесея, национального героя Афин, рассказ об этом греческий философ и биограф Плутарх (ок. 45–120 н. э.) включил в жизнеописание Тесея, в которое также вошли и более ранние свидетельства.

Описание Плутарха⁵

«Немного спустя с Крита в третий раз приехали за данью. Когда после коварного, по общему убе-

ждению, убийства Андрогеев в Аттике, Минос, воюя, причинял афинянам неисчислимые бедствия, а боги разорили и опустошали страну, — на нее обрушился недород и страшный мор, иссякли реки, — бог возвестил, что гнев небес успокоится и бедствиям наступит конец, если афиняне умолят Миноса и склонят его прекратить вражду, и вот, отправив послов с просьбой о мире, они заключили соглашение, по которому обязались каждые девять лет посылать на Крит дань — семерых не знающих брака юношей и столько же девушек. В этом согласны почти все писатели.

Если верить преданию, наиболее любезному трагикам, доставленных на Крит подростков губил в Лабиринте Минотавр, или же, по другому, они умирали сами, блуждая и не находя выхода. Минотавр, как сказано у Еврипида, был

Пород смешенье двух, урод чудовищный и:

Быка и мужа естество двоякое.

Но, по словам Филохора, критяне отвергают это предание и говорят, что Лабиринт был обыкновенной тюрьмой, где заключенным не делали ничего дурного и только караулили их, чтобы они не убежали, и что Минос устраивал гимнастические состязания в память об Андрогее, а победителю давал в награду афинских подростков, до поры содержавшихся под стражей в Лабиринте. На первых состязаниях победил военачальник по имени Тавр, пользовавшийся тогда у Миноса величайшим доверием, человек грубого и дикого нрава, обходившийся с подростками высокомерно и жестоко. Аристотель в

„Государственном устройстве Боттии“ также совершенно ясно дает понять, что не верит, будто Минос лишил подростков жизни: они, полагает философ, успевали состариться на Крите, неся рабскую службу. Некогда критяне, исполняя старинный обет, отправили в Дельфы своих первенцев, и среди посланных были потомки афинян. Однако переселенцы не смогли прокормиться на новом месте и сначала уехали за море, в Италию; они прожили некоторое время в Иапигии, а затем, возвратившись, обосновались во Фракии и получили имя боттийцев. Вот почему, заканчивает Аристотель, боттийские девушки во время жертвоприношений иногда припевают: „Пойдемте в Афины!“.

Да, поистине страшное дело — ненависть города, владеющего даром слова! В аттическом театре Миноса неизменно поносили и осыпали бранью, ему не помогли ни Гесиод, ни Гомер (первый назвал его „царственнейшим из государей“, второй — „собеседником Крониона“), верх одержали трагики, вылившие на него с проклятия и скены целое море хулы и ославившие Миноса жестоким насильником. А ведь в преданиях говорится, что он царь и законодатель и что судья Радамант блюдет его справедливые установления.

Итак, подошел срок отсылать дань в третий раз; родителям, у которых были не знавшие брака дети, приходилось, сообразно жребью, расставаться с сыновьями и дочерьми, и слова у Эгея пошли раздоры с согражданами, которые горевали и с негодованием сетовали на то, что виновник всех бедствий единственный свободен от наказа-

ния, что, завещав власть незаконнорожденному и чужеземцу, он равнодушно глядит, как они теряют законных отпрысков и остаются бездетными. Эти жалобы угнетали Тесея, и, считая своим долгом не держаться в стороне, но разделить участь сограждан, он сам, не по жребию, вызвался ехать на Крит. Все дивились его благородству и восхищались любовью к народу, а Эгей, исчерпав все свои просьбы и мольбы и видя, что сын непреклонен и неколебим, назначил по жребию остальных подростков. Гелланих, однако, утверждает, будто никакого жребия не метали, но Минос сам приезжал в Афины и выбирал юношей и девушек и в тот раз выбрал первым Тесея; таковы-де были условия, предусматривавшие также, что афиняне снаряжают корабль, на котором пленники вместе с Миносом плывут на Крит, не везя с собою никакого „оружия брани“, и что конец возмездью положит смерть Минотавра.

Прежде у отправлявшихся не оставалось никакой надежды на спасение, поэтому на корабле был черный парус в знак неминуемого несчастья. Однако на этот раз Тесей ободрял отца гордыми уверениями, что одолеет Минотавра, и Эгей дал кормчему еще один парус, белый, и велел поднять его на обратном пути, если Тесей уцелеет, если же нет — плыть под черным, возвещая о беде. Симонид пишет, что Эгей дал не белый, а «пурпурный парус, окрашенный соком цветов ветивистого дуба», и это должно было знаменовать спасение. Вел судно Ферека, сын Амарсиада, как сообщает Симонид. Но по словам Филохора, Тесей взял у Скира с Саламина кормчего Навсифоя и помощника кормчего Феака, поскольку афиняне тогда еще не занимались мореплаванием, а в числе подростков находился Менест, внук Скира. В пользу этого свидетельствуют святилища героев Навсифоя и Феака, воздвигнутые Тесеем в Фалерах подле храма Скира; в их же честь, заключает Филохор, справляется и праздник Кибарнесии.

Когда метанье жребия было завершено, Тесей забрал тех, кому

он выпал, и, пройдя из пританея в Дельфиний, положил за них перед Аполлоном масличную ветвь. То была ветвь со священного дерева, увитая белой шерстью. Помолвившись, он спустился к морю. Все это происходило в шестой день месяца мунихиона, в который и ныне посылают в Дельфиний девушек с мольбою о милости. Говорят, что дельфийский бог повелел Тесеею взять в путеводительницы Афродиту, и когда Тесей на берегу моря приносил ей в жертву козу, животное вдруг обернулось козлом; отсюда и прозвище богини — „Козлиная“.

Прибывши на Крит, Тесей, как говорится у большинства писателей и поэтов, получил от влюбившейся в него Ариадны нить, узнал, как не заплутаться в извилах Лабиринта, убил Минотавра и снова пустился в плавание, посадив на корабль Ариадну и афинских подростков. Ферекид добавляет, что Тесей пробил дно у критских судов, лишив критян возможности преследовать беглецов. Более того, по сведениям, которые мы находим у Демона, пал военачальник Миноса Тавр, завязавший в гавани бой с Тесеем, когда тот уже снялся с якоря.

Но Филохор рассказывает все совершенно по-иному. Минос назначил день состязаний, и ожидали, что Тавр снова всех оставит позади. Мысль эта была ненавистна критянам: они тяготились могуществом Тавра из-за его грубости и вдобавок подозревали его в близости с Пасифаей. Вот почему, когда Тесей попросил разрешения участвовать в состязаниях, Минос согласился. На Крите было принято, чтобы и женщины смотрели игры, и Ариадну потрясла наруганность Тесея и восхитила его победа над всеми соперниками. Радовался и Минос, в особенности — унижительному поражению Тавра; он вернул Тесеею подростков и освободил Афины от уплаты дани.

По-своему, ни с кем не схоже, повествует об этих событиях Клидем, начинающий весьма изда- лека. По его словам, среди греков существовало общее мнение, что ни одна триера не должна выхо-

дить в море, имея на борту... * сверж пяти человек. Лишь Ясон, начальник «Арго»... ** плавал, очищая море от пиратов. Когда Дедал на небольшом корабле бежал в Афины, Минос, вопреки обычаю, пустился в погоню на больших судах, но бурей был занесен в Сицилию и там окончил свои дни. Его сын Девкалион, настроенный к афинянам враждебно, потребовал выдать ему Дедала, в противном же случае грозился умертвить заложников, взятых Миносом. Тесей отвечал мягко и сдержанно, оправдывая свой отказ тем, что Дедал — его двоюродный брат и кровный родственник через свою мать Меропу, дочь Эрехтея, а между тем принялся строить корабли как в самой Аттике, но далеко от большой дороги, в Тиметадах, так и в Трезене, с помощью Питфея: он желал сохранить свои планы в тайне. Когда суда были готовы, он двинулся в путь; проводниками ему служили Дедал и критские изгнанники. Ни о чем не подозревавшие критяне решили, что к их берегу подходят дружественные суда, а Тесей, заняв гавань и высадившись, ни минуты не медля устремился к Кноссу, завязав сражение у ворот Лабиринта и убив Девкалиона вместе с его телохранителями. Власть перешла к Ариадне, и Тесей, заключив с нею мир, получил обратно подростков-заложников; так возник дружеский союз между афинянами и критянами, которые поклялись никогда более не начинать войну.

Обо всем этом, равно как и об Ариадне, ходит еще немало других преданий, ни в чем друг с другом не схожих. Одни говорят, будто Ариадна удавилась, брошенная Тесеем, иные — будто моряки увезли ее на остров Наксос, и там она разделяла ложе с Онаром, жрецом Диониса. Тесей же оставил ее, полюбив другую.

Страсть пожирала его к Панопеевой дочери Эгле, — гласит стих из Гесиода, который, по сообщению Героя Мегарского, вычеркнул Писистрат, подобно тому, как, стараясь угодить афи-

* Текст в оригинале испорчен.

** Текст в оригинале испорчен.

нянам, приказал вставить в Гомерово „Заклинание мертвых“ стих:

Славных, богами рожденных,
Тесея царя, Пиритоя.

Иные же утверждают, что Ариадна родила от Тесея Энопиона и Стафила. В их числе и хьюсец Ион, который говорит о своем родном городе:

Энопион Тесейд град этот
встарь основал.

Что же касается самого благоприятного для Тесея предания, то оно, с позволения сказать, навязло у всех на зубах. Но Пеон Амафунтский излагает его совершенно отлично от других. Тесея, говорит он, прибило бурей к Кипру, беременная Ариадна, измученная качкой, сошла на берег одна, а сам Тесей хлопотал на судне, как вдруг его снова понесло в открытое море. Местные женщины приняли Ариадну, старались рассеять уныние, в которое ее погрузила разлука, приносили подложные письма, якобы писанные ей Тесеем, оказали ей помощь и сострадали ее мукам во время родов, когда она умерла, так и не разрешившись от бремени, похоронили. Затем вернулся Тесей. Страшно опечаленный, он оставил местным жителям деньги и наказал им приносить Ариадне жертвы, а также воздвиг два маленьких ее изображения, одно серебряное, другое бронзовое. Во время празднества во второй день месяца горючие кто-нибудь из молодых людей опускается на ложе и подражает стонам и движениям рожающей. Жители Амафунта называют рошу, где показывают могилу Ариадны, рошею Ариадны-Афродиты.

Некоторые писатели с Наксоса тоже по-своему передают историю Ариадны. Было якобы два Миноса и две Ариадны, из коих одна сочеталась браком с Дионисом на Наксосе и родила Стафила, а другая, младшая, была похищена Тесеем; покинутая им, она прибыла на Наксос вместе со своею кормилицей Коркиной, чья могила цела поныне. Там же, на Наксосе, умерла и Ариадна, и ей оказывают почести, не похожие на те, которыми чтут первую Ариадну: в память о старшей справляют веселый и радостный праздник, когда

же приносят жертвы младшей, то они отличаются характером печальным и угрюмым.

Плывя с Крита назад, Тесей причалил к Делосу, принес жертву Богу и посвятил ему статую Афродиты, которую взял у Ариадны, а затем вместе со спасенными подростками исполнил пляску, которую, как сообщают, еще и теперь пляшут делосцы: мерные движения то в одну сторону, то в другую как бы воспроизводят запутанные ходы Лабиринта. Этот танец делосцы называют „журавлем“, как пишет Дикеарх. Плясал Тесей вокруг Рогового жертвенника, целиком сбитого из левых рогов животных. Говорят, что он устроил и состязания на Делосе, и победители тогда впервые получили в награду пальмовую ветвь».

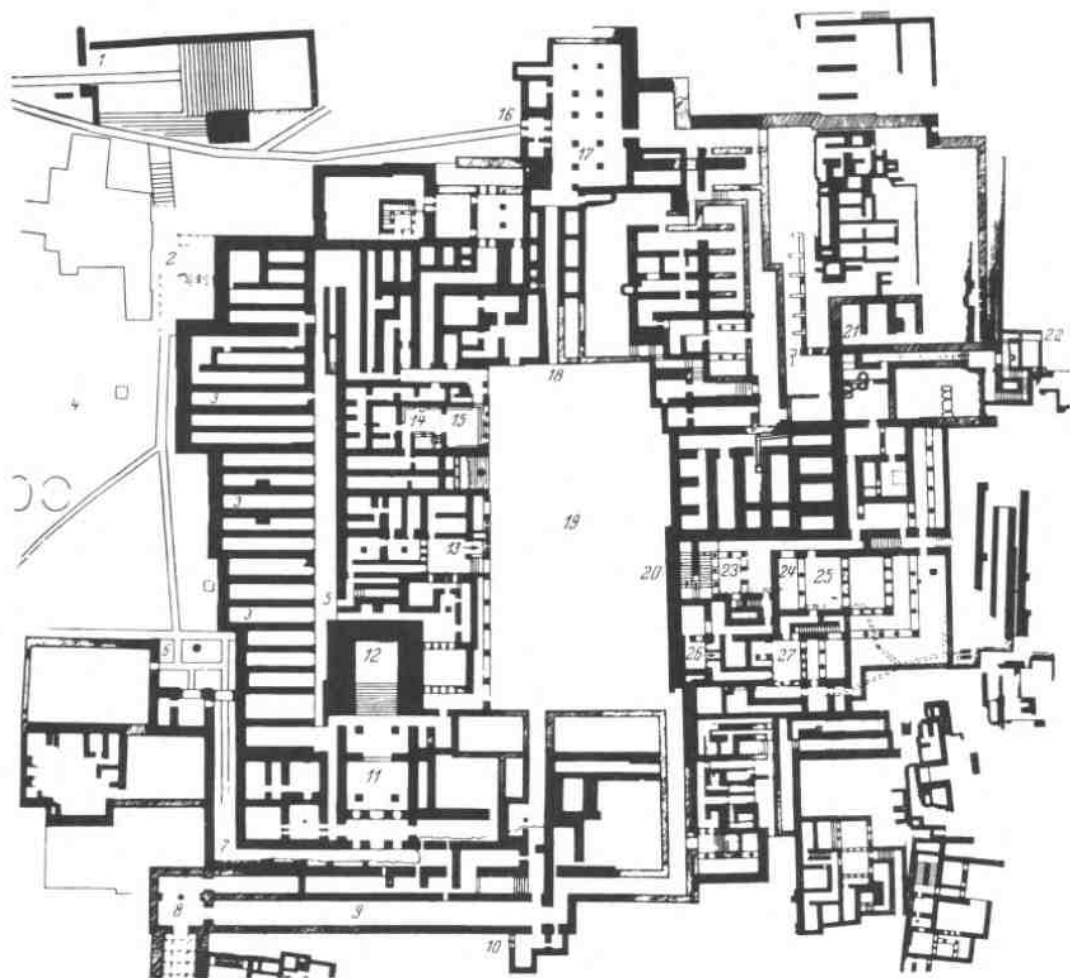
Описание Плутарха дает хорошее представление о разноречивой природе источников. Многочисленные предания накладываются друг на друга, а самые древние источники относятся ко времени, отстоящему от реальных событий приблизительно на тысячу лет⁶. Не существует никаких минойских источников, только греческие, и, поскольку можно предположить, что эти источники испытывали влияние и иностранной⁷, и (внутренней) национальной⁸ политики, дошедшие до нас пересказы событий являются всего лишь «отражением минойской культуры в греческих легендах»⁹, соединенным с разнообразными вымыслами. Отдельные пересказы, в которых фигурируют Тесей, Ариадна и Минотавр, слишком различны между собой, чтобы их можно было рассматривать как надежный источник для интерпретации.

В поисках самого мифического «здания» достигались различные степени успеха. Несмотря на то что правильный ответ может быть только один, результаты поисков носят противоречивый характер. Кроме того, я убежден, что ни одна из предпринятых попыток поиска лабиринта с извивающимися дорожками, имеющего три измерения (постройки или пещеры), не принесла успеха, да

это и невозможно в принципе. Кроме всего прочего, авторы упустили из виду тот факт, что концепция лабиринта-путаницы возникла в более поздний, эллинистический период¹⁰ и явилась результатом неправильного понимания первоначальной идеи лабиринта. Теперь давайте обсудим отдельные попытки, которые предпринимались для определения конкретного местонахождения лабиринта.

Кносский дворец

Согласно наиболее широко распространенной трактовке, исторический лабиринт находился в Кносском дворце, при этом следует считать, что лабиринт, во-первых, является одновременно и местом, где находился обоюдоострый топорик (*labrys*), во-вторых, лабиринт — это и есть сам Кносский дворец. Оба эти предположения, однако, не имеют под собой твердых оснований. Первая гипотеза была выдвинута немецким археологом Максимилианом Мейером, чье упоминание о *labrys*, лишенное подтверждения и сделанное мимоходом, вскользь, относится к 1982 году¹¹. Он описывает этот предмет как «символ обитателей западной части Малой Азии и объединенных миласским культом, а также как знак лабрандских идолов, которые на Крите изображались с головой быка и назывались, по-видимому, *labyrinthios* (от *labrys* — «топор»), еще до того, как название постройки было заменено на лабиринт (*labyrinthos*)». При поддержке сэра Артура Эванса, проводившего раскопки в Кноссе, данное представление главенствовало в течение многих десятилетий. И все же в каком конкретно языке слово «*labyrinthos*» буквально означает «дом обоюдоострого топора»? Согласно свидетельству Плутарха¹², слово «*labrys*» встречается в лидийском (или карийском, во всяком случае восточном, языке) и обозначает обоюдоострый топорик, греческое название которого «*pelekys*», а критское — «*wao*»¹³. Нет никаких доказательств того,



21

21. Кносский дворец

1. Театральная площадка (см. ил. 28)
2. Внешний северо-западный лестничный колодец
3. Западные кладовые
4. Западный двор
5. Длинный коридор
6. Западный вход
7. Коридор процессий
8. Юго-западный вход
9. Южный коридор
10. Южный портик
11. Южные пропелеи
12. Большая лестница
13. Святилище
14. Тронный зал

15. Антикамера (комната перед Тронным залом)
16. Северный вход
17. Пилонный зал
18. Проход в Центральный двор
19. Центральный двор
20. Лестница в жилые покои
21. Склады *пифосов*, украшенных выпуклыми рельефами
22. Восточный бастион
23. Зал колоннад
24. Световая шахта
25. Зал двойных топоров
26. Туалетная комната царицы
27. *Мегарон* царицы

План из: Evans, 1921—1935. Vol. VI, I. P. 26.

что до-греческое слово «*labrys*» существовало на Крите¹⁴. Более того, мне совершенно непонятно, зачем бы микенским грекам выбирать слово, использовавшееся в Малой Азии, для обозначения предмета, относящегося к минойской культуре, название для которого уже существовало на Крите да и в самой микенской Греции¹⁵.

Даже если мы решим не обращать внимания на подобные несоответствия, в чем вообще смысл такого понятия, как «дом обоюдоострого топора»? Эванс во многом переоценил значение данного предмета культа, когда говорил о «реально выраженной материальной форме божественного»¹⁶ и о культе обоюдоострого топора¹⁷.

Г. Дж. Роуз совершенно правильно отмечал в 1901 году, что обоюдоострый топор — самый обычный предмет, и говорить о «культе обоюдоострого топора» или же о его священной природе у нас оснований не больше, чем говорить о преклонении перед атрибутами других богов, например трезубцем Нептуна, лирой Аполлона или щитом и копьем Афины¹⁸. Более того, обоюдоострые топоры — будь они обычными инструментами или же предметами культа — были обнаружены не только в Кноссе, но и во многих других местах по всему Криту¹⁹. Поэтому нет никаких причин утверждать, что «домом обоюдоострого топора» называли один лишь Кносский дворец.

В 1901 году А. Эванс выдвинул еще один постулат, в качестве подтверждения которого он упоминает «длинные коридоры дворца и множество следующих друг за дру-

гом тупиковых ответвлений, его извилистые проходы, а также путаницу из более маленьких помещений»²⁰, а также, что весьма существенно, он ссылается на часто встречающееся изображение обоюдоострого топора²¹. Здесь следует упомянуть отзыв Г. Дж. Роуза, в котором он совершенно правильно отмечает, что обнаружены были также изображения других предметов, встречающиеся значительно чаще, чем изображения обоюдоострого топора, к тому же топор изображали и на стенах других построек, при этом нет никаких оснований называть эти постройки лабиринтами²². Упомянув об «извилистых проходах» и «путанице», Эванс применяет эллинский мотив лабиринта-путаницы, говоря о постройке, которая по меньшей мере на тысячу лет старше, нежели сама идея такого запутанного лабиринта. По воле случая, опубликованным им планом опровергается его собственный первоначальный тезис, поскольку на плане, довольно просто, хорошо видны прямые углы (ил. 21).

Основываясь на этой гипотезе, которую сначала многие приняли²³, Эванс, по-видимому, предполагает, что Кносский дворец получил название «лабиринт» в минойские времена. Еще менее убедительной представляется теория, согласно которой Кносский дворец получил название «лабиринт» позднее, уже после того, как он был разрушен, поскольку грекам, перебравшимся на Крит, он представлялся сложным и запутанным²⁴. Данный аргумент также исторически неправомерно проецирует раннюю концепцию лабиринта-путаницы на события, приближавшиеся самому формированию этой концепции²⁵. Более того, нельзя с уверенностью утверждать, что развалины лабиринта существовали во время миграции греков²⁶. И даже если какие-то руины и существовали, их никак не связывали с лабиринтом, иначе авторы хроник Диодор Сицилийский (ок. 50 до н. э.)²⁷ и Плиний Старший (23/24–79 н. э.)²⁸ не отмечали бы в своих трудах, что никаких развалин не осталось. Более того, у

жителей Кносса в I веке н. э. не возникло бы необходимости показывать приезжающим в качестве достопримечательности недавно выстроенный лабиринт.

Был ли в Кноссе новый лабиринт?

Греческий автор Флавий Филострат (ок. 160 – ок. 245 н. э.) пишет в жизнеописании чудотворца Аполлония Тианского, что приблизительно в 66 году н. э. «он поплыл в Кидонию, а затем в Кносс, ибо спутники его желали увидеть Лабиринт, который там показывают и в котором, сколько я помню, содержался некогда Минотавр. Аполлоний им это позволил, однако же сам отказался смотреть на Миносовы непотребства и отправился в Гортину, стремясь добраться до Иды»²⁹. Описание Филострата следует рассматривать как вымысел религиозного содержания. Автор не утверждает, что видел «лабиринт», и не предлагает никаких подробностей. Рихард Эйльманн³⁰ высказывает предположение, что этот лабиринт представляет собой «каменоломню, подобную той, что находится в Гортине»³¹ и расположена у Агии Ирины (церковь св. Ирины), в горах, на расстоянии примерно трех–четырёх километров от Кносского дворца³². Мне тем не менее представляется некая постройка, сооружение, точнее говоря, относительно недавно воздвигнутое сооружение. Свое заключение я строю на том факте, что и Диодор, и Плиний отмечают в своих трудах, что никаких развалин критского лабиринта не сохранилось. Можно предположить, что обитатели Кносса желали устранить конкуренцию со стороны Гортины, где приезжим показывали в качестве лабиринта пещеру. Они хотели, чтобы у них снова был лабиринт, собственная достопримечательность, источник дохода, а также символ города – функция, которую выполняли изображения лабиринта на кносских монетах начиная с V века до н. э. (ил. 39–58). Не так важно, как

именно все происходило на самом деле, мы можем быть уверены лишь в одном: эта постройка, объяснение для которой до сих пор не найдено, а возможно, никогда и не будет найдено, не является лабиринтом из мифа.

Пещера в Гортине

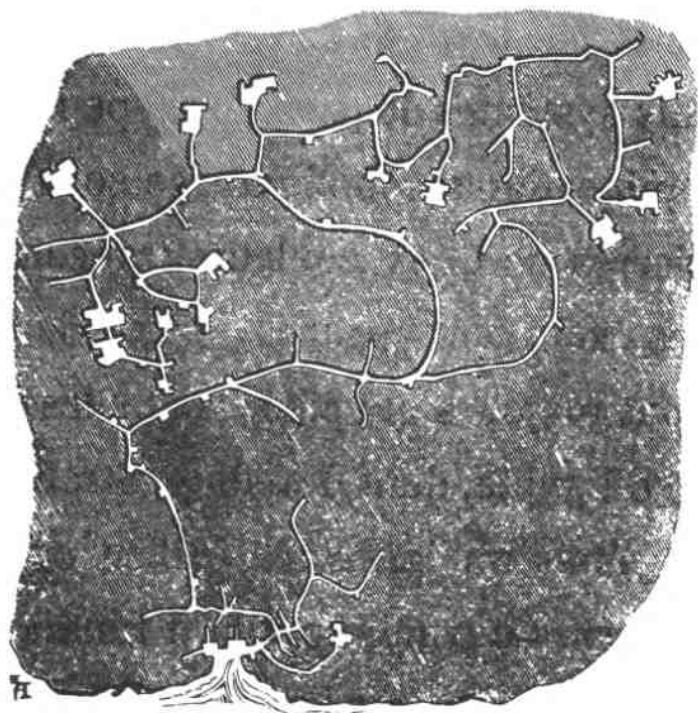
На Крите, к юго-западу от Гортины, находится старая подземная каменоломня, где добывали строительный материал для Кносса³³ (ил. 22–24). Во времена Миноса это место не имело особой важности³⁴, и сначала эту пещеру путали с кносским лабиринтом³⁵. Самое раннее упоминание, относящееся к 404 году н. э., принадлежит римскому поэту Клавдиану³⁶, хотя и Катулл (ок. 84–54 до н. э.) также упоминает о замке царя Миноса в Гортине³⁷, которая в период Римской империи стала столицей Крита. Более того, в «Буколиках» Вергилия Пасифая замышляет заманить белого быка Посейдона в стойбище в Гортине³⁸. Эти упоминания сами по себе еще не означают, что приключения Тесея происходили в Гортине, а не в Кноссе. Здесь необходимо иметь в виду, что существовал обычай, заимствованный у эллинов: использовать название одного конкретного города для обозначения страны в целом. Соответственно, «Гортина» обозначает Крит³⁹. И даже если в этих источниках имеется в виду именно Гортина – сам город, а не весь остров, на который было перенесено название столицы, – все равно он никак не мог быть тем местом, где находился мифический лабиринт, поскольку более ранние описания однозначно свидетельствуют о том, что лабиринт располагался в Кноссе. Равно можно отбросить мысль о том, что лабиринт находился внутри пещеры. Такая идея могла появиться лишь в эллинистический период, когда есть основание говорить об объединении мотива лабиринта-путаницы с характерными чертами древних пещерных культов. Сверкающий венец Ариадны – это тоже «относительно новая идея»⁴⁰, некое ис-



22



23



24

22—24. Гортина
Пещера в Гортине (Крит).
Версия о том, что здесь располагался
критский лабиринт, неоднократно
опровергалась.
22. Вход в пещеру

23. «Центр лабиринта»
24. План пещеры
Фотографии У. Г. Мэтьюза (ок. 1925)
доблестно предоставлены Зитой Исте
(Маршфилд).
План из кн.: Атб. Р. 32.

ключение из стандартной в остальном версии о нити Ариадны. А какая роль в таком случае достанется Дедалу? Он не может быть создателем и архитектором пещеры, которая и так уже существует⁴¹. Как можно приравнять пещеру к лабиринту, если изображения последнего появились на кноских монетах только в V веке до н. э.? Как можно отождествлять произвольно возникшие переходы и туннели в пещере с точно описанной последовательностью движений танца лабиринта? Из этого следует, что многочисленные попытки рассматривать Гортину⁴² как местоположение лабиринта совершенно бесплодны⁴³.

Пещера в Скотейно

Приведенные выше серьезные возражения можно отнести также и к утверждению Поля Форэ⁴⁴ о том, что мифический лабиринт ему удалось обнаружить в пещере в Скотейно, хотя такое местоположение⁴⁵ делает невозможным отождествлять его с кноским лабиринтом. В этой связи представляется весьма сомнительным утверждение Форэ о том, что вырезанные в скале изображения богини и чудовища о четырех ногах, расположенные рядом с многочисленными приношениями, относящимися к среднеминойскому периоду, «прекрасно иллюстрируют историю о Минотавре, Ариадне и о спасенных ею детях»⁴⁶.

Постройка или танец?

После того как мы рассмотрели эти безуспешные попытки выяснить точное местоположение лабиринта, давайте обратимся к вопросу о том, какой именно формой мог обладать лабиринт. Как нам уже известно, это вряд ли была пещера. По моему мнению, весьма мало вероятно, что критский лабиринт когда-либо существовал как постройка, выполненная человеком. Основанием для такого предположения служит тот факт, что ранние авторы не упоминают эту

мифическую структуру как некое возведенное строение, а самое раннее упоминание о ней относится к эллинистическому периоду⁴⁷, когда оно уже отражает искаженное использование термина для обозначения лабиринта-путаницы. Более того, никто из этих авторов не видел его своими глазами даже в качестве развалин, тогда как другие строения, также носящие название лабиринта, существовали в действительности⁴⁸. Мало что достоверно известно о внешнем виде этого сооружения⁴⁹. Многие существующие противоречия можно как раз объяснить, исходя из того, что ни один из авторов хроник не видел лабиринта, и многие детали и подробности приходилось поэтому просто выдумывать.

В обеих формах лабиринта — сооружении и танце — можно проследить определенные параллели, благодаря которым мы сумеем более точно сформулировать уже сделанные выводы и подойти ближе к решению: схема лабиринта имеет смысл только в качестве контура, силуэта. Линии — «стены», ограничивающие дорожку, — нанесены по следам маятникового движения, и через них нельзя переступить. Дедал, являющийся олицетворением «художественности», считается создателем как самого лабиринта, так и танца. Общий знаменатель проявляется также в двойном значении слова «хоровод» (*choros*)⁵⁰, обозначающего и танец (танцевальные движения, тип танца), и место, площадку для танца. Считается, что Дедал создал для Ариадны искусный хоровод, о чем говорится и у Гомера⁵¹. Разве не логично в этом случае предположить, что подаренное «чудо» и есть искусно выложенные линии на поверхности земли, создающие схему танца? Если придерживаться той точки зрения, что изображение лабиринта на кносских монетах (ил. 39–58) как раз и служило для того, чтобы увековечить это знаменитое искусное творение, а также чтобы утвердить именно Кнос как место, где находился лабиринт, значит, вполне возможно, что эти рисунки представляли собой схематическое изображение

танцевальных площадок (см., например, ил. 57). Далее, вполне возможно, что диаметр танцевальной площадки мог составлять от 10 до 20 метров в зависимости от числа танцующих. А поскольку «хоровод» Дедала был «выделан», можно также предположить, что эти линии были прочно нанесены на танцевальную площадку⁵² в отличие, например, от североамериканских «тройных городов» (ил. 557–575) с их временно уложенными каменными валунами. Эти линии определяли танцевальные движения, которые должны были выполнять участники танцевальной цепочки. Видимо, Плутарх включает в свое описание более позднюю, неверную интерпретацию этого события, когда утверждает, что Тесей, танцуя с освобожденными жертвами⁵³, изображал в своем танце изгибы и повороты лабиринта.

«Танцевальная площадка» Ариадны

Первым шагом в проверке вышеупомянутой гипотезы должно стать рассмотрение соответствующего отрывка из «Илиады», в котором Гомер описывает щит, выкованный Гефестом для Ахилла. На этом щите, помимо прочего, изображен хоровод:

*Там же Гефест знаменитый
извил хоровод разнovidный,*

Оному равный, как древле в широкоустроенном Кноссе

*Выделал хитрый Дедал Ариадне
прекрасноволосой.*

*Юноши тут и цветущие девы,
желанные многим.*

*Пляшут в хор круговидный
любезно сплетая руками.*

*Девы в одежды льняные и легкие,
отроки в ризы*

*Светло одеты, и их чистотой,
как елеем, сияют;*

*Тех — венки из цветов прелестные
всех украшают;*

*Сих — золотые ножи, на ремнях
чрез плечо серебристых.*

*Пляшут они, и ногами искусными
то закружатся,*

*Столь же легко, как в стану колесо
под рукою испытной,*

*Если скудельник его испытует,
легко ли кружится;*

*То разовьются и пляшут рядами,
одни за другими.*

Купа селян окружает пленительный хор и сердечно

Им восхищается; два среди круга их головоходы,

*Пение в лад начиная, чудесно
вертятся в середине.*

*Там и ужасную силу представляет
вил реки Океана.*

*Коем под верхним он ободом
щит окружил велепный⁵⁴.*

Относительно смысла этого отрывка существуют различные мнения. Первый вопрос касается понятия «хоровод», которое в тексте переводится как «танцевальное место». Следует ли понимать это слово как обозначение места для танцев или же как специальный набор указателей, помогающий танцующим правильно исполнять движения?⁵⁵ Среди сторонников именно этого последнего взгляда те, кто не уверен, что Гомер в самом деле описывает дорожку лабиринта. Иными словами, допустимо ли вообще цитировать этот отрывок при объяснении концепции лабиринта?

Я полагаю, что ответ на этот вопрос нельзя искать в отдельно взятой фразе, а следует смотреть на отрывок в целом, поскольку первоначальное значение «*choros*»⁵⁶ пока еще не определено точно и окончательно. Гомер, однако, ясно указывает на то, что он предполагает оба значения, во всяком случае в данном отрывке. Мы можем об этом судить, исходя из того факта, что Гомер — за одним только исключением — все образы, приводимые в описании щита, характеризует как конкретные места. Более того, он усматривает связь, существующую между «хороводом» и тем, что Дедал «выделал» для Ариадны в Кноссе. Подобное сравнение с творением этого легендарного художника позволяет судить не только о материальной природе самого творения, но также и о том, что это была не просто выровненная поверхность земли, а «рукотворное чудо»⁵⁷, повсеместно известное. Сам этот факт не вызывает у Гомера сомнений⁵⁸.

Таким образом, на щите изображается как порядок танцевальных движений, так и сама поверхность, место, на котором происходил танец⁵⁹. Данное утверждение представляется правильным, однако его одного недостаточно. Последовательность движений, как ее описывает Гомер, непросто представить со всей четкостью и ясностью. Поэтому мы тем более благодарны Людвигу Венигеру за его удивительно четкую реконструк-

25. Щит Ахилла

Попытка Л. Венигера (1912) проиллюстрировать гомеровское описание щита Ахилла (Илиада. XVIII, 590–606). В третьем ярусе изображен танцующий хор. Хоровод состоит из двух половин, между которыми изображены группы акробатов и певцов. Танцующие двигаются по узкой полоске, которая через определенные интервалы образует фрагменты меандра. Так, имитируя элементы свастикообразного меандра, художник в символической форме изображает извилистый рисунок танца.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 2° A gr. A 36m (1+2)
Источники: Weniger, 1912; Weniger, 1914; Reichel. S. 145–165; Fittschen.

цию (ил. 25). Венигер нашел решение технической трудности — и, по моему мнению, это единственно возможное решение. Он изобразил и цепочку танцующих и рядом с ней одновременно представил саму последовательность их движений, повторяющую извилистую дорожку лабиринта⁶⁰. Именно таким образом, вероятно, следует расценивать хоровод на щите Ахилла с одной лишь поправкой: Венигер приводит ошибочную схему самой дорожки, вместо нее должна быть схема круглого лабиринта.

Если этот щит изображает хоровод, подобный тому, что Дедал «выделал» для Ариадны, то он, несомненно, должен был принять форму лабиринта. Более того, если имеется в виду танец по кругу, то танцевальное поле, изображенное на щите, должно непременно иметь форму окружности. Одни лишь эти соображения уже делают неубедительной попытку реконструкции, предпринятую Артуром Куком (ил. 28), в которой он использует угловые и спиральные меандры. Поскольку Гомер описывает «хоровод» как некое стационарное устройство, можно предположить, что его представ-

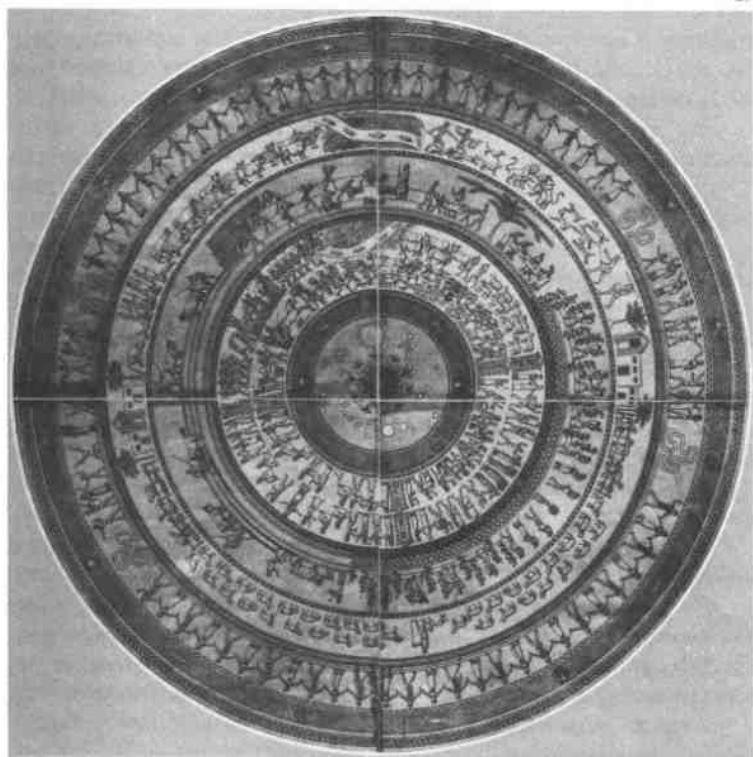
ление ограничивается линиями лабиринта. Изображение цепочки танцующих, которое весьма затруднительно привести в соответствие с дорожкой таких крупных масштабов, представляется необязательным, ведь сама схема лабиринта дает четкое представление о том, какие движения должны выполняться в танце.

Все это верно лишь в том случае, если мы правы в своем предположении, что Гомер действительно описывает дорожку лабиринта. Отто Бенндорф придерживается именно этой точки зрения, опираясь на характер движений гончарного круга — поступательные и возвратные («несколько оборотов в одну сторону, потом — один оборот в обратную»), что соответствует маятниковому движению дорожки в лабиринте⁶¹. Вторую ссылку, которую делает Гомер на цепочку танцующих, также можно связать с лабиринтом, что я постараюсь продемонстрировать ниже в процессе реконструкции танца лабиринта.

Журавлиный танец

Танец лабиринта, исполненный Тесеем, имеет отношение к Делосу, где его называли «геранос», то есть «журавлиный танец». Плутарх упоминает о нем в связи с Дикеархом (326–296 до н. э.), учеником Аристотеля и историком культуры⁶². Происхождение самого названия пока не получило удовлетворительного объяснения⁶³. Существует тем не менее несколько древних описаний, которые облегчают реконструкцию танцевальных движений. И если окажется, что движения такого танца (который исполняли в Кноссе) соответствуют схеме лабиринта, точку зрения о том, что лабиринт возник в первую очередь как определенный танец (ее наиболее горячим сторонником является Карл Кереньи⁶⁴), можно будет считать доказанной. Нерешенным останется в этом случае лишь вопрос о смысле такого танца.

Но вначале следует вернуться к гомеровскому описанию щита и



25

к вопросу о том, действительно ли на нем изображена дорожка лабиринта или же скептики правы в своем предположении, что хоровод не следует идентифицировать с лабиринтом⁶⁵.

Гомер описывает цепочку танцующих, состоящую из юношей и девушек⁶⁶, которые по очереди берут друг друга за руки (запястья), что очень напоминает фигуры, изображенные на вазе Франсуа VI века до н. э. (ил. 26–27)⁶⁷. Танцоры «ногами искусными то закружатся, / Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытной, / Если скудельник его испытует, легко ли кружится». О. Бенндорф, как уже указывалось, вероятно, прав, когда усматривает в данном описании аллегорическое изображение смены направления движения, что напоминает гончара, круг которого много раз движется то в одну, то в другую сторону. Если согласиться с тем, что для лабиринта характерна смена направления движения, не принимая вместе с тем подобного сравнения, то следующая строка описания служит дополнительным подтверждением: «то разовьются и пляшут рядами, одни за другими»⁶⁸. Это не следует понимать так, будто цепочка танцующих распадается на отдельные линии или группы, просто в процессе танца отдельные его участники движутся в разных направлениях. Картина проясняется, если обратиться к схеме лабиринта: стоящие в цепочке первыми, следуя за изгибом дорожки, поворачиваются в обратном направлении и оба отрезка цепи в результате «пляшут рядами, одни за другими»⁶⁹. «Танцоры в начале цепочки двигались в противо-



26

26. Ваза Франсуа

Этот кратер был найден около г. Клузия (совр. Кьюзи, Италия) в 1848 г. художником Алессандро Франсуа, по имени которого он назван. Чернофигурный сосуд (выс. 66 см, диам. горла 57 см) с вкраплениями лилового и белого по красноватой глине изготовлен в Афинах гончаром Эрготимом и расписан художником Клитием ок. 570–560 гг. до н. э. Сцена на горлышке кратера: слева изображен корабль Тесея, прибывающий в Делос; справа стоит Тесей с лирой в руках, а спасенные пленники исполняют танец лабиринта. Напротив Тесея рядом со своей кормилицей стоит Ариадна, правой рукой протягивая ему клубок. За Тесеем, играющим на лире, следуют несколько пар, взявшихся за руки: Эпийбия и Прокрит, Лисидика и Геринпи, Астерия и Антиох,

Дамасистрата и Гексистрат, Коронис и Эврисфен, Менесто и Дедох. Фетим из корабельной команды предлагает себя в качестве пары Гипподамии, последней пленнице. Танцующие, взявшись за руки, образуют цепь. На мюнхенской чаше и сосуде из Лейдена изображен аналогичный сюжет.

Флоренция, Археологический музей, инв. № 4209.

Фотография: Мюнхен, университетский археологический семинар.

Источники: Beazley, 76, 1; Minto; Arias, Hirmer, S. 37–40. Abb. 40–46 и др.

27. Ваза Франсуа, деталь

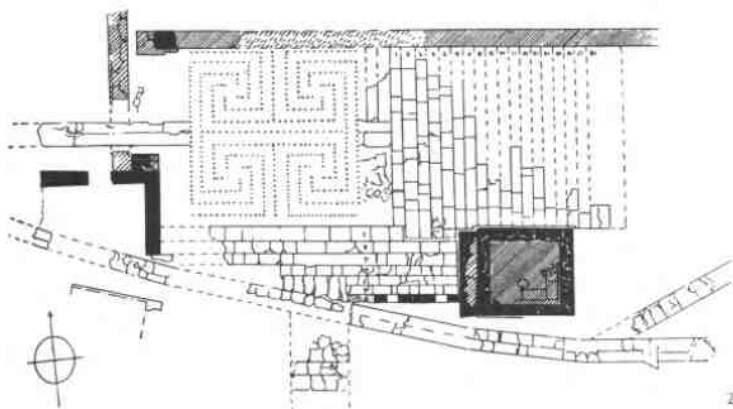
Справа изображена Ариадна со своей кормилицей, слева — Тесей с лирой и пленники-афиняне.

Флоренция, Археологический музей, инв. № 4209.

Фотография: Мюнхен, университетский археологический семинар, негатив 48527.



27



28.

28. «Хоровод» Ариадны?

На этой иллюстрации А. Кук наложил рисунок лабиринта с фрески, найденной в коридоре Е Зала двойных топоров, на план театра под открытым небом, раскопанного А. Эвансом в северо-западном углу Кносского дворца (размеры помещения 9,9 × 12,9 м).

По восточной стене театра расположено 18 ступеней, по южной — 6 ступеней для зрителей. На площадку для «танца лабиринта», видимо, была нанесена вспомогательная разметка. Однако скорее всего она напоминала не меандр, как на этой иллюстрации, а лабиринт критского типа.

Что касается места расположения этой площадки, то мы знаем только, что, согласно Гомеру (Илиада. XVIII, 590—592), она находилась в Кноссе. Не знаем мы и о том, была ли орхестра окружена скамьями.

Иллюстрация из кн.: Cook, 1914—1940. Vol. I. P. 479. Fig. 345.

Источники: Cook, 1914—1940. Vol. I. P. 479—480.

положном направлении, параллельно тем, кто стоял в конце цепочки»⁷⁰. Гомер пишет, что это движение повторяется в танце, что вполне вероятно, если иметь в виду количество поворотов в лабиринте и длину самой цепочки (согласно некоторым предположениям, Тесей собрал в своем танце четырнадцать участников).

Упомянутый выше анонимный средневековый комментатор⁷¹, предположительно, считает, что танец лабиринта, исполняемый Тесеем, происходил в Кноссе. Евстафий, архиепископ Греческой православной церкви в Фессалониках (XII в.), добавляет в своем

пространном и весьма уважаемом комментарии к «Илиаде»⁷², что именно тогда мужчины и женщины впервые танцевали вместе.

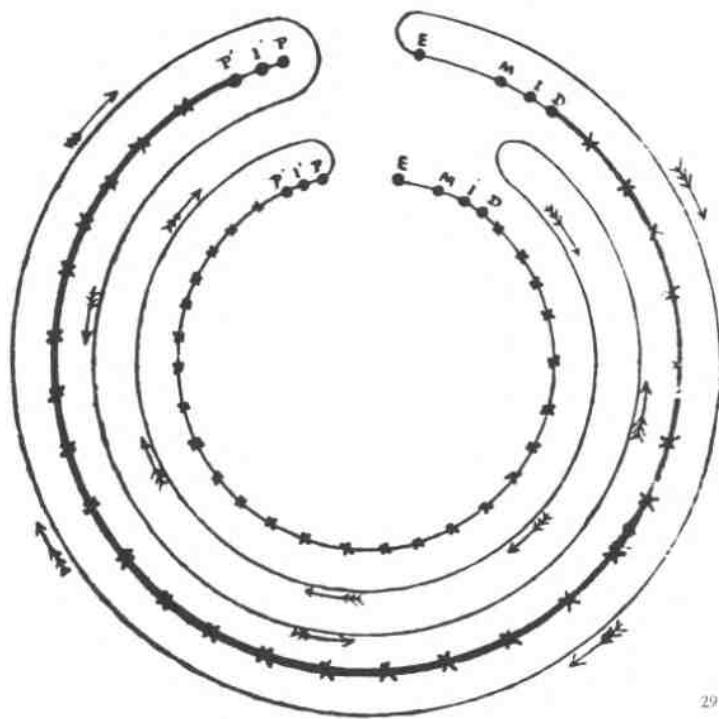
О дельийском гераносе нам известно больше. В одном переводе описания Плутарха, касающегося «этого древнего танца»⁷³, говорится следующее: «Плывя с Крита назад, Тесей причалил к Делосу, принес жертву Богу и посвятил ему статую Афродиты, которую взял у Ариадны, а затем вместе со спасенными подростками исполнил пляску, которую, как сообщают, еще и теперь пляшут делосцы: мерные движения то в одну сторону, то в другую как бы воспроизводят запутанные ходы Лабиринта»⁷⁴. Обратите внимание на слово «мерные», которое, как можно предположить, подразумевает музыкально закреплённую регулярность и естественную последовательность движения, повторенного множество раз. «Движения в одну сторону» (параллаксы) можно понимать в том смысле, что вышеупомянутые сегменты цепочки «взаимно вытягиваются друг в друга»⁷⁵. «Движения в другую сторону» (анеликсы) подразумевают, что изменяется радиус сегментов окружностей, по которым двигаются танцующие.

Греческий поэт Каллимах Киренский, работавший в Александрийской библиотеке в III веке до н. э.⁷⁶, приводит более подробные сведения. В своем гимне, посвященном Аполлону, он говорит, что дельийский танец исполнялся ночью⁷⁷, что мужчины во время исполнения танца пели, а девушки молча танцевали в хороводе. Упоминание времени суток имеет су-

щественное значение. Для исполнения танца в таком случае требовались факелы, а также канат («нить Ариадны», связывавшая танцоров между собой). В архиве дельийского храма Аполлона хранится список затрат на снаряжение хоровода, который датируется периодом между 434 годом до н. э. и концом I века до н. э.⁷⁸

Подобного рода круговой танец, участники которого, держась за соединяющий их канат, напоминают нанизанные на нитку жемчужины, встречается на нескольких фрагментах геометрических ваз из Тегей Лаконойской⁷⁹. Такой танец упоминается также в соответствующем диалоге Лукиана⁸⁰. Более подробное описание можно найти в работе Поллукса⁸¹, греческого лексикографа II века н. э. В своем описании разных танцев он утверждает следующее: «Геранос исполняет целая группа танцоров, выстроенных в ряд, по обоим концам которого стоят ведущие танцоры. Тесей, когда танцевал первый геранос, изображал в танце (вместе со спасенными детьми) выход из лабиринта и хоровод вокруг делосского алтаря»⁸². Общее число участников танца, вероятно, не было necessarily установлено, всех танцующих вел за собой геранулкос (geranulkos), который, как глава хоровода, стал преемником Тесея и «тянул» «журавлей» вперед в течение всего танца⁸³. Вожак хоровода имелся по оба конца цепочки танцующих, хотя в первоначальном гераносе, исполняемом Тесеем, был, вероятно, всего один вожак, а именно сам Тесей. В случае если предположить, что в танце имелось два вожака, то можно прийти к заключению, что в процессе танца имела место смена направления и первый вожак, стоявший в начале, заводил всю цепочку в лабиринт, тогда как второй — тот, что в конце, — выводил ее обратно.

Неизбежно встает вопрос, как именно выглядели точные движения танцующих. Цитируемые тексты дают весьма четкую картину поворотов лабиринта, так что мы имеем возможность представить себе движения хоровода, напоминающие нить Ариадны (ил. 1). Тан-



29

29. Баскский «танец улитки»

Танцоры-мужчины (их положение помечено на схеме крестиками), чередуясь с партнершами, образуют незамкнутую цепь (второе кольцо с внешней стороны).

Человек, открывающий танец — так называемый сержант (на схеме — «Е»), — начинает движение по внешнему кольцу, ведя за собой цепь танцующих. Повторяя за ним все повороты и изгибы, они образуют «змейку», диаметр колец которой все уменьшается, пока наконец цепь не собирается в центральном кольце, причем расположение танцующих почти такое же, как вначале. Линия танца нигде не пересекает сама себя, направление движения изменяется только в одном месте (на схеме — в верхней части рисунка танца). Итак, перед нами — «нить Ариадны» критского лабиринта (ил. 1).

Этот «танец улитки», называемый «Kakoillatoia» или «Caracoiltzia», можно было видеть еще в 1920 г. во французской Стране Басков на молодежном празднике двух деревень. Гости танцевали вместе с хозяевами. Надо было так закрутить цепь танцующих, чтобы ведущий танцор «потерял нить». Танцующие должны были вконец запутать «сержанта», поймав его в конце танца в «ловушку», образованную цепью; с лабиринтом этот танец роднит цель — пленение человека (в данном случае ведущего танцора). Трудность

задачи ведущего танцора указывает на значение лабиринта как места инициаций. Иногда в рисунок танца добавлялись новые повороты, связанные с похищением девушки из первой пары танцующих (см. ил. 30). Рассматривая связку из трех хореографических элементов — два из которых совершенно симметричны,

а третий хоть и изменен, но аналогичен первым двум, — Ж. Дюшмен приводит в пример хоровую лирику Пиндара (ок. 522—446 до н. э.) и Вакхилида (ок. 505—450 до н. э.), где стихи имеют ту же трехчастную структуру. Реплики хора в древнегреческих трагедиях также обычно состоят из трех строк (см. с. 26 наст. изд.). Эти танцы уже нигде не танцуют, и возможность получить ключ к разгадке их значения утеряна.

Иллюстрация из кн.: Hérelle. III. 8.

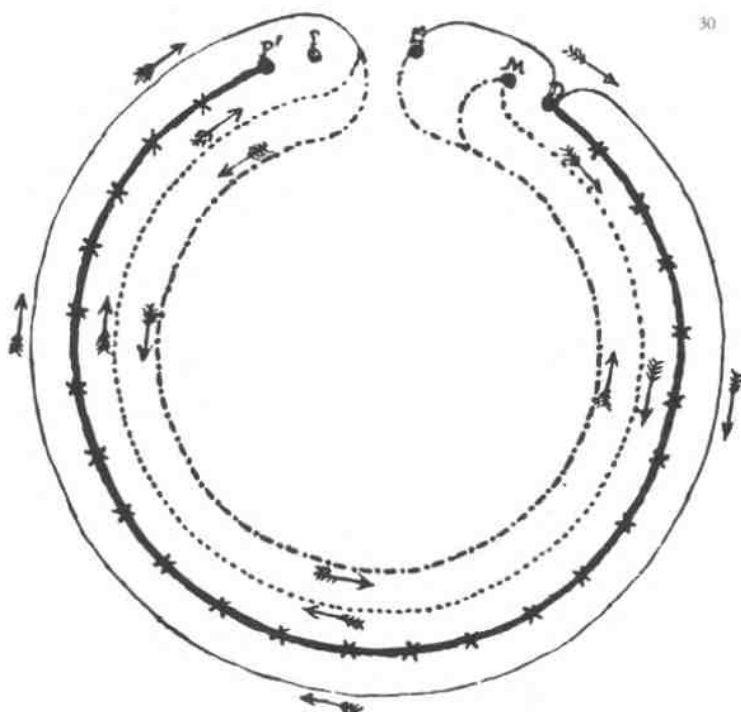
Источники: Hérelle. P. 52—55; Duchemin. P. 40—43.

30. Баскский «танец-похищение»

Это разновидность «танца улитки» (ил. 29). Когда первый в цепи танцор М (Мсье) и его партнерша D (Демуазель) отделяются друг от друга, размыкая цепь, ведущий танцор Е использует эту возможность, чтобы похитить Демуазель. После похищения они вдвоем обходят по кругу цепь танцующих, которые стоят на месте. В это время Мсье следует за ними с другой стороны цепи. В конце цепочки все трое встречаются. Начинается новый круг. Мсье берет Демуазель за руку, и все трое танцуют, обходя внутренний круг и возвращаясь к начальной позиции, в то время как остальные пляшут на месте.

Иллюстрация из кн.: Hérelle. III. 9.

Источники: см. ил. 29.



30



31

31. Танец последнего дня карнавала (Южная Франция)

Схема движений танца, зарисованная в 1830-е гг. в Южной Франции неизвестным путешественником, который представил свой рисунок и отчет издателю журнала «Magasin Pittoresque» Эдуару Шартону.

Последний, возможно, и был автором появившейся в журнале в 1838 г. довольно бестолковой анонимной статьи. Из статьи ясно, что это был групповой танец, исполнявшийся в последний день карнавала.

Цель участников следовала за юным ведущим танцором. Эта пляска схожа с танцем критского лабиринта («Danse Candiotte»), который был изображен на щите Ахилла. Время от времени танцующие объединялись

в цепь лентами или косынками, держа их концы в руках. К несчастью, сама схема очень мало говорит нам о танце. Впрочем, можно уверенно указать на его сходство с «танцем улитки» (ил. 29). Данную схему можно даже рассматривать как неудачную попытку описать танец. Очевидно, неизвестный художник создавал эту реконструкцию, основываясь

на своем знакомстве с церковными лабиринтами: об этом говорит число окружностей на схеме (одиннадцать) и наличие полуосей-радиусов. Многочисленные развилки и тупики свидетельствуют о том, что перед нами не античный лабиринт, а средневековая путаница.

Иллюстрация из: [Charton]. 1838.

Источник: [Charton]. 1838.

пьющие, следуя друг за другом, держась за руки или же за канат, равномерными шагами описывали круги вокруг центра — сначала эти круги становились больше с каждым разом, потом меньше, при этом направление движения несколько раз менялось. Наконец вожак хоровода добирался до центра,

а вся цепочка двигалась вокруг него, создавая тем самым еще одну, последнюю окружность, и таким образом путь назад оказывался закрыт.

Возможно, именно данное обстоятельство — ситуация, когда хоровод оказывался запертым в центре, — и явилось причиной того, что лабиринт стали отождествлять с тюрьмой, местом ограниченной свободы. Скорее всего именно поэтому лабиринт и описывается как тюрьма и для Минотавра, и, позднее, для Дедала. Однако главным образом именно это обстоятельство является основополагающим для всей концепции «нити Ариадны»⁸⁴: в древних описаниях утверждается, что нить требовалась Тесею только для того, чтобы выбраться из лабиринта, а до центра он дошел самостоятельно без всякой помощи. А это означает, что, если исходить из самой структуры лабиринта, нить Ариадны вовсе не требовалась⁸⁵.

Здесь же, однако, получается так, что Тесей мог выбраться из своей тюрьмы-лабиринта лишь в том случае, если окруживший его хоровод танцоров («нить Ариадны») двинулся бы в обратном направлении. Во время следующего этапа танца, когда танцующие начали двигаться в обратном направлении, Тесей последовал за ними, а весь хоровод вел теперь тот, кто первоначально замыкал цепочку (второй геранулкос). Тесея направляла цепочка, как, согласно преданиям, направляла движение человека и нить Ариадны.

Также вполне понятно, что Тесей был единственным, кто достиг центра лабиринта, — ведь только о нем говорится, что он был в лабиринте, и было также установлено⁸⁶, что он стал единственным посвященным⁸⁷, тем, кто подвергся испытанию.

На основании всех этих обстоятельств мне представляется возможным заключить, что всю цепочку выводил из лабиринта танцор, первоначально стоявший последним, а не тот, кто являлся действительным вожаком танца. Возможен также и другой вариант — что вся цепочка прошла че-



32

32. Минотавр?

Критская печать из черного гематита (диам. 1,5 см; позднемикенская эра, ок. 1500 до н. э.; Кнос). Человек с быкообразной верхней частью тела выполняет акробатический прыжок. Звезда между его рогами напоминает о греческом имени Минотавра — Астерий (или Астерион), т. е. «звездное создание».

Оксфорд, Музей Эшмолеан, инв. № 1938, 1070

Иллюстрация из кн.: Evans, 1921—1935.

Vol. IV, 2. P. 505. Fig. 449.

Источник: Evans, 1921—1935. Vol. I. Fig. 260d; Vol. IV, P. 505, Fig. 449; Kenna, No. 325.

рез центр, а наружу ее вывел все тот же Тесей. Однако для такого исхода необходимо, чтобы дорожка была достаточно широкой и могла бы вместить одновременно два ряда людей, двигающихся в противоположных направлениях⁸⁸. На этот вопрос, вероятно, невозможно найти окончательного ответа, поскольку в источниках по этому поводу ничего не сообщается.

Более точные выводы относительно танцевальных движений можно сделать, опираясь на результаты тщательных исследований современных баскских танцев (ил. 29—30), которые, очевидно, основаны на аналогичной идее. Герман Дилс утверждает, что в апреле 1903 года он узнал геранос в одном из пасхальных танцев, исполнявшихся в Фихтии в окрестностях Микен⁸⁹. Он был убежден в том, что «древний эллинский культовый обряд жителей Делоса сохранился в рамках христианской традиции». Однако описываемые им танцевальные движения не соответствуют дорожке лабиринта.

Существуют свидетельства того, что журавлиный танец исполнялся на Делосе вплоть до времен

Цезаря, и можно предположить, что изгибы и повороты лабиринта нашли свое отражение в планировке площадки для оркестра. Существование на Делосе лабиринта-граффити (ил. 106) можно, вероятно, объяснить именно этим обычаем.

Попытки толкования танца лабиринта

Если придерживаться той точки зрения, что и в Кноссе, и во время журавлиного танца Тесея на Делосе танцоры следовали в своих движениях за поворотами лабиринта, выложенными на специальной площадке для танца, все равно остается вопрос: в чем состоял смысл такого танца лабиринта? Выше были изложены некоторые соображения общего порядка⁹⁰, теперь же я хочу обратиться конкретно к греческой легенде о Тесее. И все же до сих пор спорным остается вопрос, до какой степени справедливо обращаться именно к греческим источникам, чтобы строить какие-либо заключения относительно минойского лабиринта, который считается «первым».

Историко-политическое толкование

Плутарх намекает на одну из первых возможных интерпретаций (с греческой точки зрения), когда он сообщает, что Тесей, возвращаясь домой в Афины, сделал остановку на Делосе, чтобы принести жертву Аполлону и исполнить танец лабиринта⁹¹. По логике вещей представляется вероятным, что он вознес хвалу Аполлону и исполнил победный танец. Пройдя в танце еще раз все извивы и повороты лабиринта, он тем самым символически изобразил угрожавшую ему опасность и отпраздновал свою победу и освобождение.

Но в чем именно состояла эта опасность, если считать, что ни лабиринт (как постройка, сооружение), ни Минотавр никогда не существовали? Плутарх дает определенные ключи. Во-первых, он говорит о том, что Афины должны были платить дань. Возможно,

это аллюзия на минойское превосходство в Эгейском море, существовавшее приблизительно между 2000 и 1600 годами до н. э. и основывавшееся на превосходстве критского флота⁹².

После критского приключения более не встречается никаких последующих упоминаний о необходимости уплаты дани, а это может служить указателем перемены власти, как и тот факт, что Тесей взял с собой Ариадну, царскую дочь⁹³, и убил Минотавра (наследника трона). Разумеется, у сына царя не было головы быка. Основываясь на исторических и политических фактах⁹⁴, можно предположить, что данный представитель кносской царствующей фамилии превратился сначала в пожирающее людей чудовище — так, во всяком случае, говорится в свидетельствах (сделанных враждебно настроенными греками), — в чем усматривался акт вторичной демонизации. Данная схема нам вполне знакома: именно она лежит в основе многочисленных сказок о национальных героях, которые, согласно преданиям, спасают пленных девушек и убивают огнедышащих драконов. Дракон символизирует собой вражескую армию, битвы с ним — это военная кампания, а спасенную деву можно рассматривать как олицетворение женского населения завоеванной земли⁹⁵.

В сущности, микенские греки достигли определенной мощи на Средиземном море около 1600 года до н. э., в чем им помогли землетрясения и волнения на море, жертвами которых стал критский флот, что облегчило микенские набеги⁹⁶. После разорения Крита⁹⁷ владычество Миноса уступило место микенскому правлению.

Критское приключение Тесея является завершающим звеном в серии всех этих событий, хотя и до сих пор ведутся споры о том, был ли Тесей на самом деле историческим персонажем⁹⁸. Вероятно, можно предположить, что некая крупная историческая правда обросла огромным множеством легенд. Во всяком случае, Тесей приводится десятым в общем списке аттических правителей, он являет-



33

33. Игры с быками в лабиринте?

Оттиск с критской агатовой печати, изображающий скачущего быка (среднеминойский период, 1800–1600 до н. э.; 2,1 × 1,7 см). В литературе можно встретить мнение, что бык пьет воду из колодца, однако Ч. Герберджер трактует изображение прямоугольника с крестами (такое же было найдено в нише центрального двора дворца в Фесте) как символ лабиринта. Далее он заключает, что атлет (с кинжалом на поясе) прыгает на быка в тот момент, когда животное выбегает на место схватки. Это не слишком убедительно, поскольку бык изображен в довольно статичной позе. Хотя и традиционная трактовка сцены оставляет сомнения.

Оксфорд. Музей Эшмолеан, инв. № 1938, 964

Источники: Furtwängler. Bd. I. Taf. VI. 9; Bd. II. S. 26. Nr. 9; Evans, 1921–1935. Vol. I. P. 376–377; Kenna. No. 202; Boardman. Pl. 58; Herberger. Fig. P. 34–36.



34

34. Игры с быками

Оттиск с критской агатовой печати (среднеминойская эра, ок. 1500 г. до н. э.; диам. 1,7 см), по некоторым сведениям, найден на Пелопоннесе. Здесь представлена сцена в развитии. Вначале прыгун ожидает нападения быка (изображение внизу), затем, перепрыгнув через голову быка, приземляется на спину животного (вверху).

Оксфорд. Музей Эшмолеан, инв. № 1938, 1077

Источники: Evans, 1921–1935. Vol. III. P. 218. Fig. 150; Kenna. No. 246.



35



36

ся преемником Эгея, его имя также присутствует на Паросском мраморе⁹⁹, датированном 264 годом до н. э. Правление Тесея началось немедленно по его возвращении с Крита в 1259—1258 годах до н. э., в тот же период, когда сложился афинский синойзм (основание города-государства путем объединения различных, прежде разрозненных поселений¹⁰⁰). По свидетельствам, его правление продолжалось до 1231—1230 года до н. э.¹⁰¹

Если Тесей получил от Ариадны ключ (т. е. узнал порядок исполнения танца лабиринта, который впоследствии, благодаря его начинанию, получил распространение на Делосе), тогда данный импорт культуры можно рассматривать как отражение культурных различий, существовавших между отсталым с военной точки зрения, но культурно развитым минойским Критом и микенским материком. Более того, значение и смысл дельйского танца не ограничены одним лишь историческим фактом. Как и для всех символических актов, воспроизведение опасности и ее преодоление служат для того, чтобы поддерживать существующий порядок и укреплять его с помощью доброго волшебства.

Если судить на историческом, эвгемеристическом уровне, то странную легенду о получеловеке-полубыке, пожирающем людей, можно рассматривать как отражение опасного обычая проведения игр с быками (ил. 33—34), в которых, вероятно, заставляли принимать участие афинских пленников¹⁰², что, разумеется, нередко приводило к смерти. «Бык Миноса» (таков буквальный перевод имени «Минотавр») может рас-

сматриваться как воплощение минойского видения собственной позиции в свете важного места, какое быкам отводилось на Крите¹⁰³, а также «того разрушения, которое, согласно преданиям, критский бык совершил в Пелопоннесе и в Аттике¹⁰⁴, символизировавшего тяжкое иго минойского владычества в период до 1600 года»¹⁰⁵.

Эрих Бетхе предполагает, возможно правильно, что Тесей одолел Миноса в трех различных ипостасях¹⁰⁶: как быка во время Марафона, как царя в человеческом обличье на корабле во время плавания на Крит — когда Тесей выступил защитником пленницы Эрибоды от Миноса¹⁰⁷ — и, наконец, как Минотавра на Крите.

Сведения о том, что дань юношами и девушками следовало выплачивать один раз в девять лет, можно возвести к конкретному историческому факту. Артур Кук¹⁰⁸ и Джеймс Фрэйзер¹⁰⁹ приводят описание Гомера¹¹⁰, согласно которому Минос становился царем Крита сроком на девять лет. И всякий раз по истечении этого срока он отправлялся в пещеру на горе Ида за советом к своему отцу Зевсу, а также, очевидно, и для того, чтобы восстановить свою священную царскую власть. По истечении девятилетнего срока царю, вероятно, приходилось соперничать за свой трон с каким-то другим претендентом. И вполне возможно, что Минос — которого Кук¹¹¹ и Бетхе¹¹² отождествляют с Минотавром — оказался побежденным Тесеем в таком поединке.

Девятилетний период, который, в соответствии с греческой системой счета, на самом деле являлся интервалом в восемь лет¹¹³,

35, 36. Танцоры с бычьими масками
Кносский *статер*.

(ок. 500—431 до н. э.).

А в е р с: Минотавр, преклонивший колено, изображен в виде танцора, опирающегося на посох, с хвостом и в маске быка. По обеим сторонам маски видны косы, сплетенные из человеческих волос.

Р е в е р с: комбинация двойных прямоугольных спиралей, напоминающая свастику.

Иллюстрация из кн.: Cook, 1914—1940.

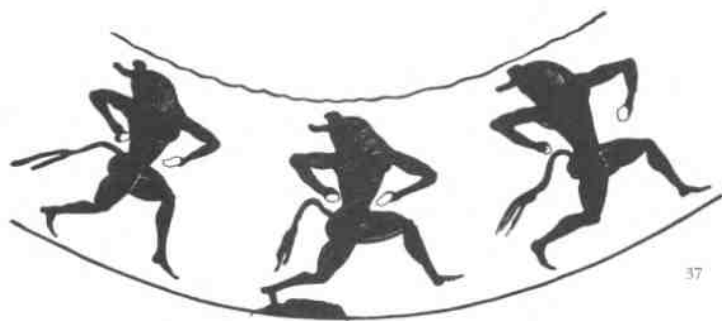
Vol. I. P. 492. Fig. 354.

Источники: Cook, 1914—1940. Vol. I. P. 492. Fig. 354.

можно понимать как обозначение «великого года», то есть восьмилетнего периода, после которого происходит перестраивание солнечного и лунного календарей, в результате чего солнце и луна объединяются¹¹⁴. Представляется возможным, что в «священной свадьбе» двух небесных тел усматривалось определенное метафорическое соответствие столь же символическому свадебному обряду между царем как воплощением солнечного быка (на нем была маска быка) и царицей — воплощением лунной коровы (в маске коровы), что, возможно, знаменовало начало царствования. Вероятно, именно в этом заключается разгадка истории любви между Пасифаей и белым быком Посейдона¹¹⁵.

На Крите бык ассоциировался с солнцем, солнце даже изображалось в виде быка¹¹⁶, тогда как луна, соответственно, связывалась с коровой¹¹⁷. Лунная природа царской дочери Пасифаи определяется не одним только ее именем («та, что светит на всех»), но также и тем, что она была дочерью солнечного бога Гелиоса¹¹⁸. Павсаний определенно отождествляет ее с луной, когда упоминает о том, что видел в храме ее изображение в бронзе рядом с образом солнца¹¹⁹.

Диодор упоминает об использовании масок животных во время религиозных обрядов в Египте¹²⁰, и, имея в виду тесные связи, существовавшие между Египтом и минойским Критом¹²¹, египетское культурное влияние представляется вполне возможным. Более



37

37. Танец Минотавра?

Изображение на плечиках афинской чернофигурной *гидрии* (выс. 48,2 см): три Минотавра с бычьими головами (масками?) и хвостами бегут направо; в кулаках, находящихся на уровне пояса, они держат камни (?). В сценах *минотавромахии* часто изображают, как чудовище, защищаясь от Тесея, бросает в него камень. В этом у Минотавра есть что-то общее с охранителем Крита Талосом, который прогонял иноземцев, бросая в них камни.

Лондон, Британский музей, В 308

Иллюстрация из кн.: Cook, 1914–1940. Vol. I. Pl. XXX.

Источники: Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 495–496; Schweitzer, 1957. S. 177; Webster. P. 21, 39. No. 170, 93.

38. Битва с Минотавром и танец лабиринта

Этрусский кувшин-буккеро (сделанный из особого вида черной керамики), VI в. до н. э., выс. 63 см. Тулово кувшина украшено двумя рельефными фризами. В верхнем четыре раза повторяется одна и та же сцена: Тесей с мечом, сражающийся с Минотавром, и убегающая девушка, которая оглядывается на них. В нижнем фризе семь раз повторяется композиция из двух фигурок танцоров — это пляска афинских пленников. Верхняя сцена изображает вовсе не кровавую битву, а танец, символизирующий единоборство. На это указывают как танцевальные позиции ног и рук, так и четырехкратное повторение мотива, которое было бы невозможно в случае изображения конкретного исторического события. Кроме того, странные складки на шее Минотавра в действительности представляют собой край бычьей маски. А. Кук упоминает о похожем танце с масками в связи с критской монетой (Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 492. Fig. 354; см. также ил. 35 в наст. изд.). Ок. 162–165 гг. н. э. Лукиан в своем сочинении о танце упоминал пантомиму, изображающую Минотавра («О пляске», 49). Базель, Музей античного искусства, инв. № Zü 146 (в том же музее находится еще один кувшин, почти идентичный данному).

38



того, в изображениях на кносских монетах (ил. 35) и на нескольких вазах (ил. 37–38) можно рассмотреть танцоров, на которых надеты бычьи маски. Скорее всего обряд священной свадьбы воспроизводился каждые восемь лет во время праздника плодородия¹²², проводившегося одновременно с опасными играми с быками. Возможно также, что совершались человеческие жертвоприношения¹²³.

Я не нашел более тесной связи между Минотавром и концепцией лабиринта. В плане содержания между ними нет ничего общего, а в греческих источниках, как литературных, так и художественных,

различные элементы критского приключения (Тесей, Ариадна, лабиринт, Минотавр) связаны друг с другом лишь отчасти¹²⁴.

Посвящение

Выше высказывалось несколько утверждений общего характера относительно символического смысла лабиринта в плане церемонии посвящения¹²⁵. В мифе о Тесее можно обнаружить многочисленные примеры посвящения, однако все еще существует проблема разграничения греческой версии и минойского смысла, который считается первоначальным. Во-первых, давайте рассмотрим обычное

посвящение пленников — семи юношей и семи девушек — во взрослую жизнь, обряд совершеннолетия. Видимо, они не состояли в браке, поскольку Плутарх называет их детьми¹²⁶, а значит, они как раз достигли подходящего возраста, чтобы принять участие в обряде посвящения половой зрелости.

39–58. Кносские серебряные монеты

Монеты (все — Британский музей, Лондон) расположены в хронологическом порядке. В том случае, если монета была каталогизирована, дана соответствующая ссылка; аббревиатура BMC означает каталог В. Роу (Wroth W.); аббревиатура PC — Principal Coin (см.: A Guide to the Principal Coins of the Greeks from c. 700 B. C. to A. D. 270 based on the Work of Barclay V. Head). Некаталогизированные монеты сопровождаются инвентарными номерами.

39–40. А в е р с: Минотавр с камнем в руке, опустившийся на одно колено. Р е в е р с: Свастикообразный меандр, закрученный по часовой стрелке, в пяти центрах которого находятся звезды (цветы?). Ок. 500–431 гг. до н. э. PC, I, В., no. 40.

41–42. А в е р с: Минотавр с камнями, опустившийся на одно колено, над его головой — точки (звезды?). Р е в е р с: Головка юноши (Тесея?), обрамленная меандром (символическое изображение лабиринта?). Ок. 500–431 гг. до н. э. BMC 2

43. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Звезды (?) и Минотавр с камнем (?), опустившийся на одно колено. Р е в е р с: Упощенное изображение прямоугольного меандра (схематическое изображение лабиринта?). Ок. 500–431 гг. до н. э. BMC 3

44. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль вправо. Р е в е р с: Свастикообразный меандр, закрученный против часовой стрелки, с пятью звездами (?) в центре. Ок. 431–350 гг. до н. э. Илл. № 1926-1-16-110



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52

45. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль вправо. Р е в е р с: Свастикообразный меандр, закрученный против часовой стрелки, со звездой (цветком?) в центре. Ок. 431—350 гг. до н. э. ВМС 5

46. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль вправо. Р е в е р с: Свастикообразный меандр, закрученный против часовой стрелки, с полумесяцем в центре. Ок. 431—350 гг. до н. э. ВМС 7

47. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль влево. Р е в е р с: Голова быка, обрамленная меандром. Ок. 431—350 гг. до н. э. Инв. № 1941-10-1-1

48. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль влево. Р е в е р с: Изображение Зевса (?) на троне, обрамленное меандром. Ок. 431—350 гг. до н. э. Инв. № 1926-11-13-3

49. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль вправо. Р е в е р с: Свастикообразный меандр, закрученный против часовой стрелки, со звездами (цветком?) в центре. Ок. 431—350 гг. до н. э. Инв. № 1926-1-16-111

50. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Деметры или Персефоны в профиль вправо. Р е в е р с: Квадратный трехколыцевой лабиринт, вход слева; в центре лабиринта — два скрещенных орудия, неидентифицированных, но смутно напоминающих рог Минотавра и дубинку Тесея с римской мозаики из Аванша (ил. 116). Справа от лабиринта изображена (Зевсова) молния, слева — наконечник стрелы. Ок. 431—350 гг. до н. э. Инв. № 86-11-11-4

51. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Женская головка в профиль вправо. Р е в е р с: Прямоугольный лабиринт (вход вверху) с большим количеством ошибок. Вероятно, стены лабиринта были перепутаны с проходами. Сразу после входа дорожки расходятся. Если пойти налево, то путь идет к центру, но затем приводит к исходной точке. Достичь центра можно, только если идти правой дорожкой. Ок. 431—350 гг. до н. э. ВМС 12

52. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Геры в профиль влево и венок. Р е в е р с: Квадратный семикольцевой лабиринт со входом вверху, фланкированный молнией Зевса (справа) и наконечниками стрел (слева). По верхнему краю монеты идет ряд точек. Ок. 350 г. до н. э. ВМС 24; PC, III. В., во, 54.



53



54



55



56



57



58

53. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Афины Паллады в шлеме с пером и ряд точек. Р е в е р с: Квадратный семикольцевой лабиринт со входом вверху. Ок. 350–220 гг. до н. э. BMC 30.

54. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Женская головка в профиль влево. Р е в е р с: Прямоугольный пятикольцевой лабиринт с большим количеством ошибок. Путь в нескольких местах опять был перепутан со стенами лабиринта. Вход вверху; слева молния, по ободку — незамкнутое кольцо точек. Ок. 350–300 гг. до н. э. Инв. № 82-5-6-69.

55. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Афины Паллады в профиль вправо и ряд точек. Р е в е р с: Прямоугольный семикольцевой лабиринт со входом вверху. Рядом с лабиринтом на опрокинутой амфоре сидит сова; изображение частично окружено венком из листьев оливы. Здесь прослеживается несомненное афинское влияние. Ок. 200–67 гг. до н. э. BMC 40; PC, VI, В., no. 21.

56. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Зевс Аммон в профиль влево; ряд точек. Р е в е р с: Квадратный семикольцевой лабиринт со входом вверху. Ок. 200–67 гг. до н. э. BMC 45.

57. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Аполлона в профиль влево. Р е в е р с: Круглый семикольцевой лабиринт со входом вверху. Ок. 190–100 гг. до н. э. BMC 41; PC, VI, В., no. 20.

58. А в е р с (иллюстрация отсутствует): Головка Миноса или Зевса в профиль вправо. Р е в е р с: Прямоугольный семикольцевой лабиринт (вход слева вверху). Ок. 190–100 гг. до н. э. BMC 42; PC, VI, В., no. 19.

59. **Оттиск печати из Каллиполя** Этот фрагмент глиняного оттиска с печати (диам. 1,5 см) был обнаружен Петросом Фемелисом (Дельфы) в числе 500 подобных экземпляров в 1978 г. при раскопках архивов критского г. Каллиполя (позднеклассический — раннеэллинистический период). Архивы были разрушены галлами в 279 г. до н. э. (см.: Павсаний.

Описание Эллады. X. 19. 4). Изображение на оттиске напоминает лабиринты с кносских монет того же времени; сходство подтверждается и надписью: «Knosion». Такие печати использовались для скрепления свитков папирусов, которые содержали договоры Каллиполя с другими городами или скрепляли союзы городов, правителей, купцов близлежащего Эгейского региона. Фотография: Спирос Цавдароглу (Дельфы). Источники: Выражаю благодарность Петросу Фемелису, предоставившему эту информацию и фотографии в мое распоряжение до того, как были опубликованы результаты его раскопок.

60. **Оттиск печати из Каллиполя** Этот глиняный черепок (диам. ок. 1,5 см) также был найден при раскопках архивов Каллиполя (см. ил. 59). Здесь изображен обнаженный юноша, опирающийся на копье, позади него лабиринт с входом вверху. Справа от фигуры юноши надпись: «Itanion», т. е. «Итанос», — название города на северо-западе Крита, очевидно поддерживавшего торговые отношения с Каллиполем. Фотография: Спирос Цавдароглу (Дельфы). Источники: см. ил. 59.



59



60

Их вырывают из обычной среды существования, привозят в незнакомое место, они не знают пути назад, их пугают ужасным чудовищем, пожирающим людей. Все эти

элементы являются основными составляющими обряда посвящения. Блуждание по лабиринту служит испытанием, ведь Тесей сделал за них всю работу (как в сказке Людвиг Бехштайна «Мальчик-с-пальчик»¹²⁷, когда один человек действует за всех). Пленники возвращаются гражданами недавно основанного города Афины, то есть они теперь становятся полноправными членами общества.

История о Тесее наполнена символизмом *инициации*. Эгей, его отец, оставляет под тяжелым камнем свои сандалии и меч и завещает своему еще не рожденному сыну прийти к нему в Афины вместе с этими знаками лишь тогда, когда он повзрослеет и сможет сдвинуть с места камень, научиться владеть мечом и когда отцовские сандалии станут ему впору. Тесей прошел это испытание, но после он подвергается многочисленным трудностям, и в Афинах в нем признают царского сына только тогда, когда он чуть не пал жертвой отравления¹²⁸.

По пути на Крит с пленниками он вступает в бой с царем Мино-

сом. Царь подступает к пленнице Эрибойе, а Тесей защищает ее невинность. Минос утверждает, что он является сыном Зевса, доказательством чего служит кольцо-печатка. Он швыряет кольцо в море, призывая Тесея достать его и тем самым доказать, что он сын Посейдона¹²⁹. Тесей ныряет в воду, доплывает до морского дна, получает от Амфитриты во дворце Посейдона золотую корону¹³⁰ и возвращается с кольцом¹³¹. Жан-мэр справедливо усматривает в данном эпизоде символическую смерть Тесея, его путешествие в иной мир, путешествие в грядущее¹³². То же самое символизирует и приключение в лабиринте. Путь к центру представляет собой путешествие в иной мир, а победоносный выход героя из лабиринта можно сравнить с его возвращением из морской пучины. Тесей добывается до центра лабиринта, побеждает в битве с Минотавром, счастливо возвращается с помощью хитрости («нить Ариадны»). Пройдя все эти испытания, он становится царем¹³³, а также основателем города¹³⁴.

¹ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 85, 91–92.

² Такие как Исидор Севильский, Рабан Мавр, Ламберт Сент-Омерский.

³ См.: Borgeaud. P. 4.

⁴ А именно египетский лабиринт (см. с. 57–62), лабиринт на Лемносе, Самос (с. 62), и итальянский лабиринт (с. 62–63).

⁵ Плутарх. Тесей. 16–21.

⁶ В том случае, если вообще представляется оправданным усматривать в мифе о Тесее хотя бы крупную историческую истину. Более подробно об этом см. с. 46–48 наст. изд.

⁷ Говоря конкретнее, это связано с войной между Микенами и минойским Критом. См. упоминания об этом у Плутарха, «Тесей», 16, где приводится цитата из псевдоплатонического диалога «Минос». См. также: Schachermeyer, 1964. S. 302–303.

⁸ То есть переработка, переложение мифа о Тесее для местных целей. См.: Herter, 1939. S. 290ff.

⁹ См.: Schachermeyer, 1964. S. 296–318.

¹⁰ См. с. 12–14 наст. изд.

¹¹ Mayer. Mykenische Beiträge. S. 191.

¹² Плутарх. Греческие вопросы. 45.

¹³ См.: Budimir. P. 88.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Более подробно об этимологии термина «лабиринт» см. гл. I, примеч. 8 наст. изд.

¹⁶ Evans, 1901. P. 107; см. также: Evans, 1921–1935. Vol. I. P. 423ff.

¹⁷ Evans, 1921–1935. Vol. I. P. 423–447.

¹⁸ Rouse. P. 270.

¹⁹ Список находок см. в изд.: Buchholz. S. 33–46.

²⁰ Evans, 1901. P. 106–112.

²¹ Ibid. P. 110–111.

²² Более подробно о данной линии аргументации см.: Hall. P. 325. Note 11.

²³ Среди ученых и исследователей, принявших данную гипотезу, — Hall. P. 323; Karo. Labyrinth // Pauly-Wissowa. Vol. XII. I. Sp. 321; Herter, 1936. S. 213. Anm. 1; Herter, 1973. Abschn. 42; Burn. P. 86–87.

²⁴ См., например: Güntert. S. 5; Radermacher. Leo. S. 280; Kretschmer, 1940. S. 245; Schachermeyer, 1964. S. 306; Marinatos. S. 34; ср. Herter, 1973. Abschn. 42.

²⁵ Постепенное переселение микенских греков с материка на Крит, сопровождавшееся и переходом власти, произошло в третьей четверти 2 тыс. до н. э.

²⁶ А. Эвансу в конце концов пришлось проводить раскопки руин.

²⁷ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 61.

²⁸ Плиний Старший. Естественная история. 36. 91.

²⁹ Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. 4. 34.

³⁰ Eilmann. S. 76.

³¹ Более подробно о каменоломне в Гортине см. следующий раздел.

³² Более подробно о пещере Казидакис-Нивас см.: Fauré, 1960. P. 215; Fauré, 1964. P. 166. Not. 8.

³³ Fauré, 1960. P. 215.

³⁴ Eilmann. S. 74.

³⁵ Karo // Pauly-Wissowa. Sp. 323.

³⁶ Клавдиан. Панегирик на шестое консульство императора Гонория Августа 633.

³⁷ Катулл. Книга стихотворений. 64. 74, 75.

³⁸ Вергилий. Буколики. VI. 59–60.

³⁹ Herter, 1936. S. 213. Anm. 1.

⁴⁰ Herter, 1973. Abschn. 54. Согласно данной традиции, Тесею угрожала в первую очередь темнота (пещера), а не запутанная и сложная дорожка. Значит, спасти его должен был источник света, а не путеводная нить.

³¹ Ссылка Ж. Дюшемен (Duchemin. P. 45) на «Историческую библиотеку» (IV. 78) Диодора Сицилийского представляется необоснованной.

³² См.: Woodward; Tournet. Voyage du Levant // Santaricangeli, 1967. P. 120–123; Matthews. P. 23–28; более подробно о Гортине см.: Eilmann. S. 74–76; Knight, 1936. P. 133–134.

³³ Ср.: Herter, 1936. S. 213. Anm. 1.

³⁴ Fauré, 1964. P. 162–173. III. IV–VI.

³⁵ Приблизительно 12 км по прямой к востоку от Кносса, четыре часа пешком.

³⁶ Fauré, 1964. P. 166.

³⁷ См. таблицу на с. 17–18 наст. изд. См. также ссылку на Фересиду на с. 14, которая в существующем виде никак не может относиться к V в. до н. э.

³⁸ См. также гл. III наст. изд.

³⁹ Об интерпретации танцевального поля Ариадны см. ниже.

⁴⁰ Гомер. Илиада. 18. 590–606, см. ниже.

⁴¹ Л. Венигер предполагает, что это был мрамор (Weniger. 1912. S. 38. Anm. 16). Нанесение линий на месте, где стоял хор, было довольно распространенным явлением. Они должны были указывать наиболее трудные танцевальные движения. Об этом сохранилось упоминание в трудах лексикографа Исихия Александрийского, относящихся к V в. н. э., а также в источнике XII в. — комментарии Евстафия к «Илиаде». I. 525 (Евстафий. 772. 2), в которых говорится: «Более того, следует иметь в виду, что на том месте, где располагался хор (*орхестра*), были нанесены специальные линии, как для бегунов, чтобы хор мог выстроиться в одну линию». См. также: Fensterbusch. Orchestra, 1939 // Pauly-Wissowa.

⁴² Плутарх. Тесей. 21; Плутарх имел в виду именно лабиринт как строение, поскольку, как мне представляется, эта идея могла иметь смысл только в том контексте, который я описывал.

⁴³ Гомер. Илиада. 18. 590–607. Сама книга 18 была вставлена в текст (VIII — нач. VII в. до н. э.) в VI в. Неизвестно, в какой степени редактор 550 г. сохранил более старые примеры и насколько старыми были эти примеры. См.: Böhm; Mühl. S. 267ff; Schadewaldt. В любом случае из этого описания очевидно, что неизвестный редактор Гомера имел в виду собственно лабиринт, а не лабиринт-путаницу. Фигуры в коллективном танце должны быть легко понятны всем участникам, именно об этом идет речь в данном отрывке.

⁴⁴ О существующем разнообразии мнений см.: Fittschen, Nr. 15. Anm. 70–71.

⁴⁵ Предлагались варианты: «огороженная площадка» и «цепочка танцующих, держащихся за руки». См. Liddell, Scott, Jones; Castets. P. 1119; Reisch. Sp. 2373.

⁴⁶ Diels, 1921. S. 66.

⁴⁷ Согласно взглядам Павсания, изображенным в его «Описании Эллады» (IX. 40. 3), созданный Дедалом «хоровод» можно было видеть еще во II в. н. э.: «У них же [жителей Кносса] есть и хоровод Ариадны, о котором упоминал Гомер в „Илиаде“, сделанный в виде рельефа из белого мрамора». Возможно, это не был в нашем понимании рельеф, а просто некое сооружение на плоскости, как описано у Л. Венигера (Weniger, 1912. S. 38. Anm. 16). Подтверждение такой точки зрения находим и в других упоминаниях у Павсания (VIII. 16. 3), а также в архитектурных творениях. См.: Becatti, 1953–1954. P. 25. Во втором отрывке Павсаний сообщает, что никогда прежде не видел такого прекрасного произведения искусства.

⁴⁸ Неизвестный византийский комментатор также разделяет это мнение (см. схолии к «Илиаде». 18. 590; о данном отрывке см. примеч. 71 ниже), как явствует из его первого заключения о том, что «хоровод» обозначает площадку для танцев, а не порядок расположения танцующих. Далее, однако, он приводит отрывок из «Илиады», в котором описывается танец Тесея в критском лабиринте.

⁴⁹ Движения танцующих можно рассмотреть наиболее ясно только с верхней точки. Изображение цепочки танцующих в качестве иллюстрации к описанию у Гомера представляется излишним, поскольку лабиринт и сам по себе является и местом для танца, и схемой танцевальных движений. Лабиринт является наилучшей иллюстрацией к гомеровскому тексту.

⁵⁰ Benndorf. S. 4–8; среди сторонников данного предположения можно назвать Л. Венигера, Г. Дилса, А. Кука, Э. Бетхе (Weniger, 1912. S. 38. Anm. 16; Diels, 1921. S. 66; Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 481ff); Э. Норден пишет: «Там уже присутствует сравнение с площадкой для танцев (*choros*), следовательно, лабиринт как таковой уже должен был существовать, пусть само слово и не упоминается» (Norden Eduard. S. 188. Anm. 1).

⁵¹ Плутарх. Тесей. 21, см. с. 37 наст. изд.

⁵² Предпринимались попытки проследить происхождение названия от определения полета, названия подпрыгивающих движений птиц, а также от брачных танцев, хотя все эти объяснения представляются одинаково малоубедительными. См.: Gossen, Steier. Crane // Pauly-Wissowa. Bd. XXIII. Sp. 1575; Eilmann. S. 75–76.

⁵³ См.: Kerényi, 1966. S. 251ff.

⁵⁴ См.: Eilmann. S. 69, 71; Herter, 1973. Abschn. 67.

⁵⁵ Не из мужчин и женщин, как правильно замечает Р. Телле (Tölle. S. 54).

Этот момент особенно важен в свете функции посвящения, возложенной на танец лабиринта. См. далее.

⁵⁶ Р. Телле, которая придерживается другого мнения, усматривает здесь два отдельных ряда — хоровод юношей и хоровод девушек. Подобная интерпретация тем не менее не находит подтверждения в самом гомеровском отрывке (Tölle. S. 54–55).

⁵⁷ Р. Эйльманн неверно истолковывает этот танец, называя его контрдансом, что по сути несовместимо с самим строением лабиринта.

⁵⁸ Друг за другом — «один за другим», — а не рядом друг с другом, как представлял себе Р. Эйльманн (Eilmann. S. 69). Более подробно об этом см.: Norden Eduard. S. 187; Tölle. S. 56, 60. Это не относится к круговому танцу по фронту, «основной форме боевых танцев с оружием» (Tölle. S. 61).

⁵⁹ Kerényi, 1966. S. 252.

⁶⁰ Неизвестный комментатор «Илиады». 18. 590. См. примеч. 59 выше. В комментарии говорится: «Гестет очень искусно изобразил хор со всеми танцорами, похожий на тот, что Дедал устроил для Ариадны в городе Кноссе на Крите. Как рассказывают... он прибыл на Крит, и Ариадна, дочь Миноса, была им очарована. Его спасло искусство и умение Дедала: Дедал дал Ариадне моток ниток и научил ее передать нитки Тесею. Тесей должен был привязать конец [нити] у входа и взять его с собой в лабиринт. Потом, после того как он справится с чудовищем, он сможет при помощи этой нити найти выход из лабиринта, в котором имелось несколько запутанных дорожек, ведущих к разным выходам [ведущие наружу дорожки].

После того как Тесей, одержав победу [над Минотавром], выбрался [спасся] из лабиринта вместе с юношами и девушками, он исполнил для богов круговой танец, движения которого напоминали его переходы по лабиринту. Искусству [знанию] танца обучил его Дедал».

⁶¹ Схолии к «Илиаде». I. 525; Евстафий. 772. 7.

⁶² Norden Eduard. S. 188.

⁶³ Плутарх. Тесей. 21; Norden Eduard. S. 188.

⁶⁴ Norden Eduard. S. 189.

⁶⁵ Каллимах. Гимн к острову Делосу. 4. 300–315.

⁶⁶ «О, тебя-то вовеки без кликов, без плясок не узрит / Гесиер кудрявый [т. е. Меркурий, вечерняя звезда], взойдя...»

⁶⁷ Arnold Irene. P. 455; Т. Омоль называет канат «ремнем для вытягивания» (Homolle. P. 23, 81, 189); Reisch. Sp. 2384; Kerényi, 1966. S. 252.

⁶⁸ См.: Tölle. Nr. 121. S. 50–51.

⁶⁹ Лукиан. О пляске. 12. Диалог написан, вероятно, между 162 и 165 г. н. э.

Однако представляется маловероятным, что Лукан имел в виду геранос (который в строке 34 он называет устаревшим). В том же отрывке (49) среди греческих танцев он упоминает «лабиринт».

⁸⁰ Поллукс. *Ономастикон*. IV. 101.

⁸¹ К. Кереный предполагает, что, возможно, двое ведущих танцоров держат два конца каната (Kerényi, 1966. S. 396. *Anm.* 383).

⁸² Kerényi, 1966. S. 253.

⁸³ Когда Дедала называют создателем «нити Ариадны» (Аполлодор. *Эпитомы*. I. 9; также комментарию Фересиды к «Одиссее». II. 321, см. гл. XVI, примеч. 22 наст. изд.; комментарий Евстафия к «Одиссее»), это, вероятно, следует понимать в том смысле, что Дедал изобрел конкретные танцевальные движения (что однозначно утверждается неизвестным комментатором к «Илиаде». 18. 590, см. примеч. 71 к данной гл.), а его моток шерсти, который сначала разматывается, а затем опять сматывается, является выражением принципа и структуры самого таша лабиринта и, в некотором смысле, некой материализацией представления о лабиринте.

⁸⁴ Если Тесей в состоянии добраться до центра без помощи нити, то она ему не нужна и для выхода из лабиринта. В случае лабиринта-здания сама идея о нити Ариадны представляется лишней смыслом, что является еще одним доводом против исторической достоверности подобной трактовки.

⁸⁵ Что касается пленников, опыт посвящения для них посыл лишь самый общий, слабо выраженный характер.

⁸⁶ Более подробно об этом см. с. 20–21 наст. изд.

⁸⁷ Данная версия представляется мне маловероятной. Любые, не только относящиеся к античности, изображения лабиринтов ясно указывают, что ширина дорожек в них была весьма невелика. Кроме того, если предположить, что в лабиринте можно двигаться одновременно в двух разных направлениях, то тем самым будет отвергнута основная функция дорожки лабиринта — задавать направление движения. Совершенно другое дело, когда по одной и той же дорожке проходят в разное время в разных направлениях — сначала к центру, потом назад.

⁸⁸ Г. Дилс писал: «Танцующие встали в круг, разорванный с одной стороны, и этот хоровод во время танца находился в постоянном движении. Мужчины и женщины держались за руки и исполняли менуэт, распевая пасхальные песни, напоминающие хоралы. Они двигались вперед, потом отступали назад, следуя за движениями проворного молодого человека, стоящего впереди, который отступал то вправо, то влево, наклонялся вперед и ловко поворачивался на месте. Ра-

зумеется, люди в хороводе не могли так ловко поворачиваться, держа за руку соседа. Вот почему они держались за платок» (Diels, 1921. S. 69). Этот танец, однако, не имеет никакого отношения к лабиринту. Здесь отсутствуют смены направления и поворачивается только один, ведущий танцор.

⁸⁹ См. с. 20–21 наст. изд.

⁹⁰ Плутарх. *Тесей*. 21; с. 37 наст. изд.

⁹¹ См.: Schachermeyr, 1964. S. 303; Плутарх пишет, что «афиняне тогда еще не занимались мореплаванием» («Тесей». 17). См. с. 36 наст. изд.

⁹² Победителю достались жены и дочери, более подробно об этом см.: Hetzner. О свадьбе как символической передаче власти см.: Schachermeyr, 1964. S. 314.

⁹³ Более подробно об этом см.: Bethe, 1910. S. 214ff; Herter, 1973. *Anm.* 42.

⁹⁴ См.: Hetzner; Schachermeyr, 1964. S. 314.

⁹⁵ Более подробно см.: Schachermeyr, 1964. S. 315–316, 92ff.

⁹⁶ Согласно общепринятому мнению, это разорение явилось следствием извержения вулкана на Санторине в 1450 г. до н. э. См.: Schachermeyr, 1964. S. 315; Page; Doumas.

⁹⁷ Ср.: Herter, 1973. Abschn. 42.

⁹⁸ IG XII 5, 444; Jacoby Felix. S. 239.

⁹⁹ Тесей как основатель города. Более подробно о лабиринте как о городе см. с. 24–25 наст. изд.

¹⁰⁰ См.: Herter, 1973. Abschn. 6.

¹⁰¹ См. также: Bethe, 1910. S. 217; Schachermeyr, 1964. S. 307.

¹⁰² См. ниже.

¹⁰³ См.: Павсаний. Описание Эллады. I. 27. 9–10.

¹⁰⁴ См.: Schachermeyr, 1964. S. 307; Preller, 1860–1861. Bd. I. S. 292.

¹⁰⁵ Bethe, 1910. S. 225.

¹⁰⁶ После чего Тесей прыгнул в море, см. ниже.

¹⁰⁷ Cook, 1903. P. 410–411.

¹⁰⁸ Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 58ff.

¹⁰⁹ Гомер. *Одиссея*. 19. 178–179.

¹¹⁰ Cook, 1903. P. 410–411.

¹¹¹ Bethe, 1910. S. 223, 225.

¹¹² Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 59. Note 1.

¹¹³ Ibid. P. 68–74; Cook, 1903. P. 411; Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 521–543; Creuzer, *Mon.* Bd. IV. S. 96, 99.

¹¹⁴ См.: Cook, 1903. P. 412; Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 71–72.

¹¹⁵ Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 467–469; Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 72.

¹¹⁶ Cook, 1914–1940. Vol. I. P. 470–472; Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 72.

¹¹⁷ Павсаний. Описание Эллады. V. 25. 9.

¹¹⁸ Ibid. III. 26. 1.

¹¹⁹ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 62. 4; более подробно об этом см.: Cook, 1903. P. 410. Note 3.

¹²⁰ См.: Schachermeyr, 1967; Дж. Фразер также высказывается за критское происхождение этих обрядов (Frazer, 1911–1915. Vol. IV. P. 72).

¹²¹ Более подробно об этом см. с. 21–22 наст. изд.

¹²² Вряд ли Минотавр имеет отношение к финикийскому Молоху (см.: Preller, 1860–1861. Bd. I. S. 124; ср.: Herter, 1973. Abschn. 42), бронзовая статуя которого с головой быка, как предполагается, состояла из семи камер (аналогично семи окружностям лабиринта, см.: Scholz. S. 187) и для которого народ Израиля сжигал и приносил в жертву детей. Еще о человеческих жертвоприношениях в минойском Крите см.: Reden, Best. P. 198–201.

¹²³ Более подробно см.: Young Ellen.

¹²⁴ См. с. 20–21 наст. изд.

¹²⁵ Плутарх. *Тесей*. 17. В описании щита, которое приводится у Гомера («Илиада», 18. 590), об этом говорится с полной уверенностью, поскольку танец лабиринта исполняли юноши и девушки (не мужчины и женщины). См. также: Herter, 1973. Abschn. 45.

¹²⁶ Bechstein. S. 144–149; здесь также речь идет о семи детях, которые заблудились в незнакомом месте. Это составляет основной мотив истории. Чтобы найти дорогу назад, им необходима «нить Ариадны» (камышки, как в «Гензель и Гретель»). Они встречают людоеда, и спасает всех один человек.

¹²⁷ Плутарх. *Тесей*. 3–13.

¹²⁸ О происхождении Тесея имеются разные сведения. Согласно одному источнику, его отцом является царь Эгей, согласно второму — Посейдон, в третьем они оба указываются в качестве отца. См.: Herter, 1973. Abschn. 7–10. В этом отношении, будучи одновременно сыном и смертного, и божества, Тесей уже является предшественником Христа, и, значит, эти параллели возникают сами по себе, а не как следствие христианской интерпретации в Средние века.

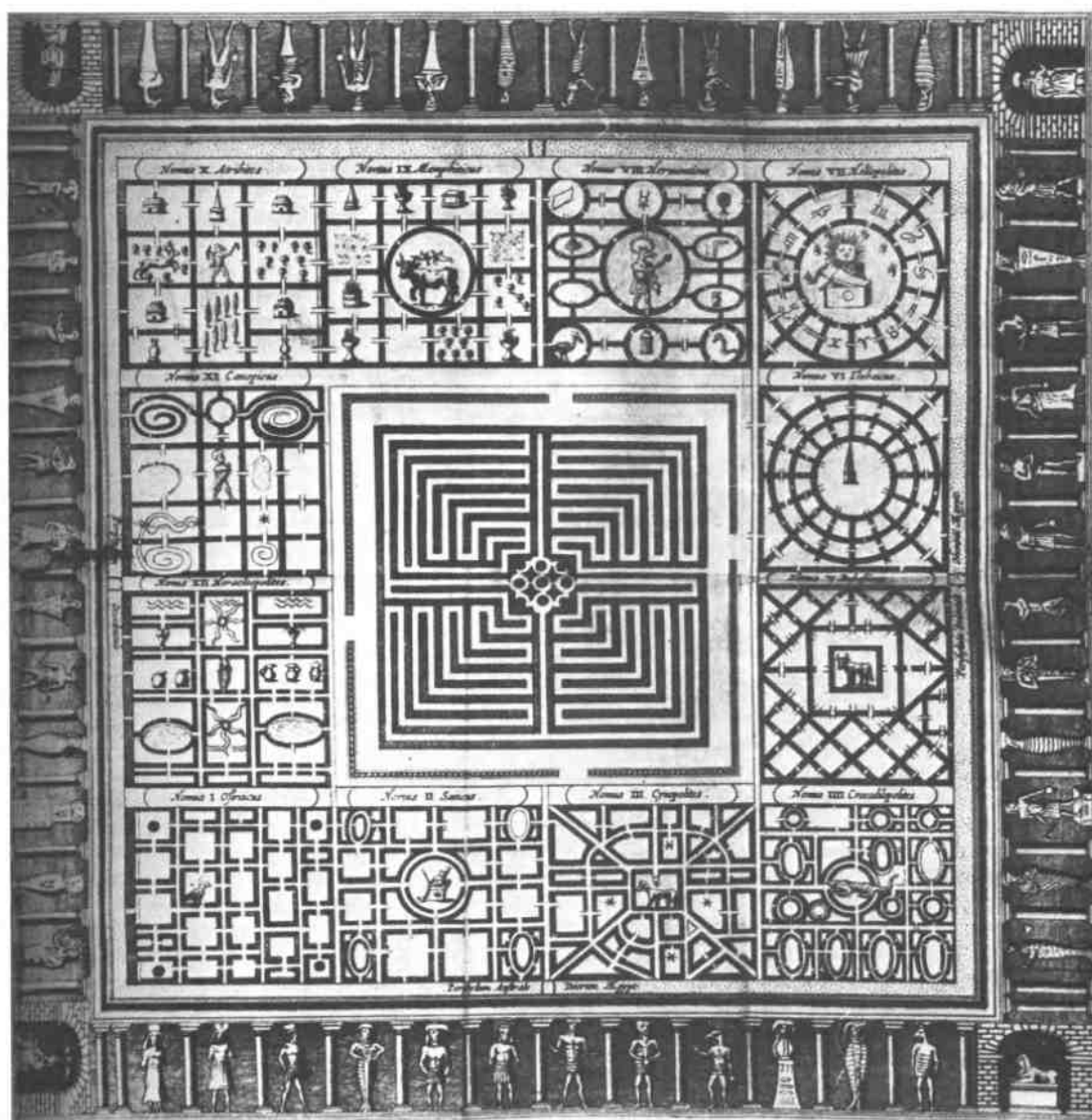
¹²⁹ Если верить Вакхилиду («Дифирамбы», 17. 111), также и красный плащ.

¹³⁰ Павсаний. Описание Эллады. I. 17. 3; см.: Herter, 1973. Abschn. 50–51; Jeanmaire. P. 328–331.

¹³¹ Ibid.

¹³² Значит, смерть Эгея не была случайной. Сомнения в этом высказывает даже Плутарх («Тесей», 22), а также Андре Жид в современной интерпретации.

¹³³ Жанмэр посвящает целую главу аспектам легенды о Тесе, связанным с обрядами посвящения, см.: Jeanmaire. P. 227–383. Он приводит описание критских танцев и обрядов инициации (Ibid. P. 421–460). Более подробно об этом обряде см.: Eliade. *Das Mysterium der Wiedergeburt*... S. 188.



61

61. Атанасий Кирхер.

Реконструкция египетского «лабиринта»

Немецкий иезуит и ученый Атанасий Кирхер (1602–1680), известный современникам как Доктор сотни искусств (Doctor centum artium), попытался реконструировать египетский «лабиринт», очевидно основываясь на античных описаниях. В центре

рисунка помещен лабиринт, который Кирхер, возможно, смоделировал по образцам с римских мозаик. Вокруг расположены изображения, символизирующие двенадцать номов — административных единиц Древнего Египта, описанных Геродотом (II. 148). Этот рисунок, гравированный на меди (50 × 41 см), помещен в книгу «Вавилонская башня, или Архонтология»

(«Turris Babel, Sive Archontologia», Амстердам, 1679) после с. 78. В этом сочинении Кирхер рассуждает и о других лабиринтах, упомянутых Плинием Старшим (с. 73–87). На с. 84 — прекрасная гравюра на меди с изображением критского лабиринта (см. ил. 328). Мюнхен, Центральный институт истории искусства

III. Древние «лабиринты»

Ни в одном из сооружений, описываемых далее, не содержится лабиринтов-путаниц, и только внутри стен *толоса* в Эпидавре имеются лабиринтообразные переходы. Я собираюсь уделить внимание подобным сооружениям в их хронологической последовательности по той причине, что во времена античности их называли лабиринтами, вследствие чего они представляют собой особую ценность как документальное подтверждение истории развития самой концепции лабиринта. Особо это относится к так называемым египетским лабиринтам, которые описывались великое множество раз, начиная с Геродота, кому принадлежит первое упоминание о них, относящееся к V веку до н. э. Несоответствия и противоречия между отдельными свидетельствами отражают изменения, которые претерпевала сама концепция лабиринта.

Сюда не включен подземный склеп Халь Сафлини на Мальте¹, относящийся к неолиту, который Микеланджело Каджано де Азеве-

до² ошибочно называет «лабиринтом на Мальте». Данное подземное сооружение, представляющее собой место захоронения и святилище, не является лабиринтом, оно не имело этого названия в античности. Подземные переходы, связывающие между собой отдельные помещения, расположенные на трех различных уровнях, не образуют ни собственно лабиринта, ни лабиринта-путаницы.

Египетский «лабиринт»

Египетский «лабиринт» также не является ни собственно лабиринтом, ни лабиринтом-путаницей, а представляет собой погребальный храм, который выстроил величайший из фараонов XII династии Аменемхет III (он правил с 1842 по 1797 до н. э. под тронным именем Ламареса) к югу от своей пирамиды поблизости от Хавары, недалеко от Эль-Фаюма.

Необычайно большое сооружение — размеры его основания составляют 305 × 244 метров —

числилось как одно из чудес света³. Греки восхищались им больше, чем любыми другими египетскими постройками, за исключением пирамид. Во времена античности его называли «лабиринт», и он послужил моделью для лабиринта на Крите. По этой причине он и заслуживает нашего внимания. За исключением нескольких колонн, в настоящее время он полностью разрушен. Все, что нам о нем известно, основывается на древних свидетельствах⁴, а также на результатах раскопок, выполненных сэром Флиндерсом Петри⁵, который предпринял попытку реконструкции данной постройки (ил. 64).

Самое раннее упоминание принадлежит греческому историку Геродоту Галикарнасскому (ок. 484—430 до н. э.), он упоминает в своей «Истории», что Египет разделен на двенадцать административных округов, которыми правят двенадцать правителей, и далее приводит свои собственные впечатления от этого сооружения:

«И вот они решили оставить общий памятник, а решив это, воздвигли лабиринт немного выше Меридова озера, близ так называемого Города Крокодилов. Я видел внутри этот лабиринт: он выше всякого описания. Ведь если бы собрать все стены и великие сооружения, воздвигнутые эллинами, то в общем оказалось бы, что на них затрачено меньше труда и денежных средств, чем на один этот лабиринт. А меж-



62. Хавара близ Эль-Фаюма

Место, где в древности находился египетский «лабиринт» (на заднем плане — пирамида фараона Аменемхета III, вид с юга).

Фотография: Дитрих Вилдунг (Мюнхен).

ду тем храмы в Эфесе⁶ и на Само-се⁷ — весьма замечательны. Конечно, пирамиды — это огромные сооружения и каждая из них по величине стоит многих творений [эллинистического строительного искусства], вместе взятых, хотя и они также велики. Однако лабиринт превосходит [размерами] и эти пирамиды. В нем двадцать дворов с воротами, расположенными одни против других, причем шесть обращены на север, а шесть на юг, прилегают друг к другу. Снаружи вокруг них проходит одна-единственная

63. Фараон Аменемхет III

Сидящая фигура фараона из известняка (выс. 160 см), найденная в Хаваре. Каир, Египетский музей, инв. № CG. 385 Фотография: X. В. Мюллер (Мюнхен).

64. Флиндерс Петри.

Предположительная реконструкция египетского «лабиринта»

Реконструкция плана западной части египетского «лабиринта».

Прямоугольником в верхней части схемы отмечен край пирамиды Аменемхета III.

План: комбинация плана XXXII и схемы на с. 29 в кн.: Petrie, Wainwright, Mackay.



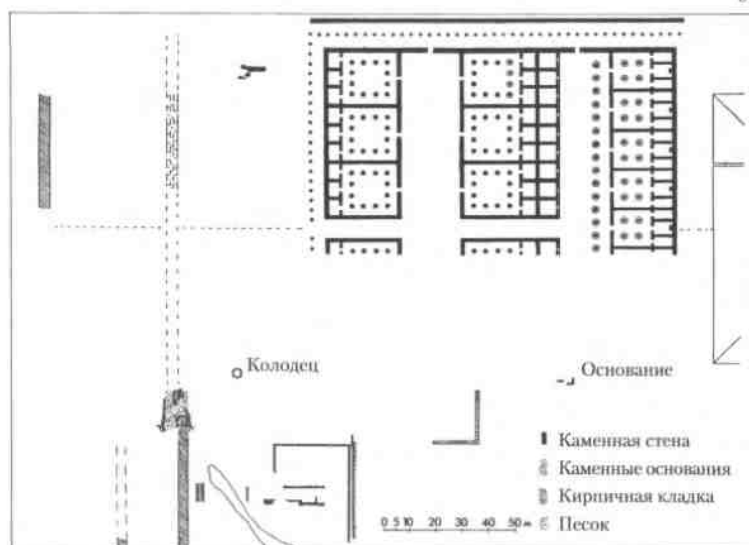
стена. Внутри этой стены расположены покои двух родов: одни подземные, другие над землею, числом 3000, именно по 1500 тех и других. По надземным покоям мне самому пришлось проходить и осматривать их, и я говорю о них как очевидец. О подземных покоях знаю лишь по рассказам: смотрители-египтяне ни за что не желали показать мне их, говоря, что там находятся гробницы царей, воздвигших этот лабиринт, а также гробницы священных крокодилов. Поэтому-то я говорю о нижних покоях лишь понаслышке. Верхние же покои, которые мне пришлось видеть, превосходят [все] творения рук человеческих. Переходы через покои и извилистые проходы через дворы, будучи весьма запутанными, вызывают чувство бесконечного изумления: из дворов переходишь в покои, из покоев в галереи с колоннадами, затем снова в покои и оттуда опять во дворы. Всюду каменные крыши, так же как и стены, а эти стены покрыты множеством рельефных изображений. Каждый двор окружен колоннами из тщательно прилаженных кусков белого камня. А на углу в конце лабиринта воздвигнута пирамида⁸ высотой 40 оргов, с высеченными на ней огромными фигурами. В пирамиду ведет подземный ход⁹.

Информацию о трех тысячах помещений не следует воспринимать слишком буквально, это скорее отражение египетских верований о том, что странствия души

продолжаются в течение трех тысяч лет. Эти идеи получили некоторое распространение и в Греции¹⁰.

В данном описании привлекает к себе внимание и еще один факт: а именно что много путешествовавший Геродот не упоминает о критском лабиринте ни здесь, ни в каком-либо другом из своих трудов. Не говорит он и о том, что Дедал выстроил критский лабиринт по образцу египетского — а Диодор и Плиний¹¹ несколько веков спустя отмечают этот факт. Возможно, это связано с тем, что данное сооружение не показалось Геродоту запутанным и сложным. Он ходил по верхним помещениям один, без сопровождения, не испытывая никаких трудностей в определении своего местонахождения — что и неудивительно, вследствие правильного внутреннего устройства здания. Можно также предположить, что во времена Геродота словом «лабиринт» называли в метафорическом смысле любое сколько-нибудь величественное, выдающееся сооружение.

Манефон, верховный жрец Египта из Гелиополя, который писал на греческом, отмечает в своем сохранившемся в отрывках труде, датированном III веком до н. э. и посвященном истории и религии древних египтян¹² (дошедшем до нас в виде цитат, приводимых другими авторами), что создателем лабиринта был четвертый фараон



XII династии, Аменемхет III, которого он называет Лахарес, Лампарес или Лабарис¹³ и о котором пишет так: «[Он] правил восемь лет. В Арсиновском номе¹⁴ он выстроил себе гробницу — лабиринт со множеством комнат».

В период между 60 и 57 годами до н. э. греческий историк Диодор Сицилийский временно жил в Египте. В своей «Исторической библиотеке» мировой истории, над которой он трудился предположительно в течение тридцати лет, он утверждает, что египетский лабиринт находится в хорошем состоянии, хотя видеть его собственными глазами он никак не мог¹⁵. И если критский лабиринт к тому времени был полностью разрушен и никто из древних авторов не видел его, то египетский лабиринт еще существовал, о чем свидетельствует следующий отрывок из Диодора:

«После смерти этого правителя египтяне вновь стали независимыми и возвели на престол правителя-соотечественника, Мендеса¹⁶, которого некоторые называют Маррус. Он не вел никаких военных действий, но выстроил для себя гробницу, известную под названием Лабиринта. Этот Лабиринт примечателен не столько своими размерами, сколько хитростью и искусностью внутреннего устройства, воспроизвести которое невозможно. Ибо когда человек входит в этот Лабиринт, он не может сам найти дорогу назад, и ему необходима помощь опытного проводника, которому устройство здания известно досконально. Некоторые говорят еще, что Дедал, посетивший Египет и восхищенный этим чудесным творением, построил похожий лабиринт для критского царя Миноса, в котором содержалось, как гласит миф, чудовище по имени Минотавр. Однако критского лабиринта более не существует, возможно, его сровнял с землей кто-то из правителей или же время выполнило эту работу, тогда как египетский лабиринт простоял в полной неприкосновенности до наших времен»¹⁷.

Здесь впервые просматривается определенная связь египетско-

го «лабиринта» с идеей лабиринта-путаницы, пусть и в самом нечетком, только зарождающемся виде. Диодор говорит лишь о том, что, «когда человек входит в этот Лабиринт, он не может сам найти дорогу назад». Он не упоминает ничего о «множестве запутанных переходов», как это делает Плиний сотню лет спустя. Более того, в отношении размеров постройки Диодор высказывается значительно более сдержанно, нежели Плиний, который утверждает, что египетский «лабиринт» в сто раз больше, чем лабиринт на Крите¹⁸. Диодор сам не видел этой постройки, он лишь собрал воедино, не применяя сколько-нибудь критического подхода, те данные, которые оказались для него доступны. При описании египетского лабиринта он пользовался двумя противоречивыми источниками и не сумел распознать, что оба они повествуют об одном и том же здании. Вскоре после составления своего первого описания (1. 66) он начинает рассматривать данное сооружение — возможно, следуя примеру Геродота — как общий памятник двенадцати номархам Египта:

«Два года не было в Египте правителя, и в народе начались мятежи и убийства, тогда двенадцать самых главных вождей объединились в священный союз. Они собрались на совет в Мемфисе и заключили соглашение о взаимной верности и дружбе и провозгласили себя правителями. Они правили в соответствии со своими клятвами и обещаниями, поддерживали взаимное согласие в течение пятнадцати лет, после чего решили выстроить для себя общую гробницу. Замысел их был таков, что как и при жизни они лежали сердечное расположение друг к другу, им воздавались равные почести, так и после смерти их тела должны покоиться в одном месте, а монумент, воздвигнутый по их приказу, должен символизировать собой славу и мощь погребенных там. Это должно было превзойти творения предшественников. И вот, избрав место для своего памятника близ Меридова озера в Ливии,

они выстроили гробницу из великолепного камня в форме квадрата, однако по величине каждая сторона его была равна одной стадии. Искусность резных украшений и всякой прочей работы потомки никогда не смогли бы превзойти. За оградой был сооружен зал, опоясанный колоннами, по сорок с каждой стороны, крыша же двора была сработана из цельного камня, выдолбленного изнутри и изукрашенного искусной и многоцветной росписью. Двор также украшали великолепные живописные изображения тех мест, откуда родом был каждый из правителей, а также имевшихся там храмов и святынь. В целом же про этих правителей известно, что так велик был размах их планов по сооружению своей гробницы — и по размерам ее, и по затратам, — что если бы до завершения строительства их не свергли, то творение их осталось бы непревзойденным. И после того как царствовали эти правители в Египте в течение пятнадцати лет, случилось так, что правление перешло к одному человеку...»¹⁹

В отличие от Диодора, греческий географ и историк Страбон Амасейский (ок. 64 до н. э. — 24 н. э.) приводит описание, основанное на личных впечатлениях. В 25 году до н. э. он в составе свиты префекта Египта Гая Корнелия Галла совершил путешествие в Египет, о чем он подробно повествует в своей «Географии»:

«Кроме того, в этом номе есть лабиринт — сооружение, которое можно сравнить с пирамидами, — а рядом с ним гробница царя, строителя лабиринта. Около первого входа в канал, пройдя вперед 30 или 40 стадий, достигнем плоской местности в форме трапеции, где находится селение, а также большой дворец, состоящий из многих дворцовых помещений, числом столько, сколько в прежние времена было номов; ибо там находится столько залов, которые окружены примыкающими друг к другу колоннадами; все эти колоннады расположены в один ряд и вдоль одной стены, которая подобна длинной стене с залами перед

ней; пути, ведущие к ним, находятся прямо напротив стены. Перед входами в залы находится много каких-то длинных крытых сводов с извилистыми путями между ними, так что без проводника ни одному чужеземцу не найти ни входа, ни выхода. Вызывает удивление, что крыша каждого покоя состоит из одного камня и что крытые своды в ширину точно так же покрыты плитами из цельного камня чрезвычайно большой величины, без всякой примеси дерева где-либо или какого-нибудь другого вещества. Поднявшись на крышу небольшой высоты, так как лабиринт одноэтажный, можно видеть каменную равнину, состоящую из каменной такой же большой величины; отсюда, спустившись снова в залы, можно заметить, что они расположены в ряд и покоятся на 27 колоннах; стены их сложены также из камней не меньшей величины. В конце этого здания, занимающего пространство больше стади, помещается гробница — четырехугольная пирамида, каждая сторона которой имеет около плектра в ширину при равной высоте. Имя погребенного там — Имандес²⁰. Говорят, что такое количество залов построено в силу обычая собираться здесь всем номам соответственно значению каждого, вместе со своими жрецами и жрицами для совершения жертвоприношений, принесения даров богам и для судопроизводства по важным делам. Каждому ному был отведен предназначенный ему зал»²¹.

Несколько далее, в 38-й главе, Страбон приводит описание своей поездки к священным крокодилам Арсинои (Крокодилополь). Это место расположено рядом с лабиринтом, поэтому можно предположить, что и лабиринт он тоже видел.

Плиний Старший (23/24—79 н. э.) в своей «Естественной истории» приводит наиболее подробное описание лабиринта. Плиний, который, без сомнения, тоже никогда не видел египетского лабиринта²², в своем труде составил классический перечень из четырех древних лабиринтов:

«Скажем и о лабиринтах, самом, пожалуй, диковинном творении человеческой расчётливости, но не вымышленном, как могут подумать. До сих пор еще существует в Египте в Гераклеопольском номе тот, который был создан первым, как передают, 3600 лет тому назад царем Петесухом или Титоем, хотя Геродот говорит, что все это сооружение создано 12 царями, последним в числе которых был Псамметих. Назначение его истолковывают по-разному: по Демоте-лу, это был царский дворец Моте-риды, по Ликею — гробница Мери-да, по истолкованию многих, оно было построено как святилище Солнца, что наиболее вероятно. Во всяком случае нет сомнения в том, что отсюда заимствовал Дедал образец того лабиринта, который он создал на Крите, но воспроизвел только его сотую часть, которая содержит коловращение путей и запутанные ходы туда и обратно, не так, как мы видим на павиментах или в Полевых играх мальчиков, содержащий на небольшом клочке много тысяч шагов ходьбы, а с множеством вделанных дверей для обманных ходов и возврата к тем же самым плутаниям. Это был второй лабиринт после египетского, третий был на Лемносе, четвертый в Италии, все крытые сводами из тесаного камня. В египетском, что меня лично удивляет, вход и колонны — из камня с Пароса, остальное в нем сложено из глыб сиенита [розового и красного гранита], которые едва ли могут разрушить даже века, хотя бы и при содействии гераклеопольцев, которые относились к этому сооружению с необычайной ненавистью. Подробно описать расположение этого сооружения и каждую часть в отдельности невозможно, так как оно разделено на регионы, а также на префектуры, которые называют номами, и 21 названию их отведено столько же обширных помещений, кроме того, в нем есть храмы всех богов Египта, и, сверх того, Немесис в 40 эдикулах [закрытых молелен заупокойных храмов] заключил много пирамид по сорока обхватов, занимающих по шести арур [0,024 га] в основании.

Устав же от ходьбы, попадают в ту знаменитую запутанную ловушку дорог. Мало того, здесь и вторые этажи высоко на склонах, и нисходящие девятью ступенями портики. Внутри — колонны из камня порфирита, изображения богов, статуи царей, чудовищные фигуры. Некоторые помещения устроены так, что, когда открывают двери, внутри раздается страшный гром. А проходят большей частью в потемках. И еще за стеной лабиринта есть другие громадные строения — их называют птерон [колоннады]. Оттуда прорытые под землю ходы ведут в другие подземные помещения. Кое-что восстановил там всего лишь один Херемон, скопец царя Нектеба [Нектанеба I], за 500 лет до Александра Великого. Передают также, что при сооружении сводов из тесаного камня подпорки были сделаны из стволов спины [египетской акации], проваренных в масле»²³.

Описание римского географа Помпония Мелы, который в 43 году н. э. изложил в своем сочинении «О положении земли», состоящем из трех книг, принятые в Риме воззрения на известный мир, также основывается на слухах: «Лабиринт, построенный Псамметихом, охватывает одной непрерывной стеной три тысячи зал и двенадцать дворцов. Стены и крыша его мраморные. Лабиринт имеет только один вход. Внутри его имеется бесчисленное количество извилистых ходов. Все они направлены в разные стороны и сообщаются между собой. В коридорах лабиринта есть портики, попарно похожие один на другой. Коридоры огибают друг друга. Это создает большую путаницу, но разобраться в ней можно»²⁴. Очевидно, что Помпоний Мела приукрашивает описание, выполненное Геродотом, привнося в него такие детали, которые во времена Мелы считались типичными признаками лабиринта: множество извилистых дорожек, запутанная структура, а также тропа, ведущая под землю (для этой характеристики, возможно, значение имела концепция лабиринта как пещеры). Метафориче-

ское использование у Геродота соединяется с более поздним понятием лабиринта-путаницы.

Авторы древности не предлагают никакого единого, последовательного определения этого выдающегося сооружения. Однако поскольку в Египте времен фараонов из камня строились только святилища и сооружения, посвященные культу умерших (гробницы и погребальные храмы), — тогда как все прочие здания, включая и дворцы, строились из дерева и глиняных кирпичей, — значит, лабиринт никак не мог быть дворцом, административным центром²⁵ или же памятником (при условии что Геродот, говоря о «памятнике, монументе», не имеет в виду «гробницу», что вполне возможно).

С другой стороны, поскольку фараоны XII династии сооружали в качестве гробниц пирамиды, единственно возможным предназначением «лабиринта» остается храм. Согласно весьма правдоподобному объяснению, приводимому Аланом Б. Ллойдом, он, вероятно, служил и погребальным храмом для Аменемхета III, который был погребен в пирамиде неподалеку, а также храмом, посвященным некоторым богам. В любом случае, основываясь на свидетельствах очевидцев, следует заключить, что на самом деле имелось несколько храмов, обнесенных общей стеной²⁶.

В своей статье²⁷ Ллойд делает убедительную попытку реконструировать общий план, что имеет решающее значение для дальнейшего обсуждения данной темы (ил. 65). Явные противоречия, существующие между описаниями очевидцев, Геродота и Страбона, можно объяснить, основываясь на предположении, выдвинутом археологом Флиндерсом Петри²⁸: Геродот описывал южную часть сооружения, открытую для всеобщего доступа, которая ко времени Страбона — более четырехсот лет спустя — уже перестала существовать, и поэтому описание Страбона касается только северной части, с восточной стороны которой располагался птерон (крыло), группа зданий, упоминаемых Плинием.

Неубедительным остается и ответ на вопрос о том, как этот «лабиринт» получил свое название. Предпринимались попытки вывести данный термин из египетских слов «al lora-rohun, laperohunt» или «ro-per-ro-henet», обозначающих «вход в храм у озера». Но между этими словами и словом «лабиринт» нет фонетического соответствия, также и в египетских текстах не обнаружено ничего похожего²⁹. Высказывалось также предположение, что тронное имя Аменемхета III, Ламарес, эллинизированный вариант которого звучит как «Лабарис», происходит от названия храма Лабариса³⁰. Такую вероятность нельзя исключить, однако это не объясняет сути явления. Более того, веским аргументом против подобной интерпретации служит тот факт, что Геродот, автор самого раннего письменного источника, не упоминает об Аменемхете III и его тронных именах. Не упоминает он и о том, как это сооружение называли сами египтяне («Аменемхет живет»³¹). Он просто повествует о «лабиринте», не считая нужным объяснять, что это такое. Для описания огромного, внушающего благоговение, искусно выполненного каменного сооружения он использует греческий тер-

мин, словно этот термин выражает некое общее значение, концепцию. Именно такого рода описания приводятся и во всех прочих письменных источниках, и лишь авторы более позднего времени упоминают об опасности заблудиться. Следовательно, можно сделать вывод, что термин «лабиринт» в данном случае используется метафорически, он служит названием для некой постройки, выдающегося сооружения, выполненного из камня. М. Будимир, прибегая к историко-лингвистической аргументации³², пришел к аналогичному заключению, трактуя лабиринт как термин, обозначающий «постройку большой величины».

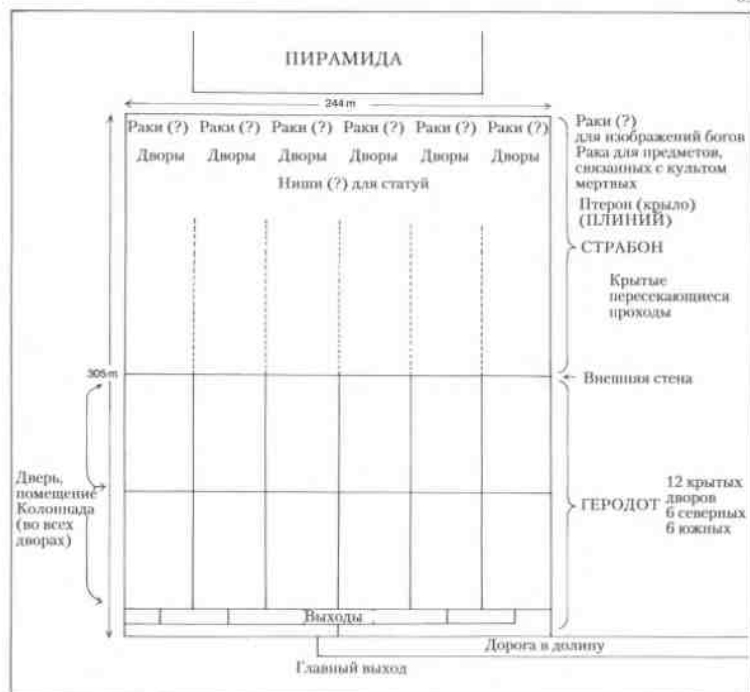
Концепция лабиринта, предлагаемая авторами позднеэллинистической эпохи и периода Цезаря — Диодором, Плинием Старшим, Помпонием Мелой, — представляет собой соединение более

65. Алан Б. Ллойд.

Предположительная реконструкция египетского «лабиринта»

Реконструкция плана египетского «лабиринта», основанная на сообщениях Геродота (южная часть), Страбона (северная часть) и Плиния Старшего (восточное крыло).

Иллюстрация из кн.: Lloyd, Pl. 47.



ранних представлений с идеей лабиринта-путаницы. Это можно проследить на примере Диодора, который невольно описывает египетский «лабиринт» дважды. Вероятно, он обращался за помощью к двум источникам, в одном из которых, возможно, описывалось чрезвычайно выдающееся, искусно сделанное, крупномасштабное, дорогостоящее и сложное сооружение³⁰. Настолько ярко выраженными были эти черты, что слово «лабиринт», в его метафорическом значении, показалось вполне подходящим для обозначения такого сооружения. Однако совершенно очевидно, что в первоначальном источнике о лабиринте не упоминалось, и именно поэтому Диодор в своем пересказе также не прибегает к данному термину. Второй источник³¹, однако, свидетельствует, что соответствующие выводы уже были сделаны. Сооружение стало называться «лабиринт», и в нем, в полном соответствии с пониманием, предложенным Диодором (включающим в себя идею лабиринта-путаницы), имелись запутанные переходы, типичные именно для лабиринта-путаницы. Описания этих переходов и дорожек, встречающиеся у более поздних авторов, представляют собой не результат личного опыта, но отражают развитие идей, которые в этот период уже ассоциируются с концепцией лабиринта.

Лабиринт на Лемносе/Самосе

В связи с процитированным выше описанием лабиринтов в Египте и на Крите Плиний сообщает также (он, кстати, единственный автор, кто это делает) о лабиринте на острове Лемносе: «О критском лабиринте тоже сказано было достаточно. Лемносский, похожий на него, был примечательнее только 150 колоннами, барабаны которых в мастерской висели настолько уравновешенные, что их при обтачивании поворачивал мальчик. Создали его архитекторы Смилид, Ройк и Теодор, местные уроженцы. До сих пор еще сущест-

вуют его остатки, тогда как не существует никаких следов критского и итальянского»³². Следующие далее подробности известны также мало, как и точное местонахождение руин этого здания. Разумеется, это был вовсе не лабиринт, поскольку нигде не упоминаются извилистые дорожки, во всем описании на них нет даже намека. Плиний, видимо, путает руины, которые описывает (своими глазами он, следует полагать, никогда их не видел), с храмом Геры Самосской (Герайоном), который он в более ранних своих трудах³³ назвал «лабиринтом на Самосе». Подтверждением тому служат также приводимые имена архитекторов, о которых он сообщает, что они местные жители. О двух из них — Ройке, сыне Филея, и Теодоре, сыне Телекла, — нам известно, что они работали над созданием храма Геры Самосской и были уроженцами Самоса. Геродот называет Ройку первым главным строителем³⁴, на смену которому пришел мастер по металлу Теодор. О нем Плиний говорит, что он «создал лабиринт на Самосе» (храм Геры)³⁵. В 550 году до н. э. Теодор создал труд, посвященный своему первому большому ионическому храму. Этот труд цитировал Витрувий³⁶, и, скорее всего, именно отсюда можно вывести метафорическое значение лабиринта (как совершенно справедливо предполагают Эрнст Бушор³⁷ и Рихард Эйльманн³⁸). Теодор восхваляет это сооружение, называя его «гигантским, изумительным творением на Самосе», виртуозная работа по созданию которого требовала мастерства, равного мастерству Дедала, отца всех архитекторов. Теодор, возможно, также упоминал в своем труде, что храм расположен в болотистой местности, и, следовательно, писал о храме «en limnais», а Плиний ошибочно понял это выражение как относящееся к храму (лабиринту) «на Лемносе»³⁹. Первоначальный храм, который Бушор датирует приблизительно серединой VI века до н. э.⁴⁰, в том же веке был разрушен. В описании Геродота речь идет о более поздней постройке⁴¹.

Клусий: итальянский лабиринт

Как и с лабиринтом на Лемносе, нашим единственным источником сведений о так называемом итальянском лабиринте является описание Плиния Старшего. Если верить его свидетельствам, от этого лабиринта осталось не многим больше, нежели от критского. Вот почему Плиний, после нескольких вступительных замечаний, дословно цитирует римского ученого, плодовитого автора Марка Теренция Варрона⁴²:

«Теперь следует сказать и об итальянском, который построил для себя Порсена, царь Этрурии, как гробницу, а вместе с тем и для того, чтобы и тщеславие иноземных царей было превзойдено итальянскими. Но так как баснословность выходит за всякие пределы, мы приведем дословное изложение самого Марка Варрона: „Он погребен у города Клусия, в том месте, где оставил надгробный памятник из квадратного камня квадратный, с каждой стороной по триста футов, высотой в пятьдесят, в этом квадратном основании внутри запутанный лабиринт: если кто войдет туда без клубка ниток, не может найти выход. На этом квадрате стоят пять пирамид — четыре по углам и посередине одна, шириной в основании по семидесяти пяти футов, высотой по ста пятидесяти, завершающиеся так, что сверху наложен медный круг и петас [род купола] один над всеми, с которого свисают на цепочках колокольчики, которые, колеблемые ветром, издают далеко слышные звуки, как это некогда было в Додоне. На этом круге стоят четыре пирамиды, каждая высотой в сто футов. На них, на одном основании, — пять пирамид“. Их высоте Варрон постеснялся привести. Этрурские предания говорят, что она была такой же, как высота всего сооружения под ними. Безумное сумасбродство — домогаться славы тратами, которые никому не принесут пользы, да еще истощать силы царства, чтобы, однако, увеличить славу строителя»⁴³.

Он говорит о гробнице этрусского правителя Порсены, царя Клузия (совр. Кьюзи), который в 505 году до н. э. взял в осаду Рим в попытке восстановить права изгнанника Тарквиния Древнего⁴⁷. Если перевести римские футы в метры, получится, что длина стороны квадратного основания составляет 88,7 метра, высота — 14,7 метра, ширина основания каждой из пяти пирамид составляет 22,2 метра, ее высота — 44,3 метра. Четыре пирамиды, расположенные на бронзовом диске, имеют высоту 29,6 метра. Высота остальных пирамид равна высоте всей нижней конструкции, то есть 88,7 метра. Общая высота при этом составит 177,4 метра. Захватывающее описание Варрона вдохновило исследователей на не менее интересные попытки реконструкции, выполненные, к примеру, А. С. Катрмером де Кенси в 1826 году (ил. 68) и Дж. Л. Майресом (ил. 69) в 1951 году⁴⁸.

От сооружения, о котором идет речь, не осталось ничего. С середины XIX века бытовало мнение, что лабиринтоподобное основание расположено в Поджо-Гайелла, на холме в пяти километрах к северу от Кьюзи. Обширные исследования многочисленных захоронений на этом холме⁴⁹ были предприняты английским ученым Джорджем Деннисом, занимавшимся этрусками. Его фундаментальный труд, посвященный городам и захоронениям в Этрурии, опубликованный в 1848 году, не теряет своей актуальности до сих пор. На плане главного яруса, представленном в его труде (ил. 66), видно, что проходы несколько запутаны, тем не менее они не являются переходами лабиринта. Также они не являются составной частью залов захоронений. Это, скорее, туннели, проходы, иногда такие узкие, что по ним мог пройти лишь один человек, которые в разное время были проложены расхитителями гробниц и которые сейчас, как и сами гробницы, в большой степени разрушены⁵⁰.

Результаты нашего опыта аналогичны тем, что достиг Папа Пий II, когда тщетно пытался оты-

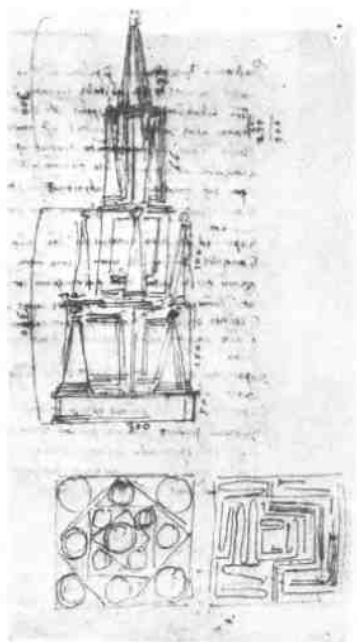


66

скать лабиринт в окрестностях Клузия по пути на собор в Мантуе (1459)⁵¹. Разумеется, вполне возможно, что захоронение на Поджо-Гайелла — это гробница царя Порсены⁵² и что оно и в самом деле поражаало очевидцев. И тем не менее утверждение Варрона о том, что в нем содержался лабиринт, кажется столь же невероятным, как и описание внешнего вида этого сооружения. Наиболее верным пониманием представляется определенная «цепочка ассоциаций», в которой лабиринт стал последним звеном: Варрон пересказывает чужое описание некоего величественного сооружения, достойного руки Дедала, и, следовательно, в метафорическом смысле лабиринта. Во времена Варрона слово «лабиринт» уже прочно ассоциировалось с идеей лабиринта-путаницы, и так, по аналогии, возникло предположение о том, что такой лабиринт имелся и в гробнице Порсены. Ведь именно благодаря этому признаку данное сооружение могло достойно соперничать с известными чудесами Египта и Крита. Более того, приписываемую данному сооружению огромную высоту — чуть меньше 178 метров, — невозможно для того времени, логично объяснить попыткой удовлетворения национальных амбиций, о которых говорит Плиний.

Толос в Эпидавре

Остатки основания этого таинственного круглого здания являются единственным объектом античности, который можно на-



67

66. Джордж Деннис.

План Поджо-Гайеллы

План части главного яруса Поджо-Гайеллы по состоянию на 1840 г. Узкие проходы между отдельными могилами были проложены расхитителями гробниц. Иллюстрация из кн.: Dennis, Fig. 92.

67. Антонио да Сангалло Младший.

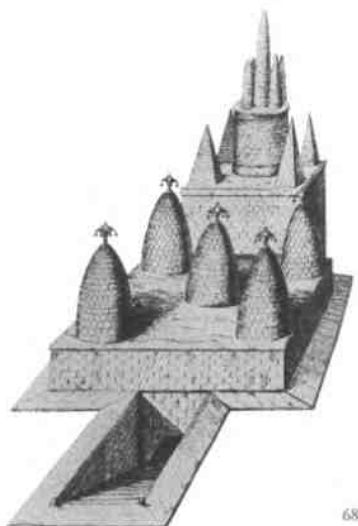
Реконструкция гробницы царя Порсены

Рисунок пером коричневой тушью на бумаге (28,6×42,6 см).

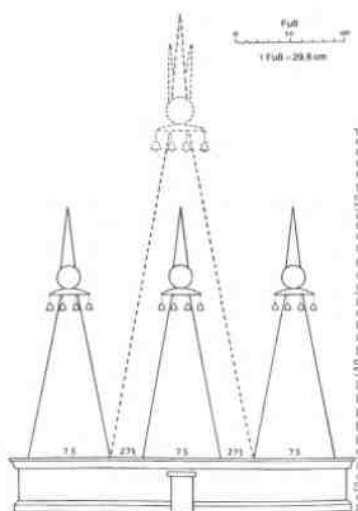
На правой половине страницы (на ил. отсутствует) изображен галикарнасский мавзолей — одно из семи чудес света. Здесь представлены план и фасад гробницы, а также подземный лабиринт.

Реконструкция основана на сообщении Варрона, цитируемом Плинием. См. примеч. 48 к наст. гл. Флоренция, галерея Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, инв. № 1037 А. Источники: Vasori, 1979. N. 4. P. 130; Palazzo Vecchio. N. 5; Vasori, 1981. N. 69. P. 95–96.

звать лабиринтом в истинном смысле этого слова. Толос, вскользь упоминаемый Павсанием, был выстроен Поликлетом Младшим, согласно сохранившимся строительным записям, приблизительно между 360 и 320 годами до н. э. в святилище Асклепия в Эпидавре⁵³. О предназначении этого ныне разрушенного сооружения нам ничего не известно.



68



69

68. А. С. Катрмер де Кенси. Реконструкция гробницы царя Порсены

Попытка реконструкции гробницы царя Порсены в г. Клузин (ныне Кьюзи), основанная на описании Варрона, цитируемом Плинием («*Restitution de Tombeau de Porsenna*», 1826).

Иллюстрация из кн.: Matthews. Fig. 92.

69. Джон Майрес. Реконструкция гробницы царя Порсены

Иллюстрация из кн.: Myres, 1951. P. 120.

Все, что сохранилось донныне, — это остатки фундамента, который, очевидно, принадлежал сначала какой-то более ранней постройке и в котором имелись лабиринтоподобные переходы. Три наружных из шести его концентрических колец значительно сильнее других углублены в грунт. Они также толще, нежели три внутренних кольца, их соединяет система проходов в стенах и поперечных перегородок, поэтому дорожка между ними образует «нить Ариадны». Поверх внутренних колец располагался мраморный пол *целлы* — до сегодняшнего дня она не сохранилась, но ее можно реконструировать. Тогда как три наружных кольца фундамента (если считать от внешнего) поддерживали внешний дорический *перистиль*, стены *целлы* и внутренний коринфский перистиль. Не обнаружено никаких следов того, что над центральным залом имела крыша (А на ил. 73), из чего можно заключить, что это место служило проходом в подземные коридоры⁵⁴. Герман Тирш предполагает, что срединную секцию покрывала большая деревянная платформа и вся эта конструкция служила в качестве специального щита, усиливающего звук при исполнении обрядовой музыки⁵⁵. Данная трактовка тем не менее не представляется верной, поскольку в ней не принимается во внимание общий план расположения проходов. Столь же неубедительно выглядит и другое объяснение, предложенное археологами Альфонсом Дефрассом и Анри Леша, которые утверждают, что лабиринт представлял собой специальный резервуар для сбора воды из источника, посвященного Асклепию⁵⁶. Нет никаких доказательств существования этого предполагаемого источника, как нет и признаков, подтверждающих прохождение здесь водного потока. Фернан Робер рассматривает центр лабиринта как алтарь для поклонения подземным божествам⁵⁷, а Фердинанд Ноак приводит лишь самые общие рассуждения относительно того, что данная постройка являлась культовым сооружением, по-

священным врачевательским занятиям Гиерона⁵⁸. Трактовка Ноака, разумеется, относится прежде всего не к сохранившемуся до наших дней основанию, а ко всей утраченной ныне надземной постройке, которая, как он справедливо себе представлял, находилась в центральной части фундамента⁵⁹. Уже отмечалось, что три внутренних кольца имеют меньшую толщину, чем наружные, и находятся не так глубоко в земле. В зависимости от конкретной группы различаются также по своему размеру камни, использованные для постройки, а также видна разница в усердии и старании тех, кто работал на строительстве. В первом из внутренних колец, если считать снаружи, имеется аккуратно сделанный дверной проем. Из чего можно предположить, что первоначально постройка состояла только из трех внутренних колец и общий диаметр здания составлял семь метров, тогда как диаметр фундамента более позднего здания равен двадцати двум метрам⁶⁰. Поверх первоначальной постройки, относящейся к IV веку до н. э. (храм Асклепия, алтарь и толос), «была возведена огромная общая терраса»⁶¹, и, следовательно, центральное кольцо с самого начала располагалось на поверхности земли. Далее получается, что лабиринт меньшего размера первоначально находился на поверхности земли и попасть в него можно было через дверь — проход в третьем от центра кольце. Нам ничего не известно о его предназначении. Во время перестройки лабиринта сочли необходимым добавить к нему еще одну внешнюю окружность. Так как этот ставший темным проход не был заложен камнем, мы можем сделать вывод: то, что ныне является подземной частью, строилось с определенной целью.

Дидимы

В Дидимах, приблизительно в двенадцати километрах к югу от Милета в Малой Азии, находился знаменитый храм с оракулом



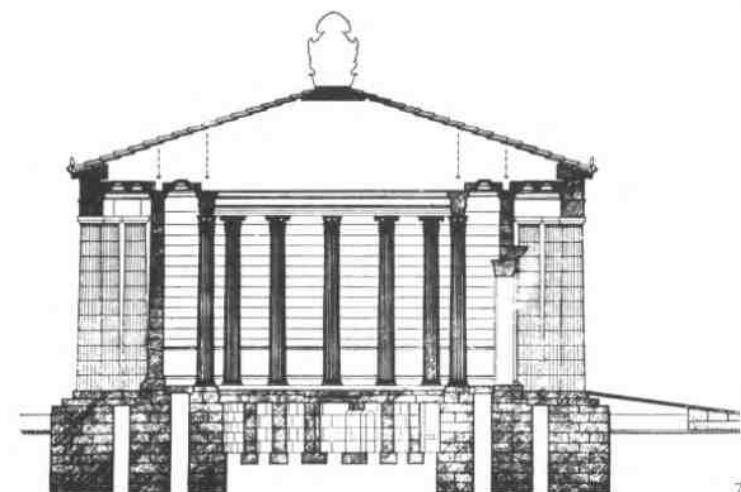
70

70. Толос в Эпидавре
Фундамент центра сооружения.
Фотография: Фридрих Лухтерханд
(Вупперталь).

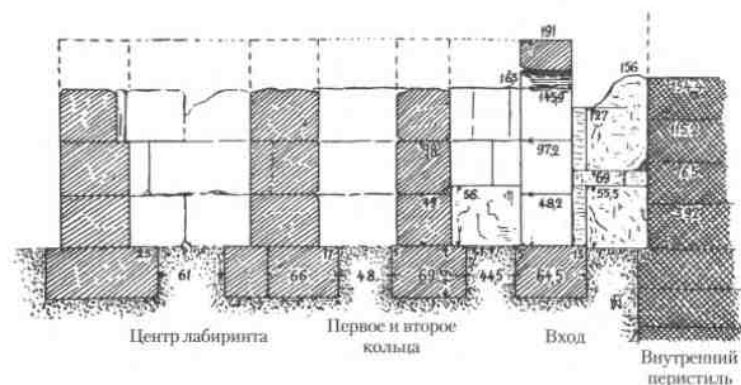
71. Толос в Эпидавре
Реконструкция, продольный разрез.
Лабиринт располагался в центре
здания, ниже уровня пола.
Иллюстрация из кн.: Berve, Gruben.
Fig. 129.

72. Толос в Эпидавре
Поперечное сечение внутренних стен
лабиринта, по Дорифельду.
Иллюстрация из кн.: Noack. Fig. 3.

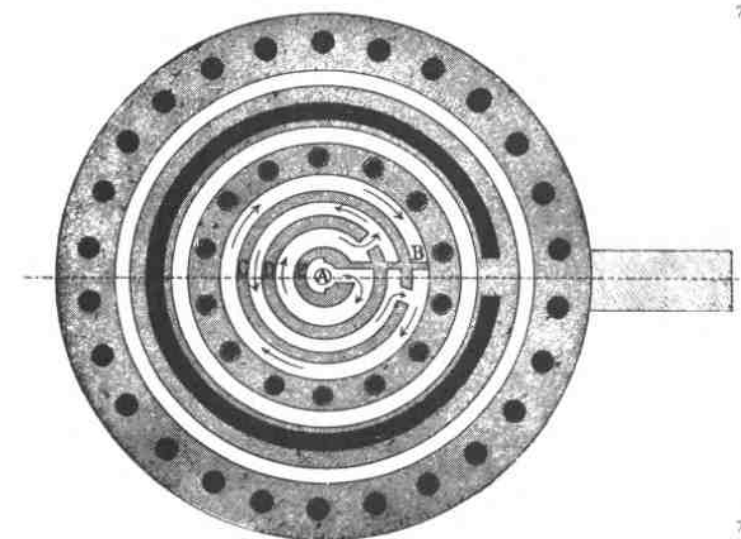
73. Толос в Эпидавре
План фундамента лабиринта. Шесть
стен расположены концентрическими
кругами таким образом, что самая
длинная (внешняя) стена
поддерживает внешний дорический
перистиль, вторая — стену *целлы*,
а третья — внутренний коринфский
перистиль (см. продольный разрез,
ил. 71). Три более тонкие стены
в центре сооружения, под целлой,
образуют лабиринт. В середине
целлы, на полу (на плане это место
отмечено буквой А), могла
находиться съемная плита диам. 1,1 м.
Таким образом, отсюда можно было
проникнуть в центр лабиринта, а из
него — попытаться выбраться наружу.
Впрочем, узкий (64,5—70 см) проход,
петля, как в настоящем лабиринте,
через несколько отверстий в стенах
приводил в тупик В. Здесь беглеца
можно было схватить и вернуть.
Высота этого помещения составляла
1,9 м. Дверь в третьей стене выходила
в самое большое (внешнее) кольцо
лабиринта шириной 62 см.
Остатки внутренней стены
сохранились до нашего времени.
Иллюстрация из кн.: Defrasse, Lechat.
P. 633. Ill. 1.



71



72



73

Аполлона, имевший, возможно, еще догреческое происхождение. На месте первоначальной постройки, относящейся ко второй половине VI века до н. э., приблизительно в 300 году до н. э. было начато строительство нового храма, работы продолжались до II века н. э., и строительство так и не было завершено. В этот более поздний период были возведены две искусно выполненные лестницы. В сохранившихся строительных документах, относящихся к концу III — началу II века до н. э., эти лестницы несколько раз обозначаются словом «лабиринты». Оба этих лестничных прохода — северный и южный — вели из преддверия оракула, хрестографиона, в архив и сокровищницу. Потолок первого пролета на обеих лестницах покрыт сложным узором меандров. Возможно, именно благодаря меандровому рельефу и возникло во время постройки обозначение «лабиринт». Однако более вероятным представляется предположение, что данный термин использовался в переносном, метафорическом смысле для обозначения особо искусно выполненной части каменной постройки.

Лабиринт в окрестностях Навплии

Об этом лабиринте упоминает Страбон в книге VIII своей «Географии»: «Непосредственно после Навплии идут пещеры с устроенными в них лабиринтами, которые называются киклопическими. <...> ...пришли они по приглашению из Ликии. И может быть, пещеры поблизости от Навплии и сооружения в них названы по их имени». Он, очевидно, говорит о тех пристройках, которые добавили к естественным природным пещерам строители из Ликии. Вот что о них сообщает Страбон: «...киклопов было 7, их звали „брюхорукими“, потому что они кормились своим ремеслом»⁷⁴. Можно легко предположить, что строительство велось в большом масштабе, иначе его не стали бы связывать с киклопами. В этом также можно усмотреть причину, почему используется метафорическое значение слова «лабиринт» для описания некой необычной, выдающейся постройки. Вполне вероятно, что в данном случае предполагалось и второе, буквальное значение этого слова, а

именно система сложных, темных, запутанных переходов. Данное понятие относительно молодо и возникло никак не раньше IV века до н. э. Факт, что более старое значение сохранилось в разговорном языке, является доказательством того, что новое значение использовалось только в литературном, научном контексте⁶¹.

74. Храм Аполлона в Дидимах

План восточной части храма, в которой находился вход. Поднявшись по лестнице, мы попадаем в продромос, или *партекс* (помещение перед входом). Из продромоса маленькая лесенка ведет в хрестографион — вестибюль, отделявший продромос от *целлы*, в котором находился оракул. Справа и слева видны так называемые лабиринтовые лестницы.

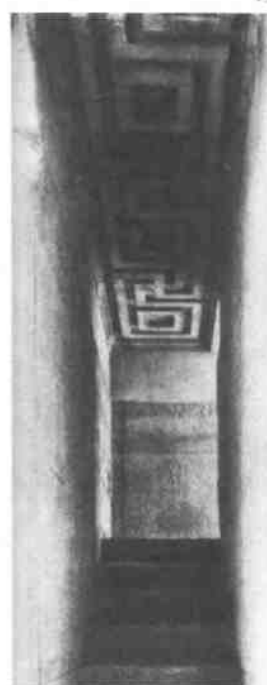
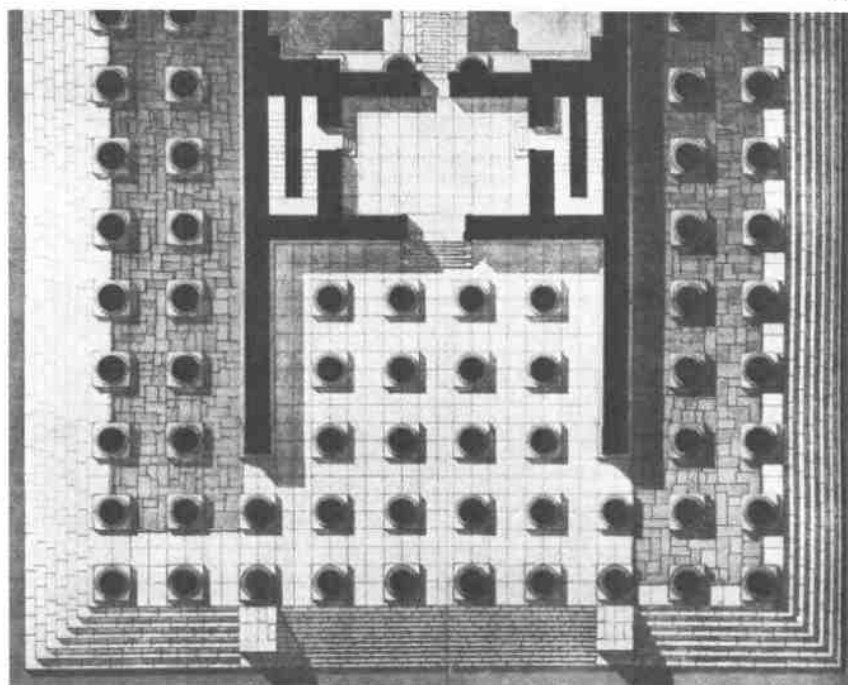
Иллюстрация из кн.: Pontremoli, Haussoullier. Pl. 12.

Источники: Pontremoli, Haussoullier. P. 89–95; Wiegand, Knackfuss. Bd. I. S. 79–80; Rehm; Lehmann Williams. P. 220; Montegu.

75. Храм Аполлона в Дидимах

Декорированный меандром потолок в южной части «лабиринтовой лестницы». Вид с запада.

Фотография из кн.: Wiegand, Knackfuss. Taf. 85, F 327.



74

75

¹ Более подробно об этом см.: Evans John D. P. 108–111, 129–130; Kaschnitz-Weinberg. S. 335–340; Mühlberger.

² См.: Cagianò de Azevedo. P. 58–69.

³ Его не включили в классический канон семи чудес света, но впоследствии лабиринт вошел в «расширенный список чудес света»; см.: Dombart. S. 9.

⁴ А. Ллойд пространно рассуждает об их достоверности (Lloyd. P. 87–90).

⁵ Ранее Карл Рихард Лепсий (1810–1884) в ходе раскопок обнаружил там только римские постройки, а не лабиринт. Вот почему представляется несостоятельной трактовка, предлагаемая П. Форхаммером (на основании находки Лепсия, согласно которой лабиринт являлся хранилищем питьевой воды (Forchhammer. S. 122). Более подробно о раскопках Лепсия и о предполагаемом обнаруженном им «лабиринте» см.: Eggerbrecht. S. 50–51. Nr. 79. О более ранних сведениях, касающихся «Дворца Каруна» и собранных П. Лукасом во время его путешествия в Египет в 1715 г., см.: Banier, Montfaucon. P. 52, 144ff. Более современную точку зрения высказывает Д. Ариольд, см.: Arnold Dieter.

⁶ Храм Артемиды в Эфесе, одно из семи чудес света, был подожжен Геростратом в 356 г. до н. э. Здание, возведенное на его месте, подробно описано у Плиния Старшего в его «Естественной истории». XXXVI. 19. 95

⁷ Храм Геры на Самосе, который Плиний Старший в своей «Естественной истории». XXXVI. 19. 83 называет также «лабиринтом на Самосе». См. также с. 62 наст. изд.

⁸ Пирамида в Хаваре, выложенная из кирпича, крытым переходом соединена с погребальным храмом, расположенным к югу от нее.

⁹ Геродот. История. II. 148.

¹⁰ См.: Creuzer, Mone. Bd. IV. S. 102; Геродот. История. II. 123.

¹¹ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 61; Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 86.

¹² Манефон. Египетская история. Фрагменты 34–36 (Jacoby Felix).

¹³ См.: Манефон. Египетская история. Фрагмент 396 (Jacoby Felix). Эти эллинизированные формы египетских

имен подтверждают предположение, что «labyrinth» происходит от «Labaris», см.: Spiegelberg.

¹⁴ Административная единица.

¹⁵ Lloyd. P. 87–89.

¹⁶ Создателем лабиринта Диодор называет царя Мендеса, имея в виду Аменхета III (1. 89).

¹⁷ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 61.

¹⁸ См. ниже.

¹⁹ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 66.

²⁰ Страбон, вероятно, имел в виду Мендеса, это одно из имен, которыми Диодор называет фараона Аменхета III.

²¹ Страбон. География. XVII. I. 37.

²² Lloyd. P. 89.

²³ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 84–89.

²⁴ Мела Помпоний. О положении земли. I. 9. 56.

²⁵ Michalowski. P. 219–220.

²⁶ Lloyd. P. 93–96.

²⁷ Ibid. P. 96–100. Pl. 47.

²⁸ Petrie, Wainwright, Mackay. P. 7

²⁹ См.: Hall. P. 327; Lloyd. P. 92.

³⁰ Spiegelberg. Sp. 447; Hall. P. 327; Lloyd. P. 92–93.

³¹ См.: Helck // Pauly-Wissowa. Bd. 23. Sp. 2249.

³² Budimir. P. 94.

³³ Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 66.

³⁴ Ibid. I. 61.

³⁵ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 90–91.

³⁶ Ibid. XXXIV. 83.

³⁷ Геродот. История. III. 3. 60.

³⁸ Плиний Старший. Естественная история. XXXIV. 83.

³⁹ Витрувий. Об архитектуре. VII. 12.

⁴⁰ Buschor. 1930. S. 50.

⁴¹ Eilmann. S. 84ff.

⁴² Buschor. 1930. S. 50.

⁴³ Ibid. S. 49–51.

⁴⁴ Геродот. История. II. 148, III. 60.

⁴⁵ Варрону приписывается более 70 трудов, составивших 600 томов.

⁴⁶ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 91–93.

⁴⁷ См.: Alföldi. S. 75–76.

⁴⁸ В качестве наглядной иллюстра-

ции к его исследованию. О других опытах реконструкции см. также: Messerschmidt. Abb. 3–5. Самые ранние из известных мне рисунков выполнены Антонио да Сангалло Младшим (1485–1546) и Джованни Баттистой да Сангалло (1496 – ок. 1546). См. каталог, выпущенный к выставке Медичи во Флоренции в 1980 г., Palazzo Vecchio. N. 5–9; Vasori. 1979. N. 4, 5, 9, 13; Vasori. 1981. N. 69, 70, 105, 124; см. также ил. 67 в наст. изд. В 1791 г. памятником Порсены заинтересовалась «Nobile Accademia Etrusca dell'antichissima città di Cortona». В 9-й том издания «Saggi di Dissertazioni Accademiche pubblicamente lette...» (Florence, 1791) вошли работы Луиджи Трамонтани и Бальдассаре Орсини, у последнего это шесть гравюр (перо и чернила на тонком слое металла), оригиналы которых хранятся в библиотеке Городского музея в Падуе. На гравюре III Орсини изобразил лабиринт, который в его довольно свободной трактовке предстает как лабиринт-путаница. Выражаю благодарность профессору П. Карпеджани из Мантуи за то, что он в своем письме от 1 апреля 1982 г. обратил мое внимание на эти факты.

⁴⁹ Dennis. P. 617–627. Pl. 92.

⁵⁰ См. предисловие к немецкому изданию, вышедшему в Дармштадте (Dennis. Darmstadt, 1973. S. VII).

⁵¹ Hennebo. Bd. I. S. 104.

⁵² Ср.: Lukan. S. 42; более подробно см.: Müller, Deecke. Bd. II. S. 226–229. Anm. 6; Mansuelli.

⁵³ Павсаний. Описание Эллады. II. 27.

⁵⁴ См. комментарий к Павсанию Дж. Фрэзера (Frazer. Vol. III. P. 247); Thiersch. S. 37–38.

⁵⁵ Thiersch. S. 37, 44.

⁵⁶ Defrasse, Lechat. P. 634–635.

⁵⁷ Robert. 1939. P. 339.

⁵⁸ Noack. S. 78.

⁵⁹ Ibid. S. 76ff; аргументацию против данного предположения, касающегося существования более ранней постройки, см. у Ф. Робера (Robert. 1937; Robert. 1939. P. 298–299).

⁶⁰ Berve, Gruben. P. 138.

⁶¹ Noack. S. 77.

⁶² Страбон. География. VIII. 6. 2, 11.

⁶³ См. Eilmann. S. 83–84.



IV. Петроглифы и граффити

Приведенный ниже каталог представляет собой обзор известных петроглифов и граффити, изображающих лабиринты, обнаруженные в Европе¹. Примеры индийских лабиринтов, а также тех, что созданы североамериканскими индейцами, рассматриваются в одной из последующих глав². Различие между петроглифами и граффити, которые представляют собой изображения, выцарапанные на мягкой глине или гипсе, заключается в самой поверхности, на которую наносится изображение. Это различие интересно не только с технической точки зрения. В целом, петроглифы более древние, они прочно нанесены на скальную поверхность, и, во всяком случае в том, что касается изображений лабиринтов на северо-западе Испании и в Корнуолле, можно с уверенностью предположить, что появление этих рисунков относится

к бронзовому веку и связано с добычей олова: «В эти районы лабиринты скорее всего занесли первопроходцы и горняки, которые искали руду»³. Гельмут Биркхан говорит о возможном существовании «культового символа самосознания горняков»⁴. Вероятно, лабиринты служили своего рода указателем, проводником в недра Матери-Земли, неким символом надежды на счастливое возвращение горняков на поверхность и одновременно с этим — волшебным средством, способствовавшим такому желанному исходу.

По этим же причинам большое значение имеет петроглиф из Сардинии (ил. 76). Он был обнаружен в гробнице, из чего следует, что лабиринт служил символом надежды на то, что усопший сможет снова воскреснуть к жизни.

Ориентация лабиринтов также подтверждает данную трактов-

ку. Во всех лабиринтах долины Камоники, о которых мы хорошо осведомлены благодаря работе Аннамари Дзанеттин⁵, обязательно имеется отверстие, обращенное к западу. Это указывает на закат (символ смерти). В то же время запад олицетворяет собой движение, направленное вниз, как здесь, так и в изображениях лабиринтов, обнаруженных в рукописях более позднего периода⁶. И лишь один лабиринт из долины Камоники (ил. 82) ориентирован наверх, в направлении крутого склона холма.

Два из трех петроглифов, изображающих лабиринты, обнаруженных в Понтеведре, которые чрезвычайно точно описаны Антонио де ла Пенья Сантосом⁷, также ориентированы на запад, по направлению к морю. Единственное исключение составляет петроглиф из Педра-до-Оутейро-до-

76. Лудзанас, Сардиния

Петроглиф из «Гробницы с лабиринтом» в Лудзанасе (коммуна Бенетутти, провинция Сассари) — круглый семикольцевой лабиринт критского типа с входом внизу.

Пиктограмма (диам. ок. 30 см) была обнаружена под потолком главного помещения подземной гробницы. Захоронение, относящееся к культуре сан-микеле (3 — нач. 2 тыс. до н. э.), скорее всего появилось во второй пол. 3 тыс. до н. э. (2500—2000 до н. э.). Около полутора тысяч подобных гробниц на Сардинии носят название «*dòmus de janas*» — «дома ведьм».

Четкий контур лабиринта был вырезан на каменной поверхности юго-западной стены, не обработанной перед нанесением изображения. Тот факт, что рисунок высечен на грубой поверхности, заставил Э. Конту сделать вывод о более позднем

происхождении пиктограммы.

На мой взгляд, это, напротив, служит свидетельством того, что лабиринт — ровесник гробницы. Р. Паули считает, что изображение относится к времени ранних *пурагов* (ок. 1500—1000 до н. э.) и связано с церемонией тризны. В любом случае гробница использовалась неоднократно, поэтому единственный в этом сооружении петроглиф может относиться как к более раннему, так и к более позднему времени. Гробница, к сожалению, пуста — ее *инвентарь* мог бы дать ключ к датировке лабиринта. Впрочем, пол покрыт слоем археологического мусора, который пока не исследован. Необходимо добавить, что культ мертвых справлялся в «лоне Матери-Земли». Вырезанное в скале изображение расположено справа от трапециевидного отверстия

(примерный размер 60×40 см), открывающегося в соседнее помещение и напоминающего дверь или порог, через который проходили умершие. Ориентация лабиринта предполагает подобное толкование, что снова указывает на одновременное происхождение гробницы и петроглифа. Вход в лабиринт расположен внизу слева; аналогия подобному изображению входа найдена только на Цейлоне (см. ил. 632). Слева от центра лабиринта — след молотка. Путь по лабиринту лежит между высеченными линиями, в отличие от лабиринта в Накуане (долина Камоники; см. ил. 78), где в камне выдолблена «нить Ариадны». Фотография: Райнер Паули (Дорфен). Источники: Contu. P. 70—72, 98—99.; Pauli. S. 65, 274. Abb. 25; незаписанная беседа, состоявшаяся 27 сентября 1979 г.

Крибо (ил. 87–88), ориентированный в противоположную сторону (на восток, т. е. в направлении материка, противоположном морю). Примеры из Понтеведры, очевидно, связаны с солнцем, а также с морем, как это часто встречается в «троянских городах» в Северной Европе (ил. 557–575).

Понятие движения, ориентированного вниз, к земле, в направлении смерти, напоминает также этрусские (и позднее римские) троянские игры (см. гл. V), в которые также входили подобные элементы. Нам известно, что определенные строго установленные комбинации движений, напоминающие схему лабиринта, которые исполнялись, например, во время погребальных церемоний, представляли собой потешные баталлии и проводились сначала пешими участниками, а позднее — всадниками. Если принять во внимание, что петроглифы в долине Камонике и этрусский кувшин из Тральятеллы (ил. 110–112) близки между собой и по времени, и по месту создания, становится понятно, что батальные сцены, часто

изображаемые рядом с лабиринтами (например, ил. 78, 81), служили для того, чтобы представлять потешные сражения, происходившие внутри лабиринта. Уровень их воспроизведения напрямую связан с художественными способностями автора. Мне кажется вполне вероятным, что элементы троянской игры, связанные с обрядами инициаций и прославления плодородия, которым приписывалась волшебная сила, были сходны с представлениями жителей долины Камоника о лабиринтах⁸ и данные петроглифы являются наиболее ранним воплощением троянского ритуала.

Распространение наскальной графики в Англии, Ирландии и на северо-западе Испании в бронзовом веке можно объяснить только существованием мореплавателей, которые отваживались пуститься в путь по Атлантическому океану.

Помимо законченных изображений лабиринтов в Понтеведре обнаружено множество незавершенных рисунков и бесчисленное количество пиктограмм, представляющих все промежуточные ста-

дии между чашеобразными знаками и лабиринтом⁹.

Фрагменты расписного сосуда из Тель-Рифа'ат (ил. 102), строго говоря, не относятся к настоящему каталогу, однако лучше всего обсудить этот пример именно в данном контексте. Более того, они свидетельствуют о том, что концепция лабиринта была известна в Восточном Средиземноморье еще до великой катастрофы 1200 года до н. э. — нашествия «народов моря».

Приведенные здесь петроглифы организованы в географической и хронологической последовательности. Сначала приводятся примеры, обнаруженные в Средиземноморском бассейне, за ними следуют те, что, как представляется, появились вследствие распространения схемы лабиринта на север и на восток¹⁰, тогда как поздний рисунок из Румынии (ил. 101) иллюстрирует влияния, распространившиеся с севера. Граффити (ил. 103–108) обнаружены только в тех местах, где ощущалось греческое и римское влияние, для них характерен шуточный, иногда полемический характер.

77. Долина Камоника, провинция Брешиа, Италия
На карте отмечены места находок петроглифов близ Капо-ди-Понте.
Карта из кн.: Anati, Camonica Valley... P. 15.



78. **Накуане**, близ Капо-ди-Понте, долина Камоника, провинция Бреша, Италия

Петроглиф железного века (период IV C—D, 750–550 до н. э.) на скальной поверхности с наклоном 25°.

Здесь представлен не критский семикольцевой лабиринт, а «нить Ариадны». Размеры изображения 37×42 см, вход расположен внизу и ориентирован на запад. В нижнем левом *квадранте* высечена фигура человека. Он изображен с поднятыми руками, в левой руке держит палку (копье?), которой указывает вправо — туда, где два внешних круга лабиринта объединены сегментом, также высеченным в камне. Радиус в верхнем правом *квадранте* вызывает в памяти чашевидные знаки, обнаруженные в Великобритании (ил. 11–15). Рядом с лабиринтом, слева вверх, процарапано изображение птицы, которое встречается позднее в римских мозаичных лабиринтах (ил. 121, 138, 169), что указывает на вероятность заимствования мотива — возможно, через кувшины из Тральятеллы (ил. 110–112). Справа сверху изображен сражающийся воин, под ним — палитра (лопата?). Э. Анати утверждает, что в центре лабиринта можно различить два глаза. Фотография: Ганс Рудольф Боссард (Цюрих).

Источники: Süss, Fig. 37; Anati, Camonica Valley... P. 34–35; Anati, La Grande Roche... P. 63; Felsritzungen im Val Camonica; Sümeghy; Zanettin, 1974–1975. P. 57–68, 148, 152; Zanettin, 1979.

79. **Кампанине**, близ Капо-ди-Понте, долина Камоника, провинция Бреша, Италия

Петроглиф эпохи железа (период IV C, 750–700 до н. э.) на скальной поверхности с наклоном 15° — лабиринт критского типа (40×38 см). Интересными особенностями этого изображения являются центральный крест, явно выделенный по сравнению со скругленными линиями лабиринта, а также удлиненный вход. Эти черты характерны для некоторых лабиринтов из средневековых манускриптов, например для лабиринта из «Книги Евангелий» Отфрида Вайссенбургского (ил. 176). А. Дзанеттин видит в сочетании этих форм изображение секиры с короткой рукоятью. Все лабиринты долины Камоника отличает такая особенность, как западный вход. Фотография: Аннамария Дзанеттин (Ловере, Италия). Источники: Anati, Camonica Valley... P. 226; Biedermann, S. 63, 136. Abb. 76; Zanettin, 1974–1975. P. 68–74, 148, 152; Zanettin, 1979.

80. **Дзурла**, близ Капо-ди-Понте, долина Камоника, провинция Бреша, Италия

Петроглиф эпохи железа (период IV C—D, 700–550 до н. э.) на скальной поверхности с наклоном 15°. Справа изображен семикольцевой лабиринт критского типа (21,5×18 см) с входом внизу (на западе), в центре композиции — стоящий человек с поднятыми в молитве руками; справа внизу можно различить еще три человеческие фигуры. В 12 см от них изображен еще один лабиринт критского типа (9,5×13 см) с западным входом. Этот рисунок не закончен, видимо вследствие допущенной при изображении



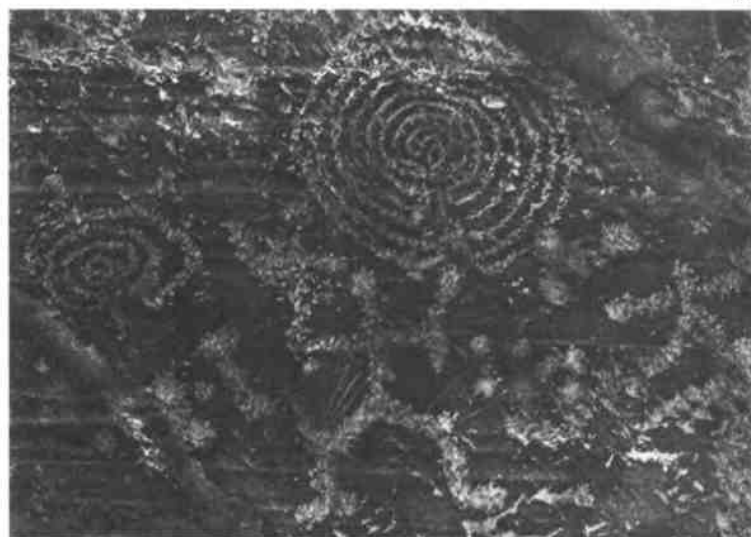
79

ошибки. Еще один незавершенный лабиринт выбит на соседней скале (на иллюстрации отсутствует). Фотография: Аннамария Дзанеттин (Ловере, Италия). Источники: Zanettin, 1974–1975. P. 75–84, 148, 152; Zanettin, 1979.

81. **Дос-дель-Мельрики**, близ Капо-ди-Понте, долина Камоника, провинция Бреша, Италия

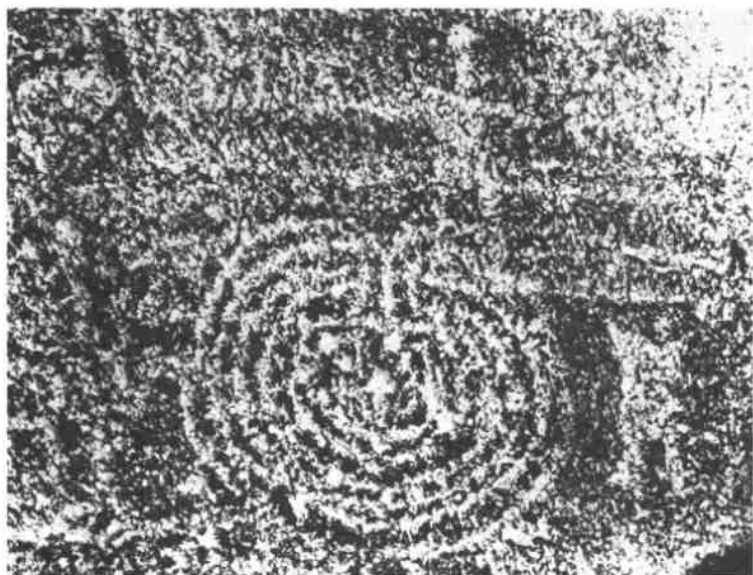
Петроглиф эпохи железа (период IV C, 750–700 до н. э.) на скальной поверхности с наклоном 25°. Это не критский лабиринт, а, скорее, неудачная попытка изобразить «нить Ариадны». Лабиринт (20×24 см; вход внизу, ориентирован на запад), возможно, не был закончен из-за допущенных при изображении ошибок. Лабиринт окружают воины со щитами, копьями и топорами. Фотография: Аннамария Дзанеттин (Ловере, Италия). Источники: Zanettin, 1974–1975. P. 85–92, 148; Zanettin, 1979.

81



80

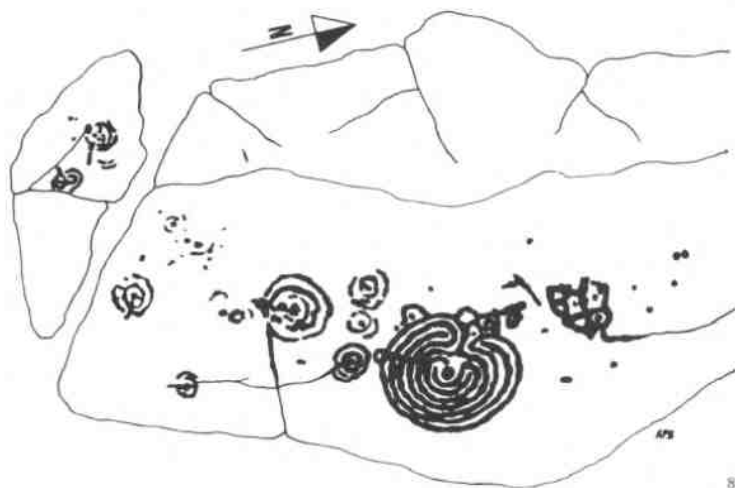




82



84



85

82. Луине, близ Дардо-Боарио, долина Камоника, провинция Брешиа, Италия
Петроглиф эпохи железа (период IV в. до н. э., 750–700 до н. э.). Вероятно, изначально критский лабиринт (33×28 см) состоял из семи кругов.

Сейчас можно ясно различить только шесть окружностей, поскольку изображение в центре плохо читается, — это результат нарастания на скале новых слоев породы. Вход в лабиринт здесь также ориентирован на запад, но, как исключение



83

из общего правила, находится сверху. Такую особенность можно объяснить крутизной скальной поверхности — ее наклон составляет 45°, в то время как другие лабиринты долины Камоники расположены на относительно ровных плоскостях с наклоном от 15 до 25°. Справа от входа видна стоящая фигура с вытянутыми руками, слева от входа находится сильно пострадавшее изображение человека с поднятыми руками. Справа от лабиринта — воин с копьем наперевес, также с поднятыми руками.

Фотография: Аннамария Дзанеттини (Ловере, Италия).

Источники: Zanettin, 1974–1975, P. 93–99, 148, 152; Zanettin, 1979.

83. Понтеведра, историческая область Галисия, Испания

На карте галисийской провинции Понтеведра (Северо-Западная Испания) отмечены места находок трех петроглифов с безупречно выполненными изображениями лабиринта. Все три — Педра-до-Лабиринто (ил. 84–85), Педра-дос-Кампиньос (ил. 86) и Педра-до-Оутейро-до-Крибо (ил. 87–88) — датируются концом бронзового века (900–500 гг. до н. э.). В то время как два первых рисунка расположены около моря и ориентированы на запад, т. е. в сторону моря, последний расположен входом на восток, т. е. в сторону материка.

Иллюстрация: Антонио де ла Пеña Сантос (Понтеведра).

Источники: Peña Santos. II. 21.

84–85. Педра-до-Лабиринто, Сан-Шуршо-де-Могар, Марин, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания
Самый знаменитый в этом регионе петроглиф бронзового века и в литературе упоминается чаще

остальных. Ранее он датировался 1500–1200 гг. до н. э., теперь считается, что лабиринт появился ок. 900–500 гг. до н. э. (García Alén, Peña Santos. P. 139–140). Семикольцевой критский лабиринт (62×74 см) выбит на гранитном уступе, слегка наклоненном к югу. Вход ориентирован на запад, в сторону моря, которое находится в 50 м от скалы. Изображенные у входа в лабиринт дополнительные элементы заставили Р. Собрино Лоренсо-Руса предположить, что здесь в символической форме изображено появление на свет ребенка. В левой части лабиринта мы видим радиус, выходящий из углубленного чашеподобного центра и пересекающий стены. Возможно, когда-то лабиринт служил той же, нам неизвестной, цели, что и чашевидные знаки (ил. 10–15).

Фотография и иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).
Источники: Fernández Gil y Casal; Obermaier; Sobrino Lorenzo-Ruza; Blanco Freijeiro, 1958. P. 169–170; Schuster, 1975. P. 70. Note 57. Pl. 8; García Alén, Peña Santos. P. 73–75. Il. 80. Fot. 67 (содержит многочисленные ссылки); Peña Santos. P. 65–66. Il. 22.

86. Педра-дос-Кампиньос, Сан-Шуршо-де-Могар, Марин, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания
Петроглиф, расположенный всего в 15 м к северу от Педра-до-Лабиринто (ил. 84–85), выбит на гладкой гранитной поверхности, слегка наклоненной к юго-западу. Вход лабиринта ориентирован на запад, в сторону моря. Этот петроглиф также датируется 900–500 гг. до н. э.; изображение представляет собой правильный семикольцевой критский лабиринт (58×52 см). Гранитный пласт здесь уже не так велик, как раньше, поскольку рядом расположены горные разработки, в которых активно добывается камень.

Иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

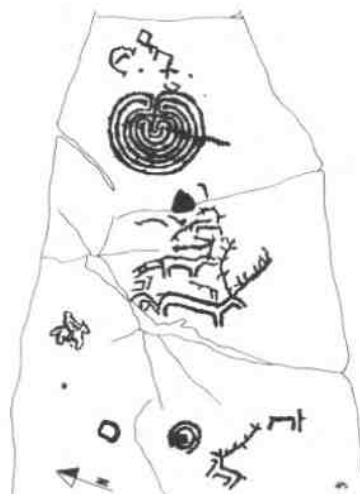
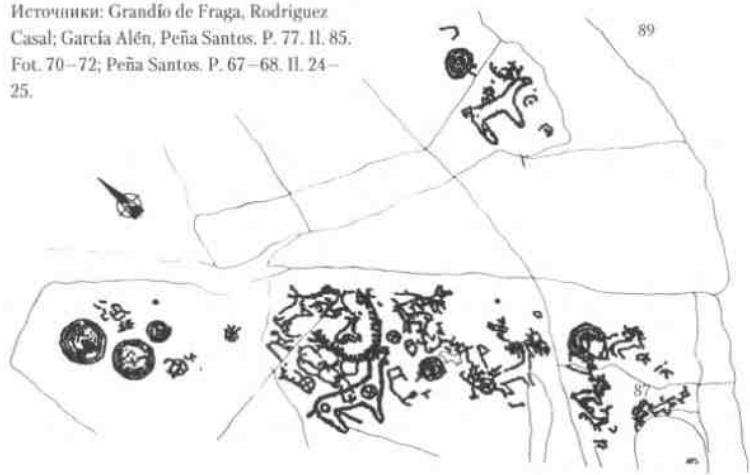
Источники: Sobrino Lorenzo-Ruza; García Alén, Peña Santos. P. 75. Il. 81; Peña Santos. P. 66–67. Il. 23.



87–88. Педра-до-Оутейро-до-Крибо, Санта-Мария-де-Арментейра, Меис, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания
Критский семикольцевой лабиринт (73×80 см) выбит на гранитном валуне, поверхность которого слегка наклонена к западу. Петроглиф датируется концом бронзового века (900–500 до н. э.). Вход в лабиринт находится сверху (т. е. ориентирован на восток). В отличие от могоарских лабиринтов (ил. 84–86) этот петроглиф расположен вдали от побережья (см. ил. 83) и обращен входом не в сторону моря. Рядом с лабиринтом находятся более поздние изображения оленя и всадника на лошади. Петроглиф был обнаружен только в 1979 г. Радиус, проведенный из центра к внешнему периметру и выходящий за границу лабиринта, напоминает о чашевидных знаках.

Фотография и иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

Источники: Grandío de Fraga, Rodríguez Casal; García Alén, Peña Santos. P. 77. Il. 85. Fot. 70–72; Peña Santos. P. 67–68. Il. 24–25.



89. Лаше-да-Ротеа-де-Мендо, Кампо-Ламейро, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания
Большая группа петроглифов эпохи бронзы (900–500 до н. э.) — многочисленные изображения оленей, среди которых находятся два незавершенных лабиринта (ширина верхнего 40 см, нижнего — 52 см; входы ориентированы соответственно на юг и юго-запад). Оба рисунка были выполнены с ошибками и, возможно, поэтому не закончены.

Иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

Источники: García Alén, Peña Santos. P. 20–22. Il. 7. Fot. 3–5; см. также ил. 14 в наст. изд.



90–91. Парада,

Сан-Исидро-де-Монте, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания

Три изображения лабиринта из I группы петроглифов эпохи бронзы в Параде (900–500 до н. э.), выбитые на слегка наклоненной гранитной плите. Диаметры лабиринтов достигает 38 см, входы ориентированы на юго-запад и юго-восток. Попытка изобразить здесь критские семикольцевые лабиринты потерпела неудачу из-за множества допущенных ошибок. А. Гарсия Ален и А. де ла Пенья Сантос называют эти изображения псевдолабиринтами.

Фотография и иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

Источники: García Alén, Peña Santos. P. 28. II. 18. Fot. 11–12.

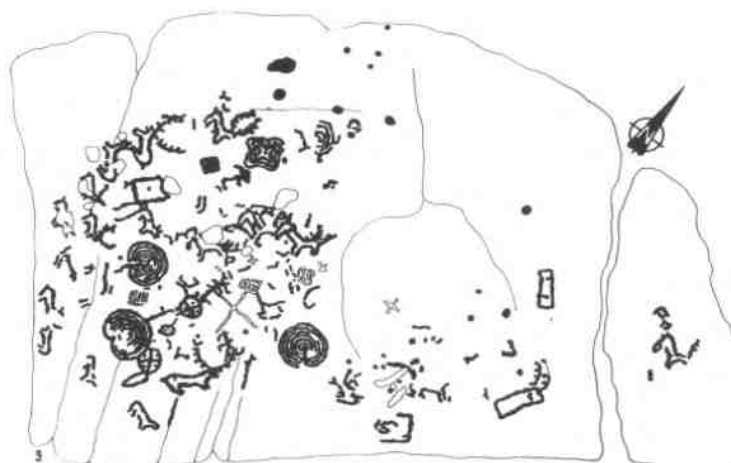


90

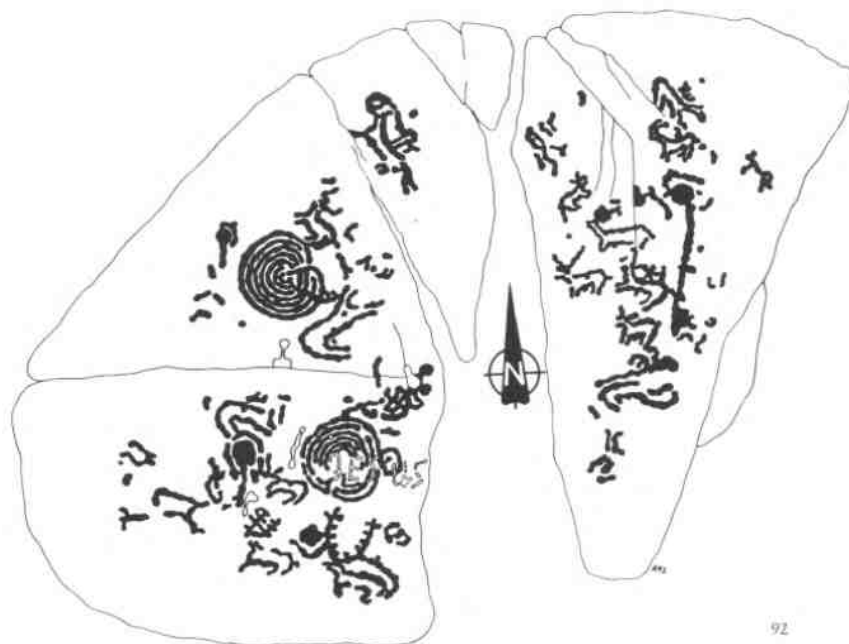
92. Парада, Сан-Исидро-де-Монте, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания
Два лабиринта из II группы петроглифов в Параде (см. ил. 90–91), диаметры 58 (верхний) и 45 (нижний) см, входы ориентированы соответственно на восток и юг.

Иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

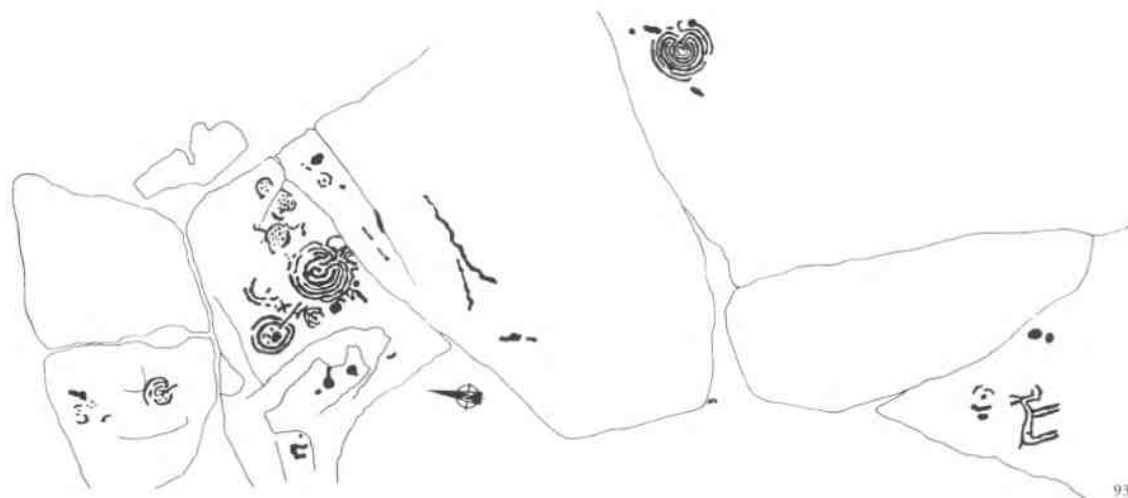
Источники: García Alén, Peña Santos. P. 28. II. 19. Fot. 13.



91



92

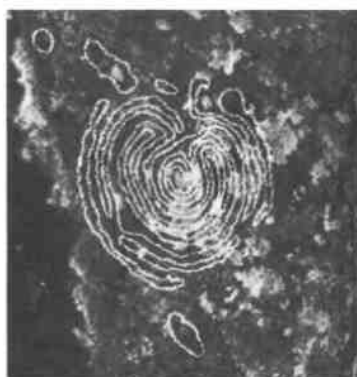


93–95. Оутейро-дас-Лашес, Вилабоа, провинция Понтеведра, историческая область Галисия, Испания. Два лабиринта из I группы петроглифов, обнаруженных на этой стоянке. Оба рисунка представляют собой неудачные попытки изобразить критские семикольцевые лабиринты; работа не была завершена из-за многочисленных ошибок.

Диам. лабиринтов 60 см, входы ориентированы на северо-восток и юго-восток. Перед тем как сделать фотографии (ил. 94, 95), контуры лабиринтов, вырезанные в камне, обвели мелом; на рис. (ил. 93) им соответствуют черные линии. А. Гарсия Ален и А. де ла Пенья Сантос относят эти изображения к «псевдолабиринтам».

Фотография и иллюстрация: Антонио де ла Пенья Сантос (Понтеведра).

Источники: García Alén, Peña Santos. P. 117–118. Il. 129–131.



96–97. Скалистая долина, Тинтаджел, графство Корнуолл, Англия.

Два семикольцевых критских лабиринта, находящихся на расстоянии 70 см друг от друга (диам. 22 см). Выбитые на вертикальной поверхности скалы лабиринты ныне находятся в частном владении Трезеви-хаус, приобретенном в 1954 г. Питером Филипом. Возможно, петроглифы появились в раннем бронзовом веке (1800–1400 до н. э.), как гласит надпись на табличке, укрепленной рядом.

Фотографии: Гельмут Биркхан (Вена), август 1975 г.

Источники: Gibson; Schuster, 1975. Pl. 10. P. 70. Note 58; Birkhan, 1976.



98

98. Холливудский камень, Каунти-Уиклоу, Ирландия. Петроглиф эпохи бронзы (диам. 73 см) на обломке гранита, обнаруженном в Локстаун-Аппер близ Холливуда. Камень был найден во время охоты на ласок в 1908 г., он лежал на земле, и когда его перевернули, то на обратной стороне обнаружили изображение семикольцевого лабиринта критского типа. Размеры камня 112×120×83 см. Дублин, Национальный музей Ирландии. Источники: Orpen; Bremer; Schuster, 1975. Pl. 9. P. 70. Note 58; Birkhan, 1976. S. 428—429.

99. Кавказ

Петроглиф из Северной Осетии. Светло-серая гранитная плита (135×98×25 см) с изображением лабиринта была обнаружена в 1938 г. на горе, расположенной в 0,5 км северо-западнее пос. Махческ. Оттуда петроглиф перевезли в Северо-Осетинский республиканский музей краеведения, Орджоникидзе (ныне Северо-Осетинский государственный объединенный музей истории, архитектуры и литературы, Владикавказ). Изображение выбито на гладкой поверхности, размеры лабиринта 62×54 см, расстояние между линиями — от 4 до 5 см,

* Вероятно, автор имеет в виду, что это единственный петроглиф с изображением лабиринта, найденный в данном регионе, так как известны множественные находки в Осетии других наскальных изображений (примеч. перев.).

** В переводе с грузинского означает «место больших камней» (примеч. перев.).

*** Автор использует здесь традиционную периодизацию, принятую в европейской науке с середины XIX в. По ней доисторическим (или дописьменным) называется период истории человечества до появления письменных источников (изучая данный период, исследователи имеют дело не с индивидуумом и конкретным событием, а с обществом и культурой; термин предложен Турналем в 1833 г. и Д. Уилсоном в 1851 г.). Исторический период истории начинается с появления и распространения письменности (примеч. перев.).



99

глубина контура достигает 5 мм. Е. И. Крупнов датирует изображение концом 2 тыс. до н. э. и считает лабиринт вещественным доказательством связей, существовавших между Средиземноморьем и Кавказом еще в догомеровскую эпоху. Других петроглифов в данном регионе нет*; в связи с этой находкой можно упомянуть только сосуд более раннего времени с изображением лабиринта из Дагестана (ил. 100) и грузинский жилой комплекс в виде лабиринта (Лодовани**). Отметины вокруг изображения, вероятно, являются следами вандализма. Местное население считало лабиринт планом жилища *нарта* Сырдона — легендарного предка осетин и других северокавказских народов. Фотография из кн.: Крупнов. Ил. 2. Источники: Крупнов. С. 64. Илл.: Schuster, 1975. Pl. 11. Fig. 25. P. 70. Note 55.

100. Аварский деревянный сосуд из Дагестана, восточная часть Северного Кавказа

Деревянный сосуд исторического периода*** с изображением лабиринта. Этот декор Б. Фрайхерр фон Рихтхофен считает — возможно, справедливо — пережитком доисторического времени (см. кавказский петроглиф, ил. 99). На сосуде изображен критский лабиринт, состоящий из семи кругов. Его уникальная особенность состоит в том, что часть пути по лабиринту отмечена узором из поперечных ребер, предположительно изображающих своеобразные ловушки. Каждое ребро жестко закреплено на той стене, которая ближе к центру; кроме того, оно поставлено под углом таким образом,



100

чтобы нельзя было «отогнуть» его у противоположной стены. Когда человек попадает внутрь, створка-ребро захлопывается за ним, не давая возможности к отступлению, поскольку открывать его можно только в одном направлении. Данная конструкция напоминает капкан для рыб, разновидность которого была описана в исландском манускрипте XV в. с изображением лабиринта «Дом Вёлуна» (см. с. 342—343 и ил. 581). Н. Н. Гурина считает аварский лабиринт «троянским городом». Иллюстрация из кн.: Richthofen. Abb. 3. Источники: Richthofen; Schuster, 1975. Note 55.

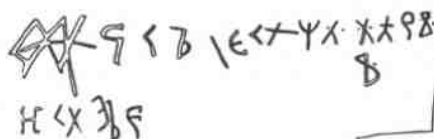
101. Добруджа, Румыния

В X в. в меловых скалах Бассарабии (приблизительно в 20 км к западу от Констанцы, провинция Добруджа) были вырыты пещеры, в одной из которых разместилась небольшая церковь (В4). На ее западной стене, над дверью в соседнюю пещеру, вырезаны два маленьких лабиринта. На ил. представлен один из них — незаконченный, нарисованный с ошибками (11,3х11,3 см). Своей прямоугольной формой он напоминает лабиринты с кносских монет V в. до н. э. Ниже — изображение средневекового щита, слева от него — руническая (?) надпись; впрочем, только некоторые знаки могут быть идентифицированы как *руны*, остальные, возможно, представляют собой старые турецкие письмена. Кроме того, изображения лабиринта найдены на двух меловых глыбах из обрушившейся стены, соседней с поминальной часовней (В3; ныне — в Музее Констанцы). Это маленький прямоугольный лабиринт, грубо начерпанный и незаконченный, а также фрагмент круглого лабиринта. Все три хорошо сохранившихся петроглифа объединяет интересная деталь: линия, которая тянется вниз, выходя за границы лабиринта (что это — «нить Ариадны»?). Происхождение и возраст этих любопытных изображений с трудом поддаются определению, причиной чему долгая и бурная история региона. Вначале Добруджа была заселена *гетами*, позднее стала римской провинцией (Малая Скифия), затем подвергалась нашествиям кочевых племен — гунов и, в VII в., славян и болгар. В 971–1186 гг. Добруджа была византийским владением, до 1396 г. — болгарским, с 1396 по 1878 г. она входила в состав Османской империи. Меловые пещеры появились лишь в X в., следовательно, петроглифы нельзя датировать более ранним временем. Не исключается и византийское влияние, поскольку в Византии существовали прямоугольные лабиринты (см. ил. 226). С другой стороны, щит и письмена, похожие на руны,

указывают на норманское происхождение рисунка. Варяги («странники», «гости»*), сперва закрепившиеся в Древней Руси, продолжили движение на юг, по рекам (путь «из варяг в греки») к Черному морю. В результате этих рейдов варяги четырежды добирались до самого Константинополя — в 866, 906, 941 и 1043 гг. Кажется весьма вероятным, что варяжские отряды останавливались в пещерах на отдых. Возможно, во время одной из таких стоянок неизвестный викинг торопливо вырезал на мягкой, податливой поверхности камня эти пиктограммы.

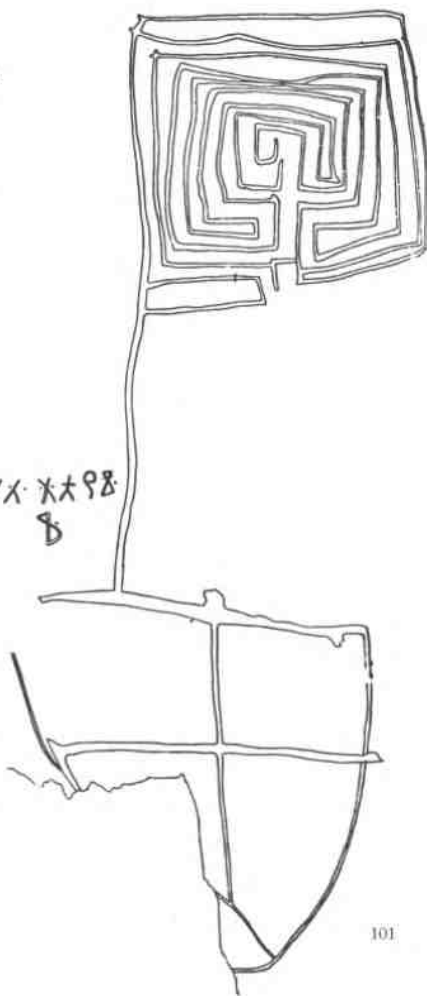
Иллюстрация из кн.: Barnea, III. 2.

Источники: Barnea.



102. Тель-Рифа'ат, Сирия

Фрагменты серо-зеленого, расписанного матовой черной краской глиняного сосуда с изображениями лабиринта были найдены В. Сетон-Уильямс в 1960 г. на раскопках крепостного холма Тель-Рифа'ат в 35 км от Алеппо. Осколки сосуда были обнаружены в слое III (конец второй пол. 2 тыс. до н. э.), погребенном под покровом строительного мусора — руин, относящихся примерно к 1200 г. до н. э. Отсюда мы можем сделать вывод, что эти изображения (важное свидетельство того, что лабиринты были известны и в Сирии) датируются XIII в. до н. э. Можно также предположить, что катастрофа, ок. 1200 г. ставшая причиной вышеуказанных разрушений, — это так называемое нашествие «народов моря», жертвой которого среди прочих городов пали и Микены (см. ил. 103–104). Оба представленных лабиринта относятся к критскому типу. На меньшем



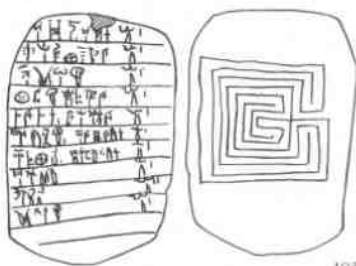
101

из фрагментов (нижняя часть сосуда) изображен лабиринт с входом внизу, на втором осколке — пятиколыцевой лабиринт с входом слева. По-видимому, рядом с лабиринтами были изображены животные (быки?) и человеческие фигуры. Дамаск, Национальный музей, инв. № раскопок: P. 343/BI(4)/L.III. Иллюстрация из кн.: Seton Williams, Pl. XL, 5. Источники: Seton Williams; Blanco Freijeiro, 1975. P. 6.

* Слово «варяги» (греч. Βάρανγοι) происходит от древнескандинавского *varǫngjar* — «норманские воины, служившие у византийских императоров». В Древней Руси термином «варяги» (его европейский синоним — «норманны») называли викингов; в значении «странники» или «гости» это слово стало использоваться намного позднее (примеч. перев.).



102



103



104

103–104. Пилос

Граффити на обороте глиняной таблички из Дворца Нестора в Пилосе (Западная Мессения). Микенская табличка (время изготовления до 1200 г. до н. э.; 7x5,7 см) была найдена М. Роусон на раскопках микенского Дворца Нестора, которые возглавлял К. Блэген. Нестор — легендарный царь Пилоса, старейший и опытный из греческих царей, принимавших участие в Троянской войне (Гомер. Илиада. I, 247–286; II, 77–83). Нестор пользовался славой мудрого советчика. Дворец сгорел в 1200 г. до н. э.; возможно, он был разрушен нашествием «народов моря». В огне глиняная табличка затвердела и благодаря этому сохранилась. На лицевой стороне этого экземпляра, как и других подобных ему, имеется надпись, сделанная по-гречески минойским линейным письмом Б, заимствованным с Крита.

* Линейное письмо Б — слоговое письмо, образец древнейшей греческой письменности — было расшифровано в 1953 г. М. Вентрисом и Дж. Чедвиком (линейное письмо А до сих пор не поддается расшифровке). Здесь приводится латинская транслитерация надписи, сделанной на архаическом (догомеровском) греческом языке (примеч. переп.).

** Линейным письмом писали по сырой глине (примеч. переп.).



105

Здесь перечислены имена десяти мужчин, которые то ли принесли, то ли получили одного или двух козлов. Напротив каждого имени — идеограмма, обозначающая козла, рядом — одна или две галочки, соответствующие количеству животных*:

a-64-jo a-ke-ro	1 козел
te-re-do ka-na-pe-u	1 козел
na-ma-ru-ko	1 козел
qe-ta-ko ke-ra-me-u	1 козел
da-u-da-ro pe-re-ke-u	1 козел
mu-ti-ri-ko di-u-ja do-e-ro	1 козел
a2-ra-ka-wo ke-re-ta-o do-e-ro	1 козел
a-sa-ma-o	1 козел
mo-ti-wo	2 козла
ma-ni-ko	1 козел

Лабиринт на обороте таблички не имеет отношения к хозяйственному перечню; видимо, этот рисунок не несет смысловой нагрузки. Вероятно, он появился на табличке еще до нанесения надписи на лицевую сторону, так как там глина, судя по всему, высохла чуть ранее**. Пилосская табличка чрезвычайно ценна для нас по нескольким причинам. Наравне с фрагментами сосуда из Тель-Рифа'ата (ил. 102) это древнейшее изображение лабиринта, поддающееся точной датировке на основании исторических и археологических данных. Кажется, что лабиринты были настолько широко распространены в микенской культуре около 1200 г. до н. э., что даже счетоводы рисовали их, чтобы убить время. При этом очевидно, что рисунок выполнен быстро и легко. Сделан по всем правилам построения

критских лабиринтов (см. ил. 6): сначала был нацарапан центральный крест, затем между его перекладинами изображены четыре прямых угла, соединенных линиями в нужном порядке. Возможно, автор рисунка даже пользовался вспомогательными точками (см.: Lang, цит. по: Heller, 1961. P. 59–60).

Афины, Национальный музей, инв. № Св 1287. Фотография: Джон Л. Хеллер (Урбана). Иллюстрация из кн.: Lang, Pl. 46. Источники: Blegen, Lang, P. 177, 181, 183, 190; Heller, 1961. P. 59–60.

105. Афины

Рисунок в верхней части симы классического фронтона (Афинский Акрополь). Карниз фронтона датируется нач. IV в. до н. э. К тому же времени относится и лабиринт-граффити, процарапанный еще до нанесения желтой штукатурки в верхней, не заметной с земли части карниза шириной 12 см. Лабиринт (длина стороны ок. 10 см) был выполнен без всякой видимой цели; Э. Бушор и Дж. Л. Хеллер предполагают, что авторство рисунка принадлежит некоему праздному мастерскому. Хеллер обращает внимание на маленькую погрешность в изображении центра лабиринта (Heller, 1961. Pl. 33. Fig. 9). Афины, Музей Акрополя, К 108. Фотография: Джон Л. Хеллер (Урбана). Ил. Источники: Buschor, 1929–1933. Bd. I. S. 45–46; Eilmann, S. 9. Abb. 5; Heller, 1961. P. 60. Pl. 33. Figs. 9–11.



106

106. Делос

Лабиринт-граффити (4,5×4,5 см), нацарапанный на куске белого гипса, найденного в Доме тритона на о. Делосе. Ф. Брюно считает, что этот рисунок не несет никакой смысловой нагрузки и просто был скопирован с лабиринта, изображенного на кносской монете. Нельзя с уверенностью сказать, послужил ли моделью для рисунка геранос — танец журавля, о котором упоминает в своем описании Делоса Плутарх (Тесей. 21). Если да, то граффити должно было иметь форму круга. С другой стороны, в гипсе легче вырезать прямые линии. К сожалению, Брюно никак не датирует граффити. Впрочем, можно допустить, что рисунок был выполнен во второй пол. 1 тыс. до н. э. (если образцом для лабиринта послужила кносская монета) или даже на рубеже тысячелетий. Фотография из кн.: Bruneau. III. 34. Источники: Bruneau. P. 150–151. III. 34

107. Помпей

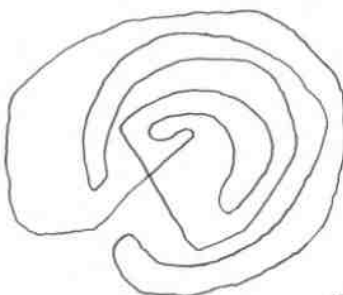
Граффити (8×9,5 см) на столбе перистилья дома Марка Лукреция на Стабианской улице. Надпись над рисунком: «Labyrinthus Hic Habitat Minotaurus» («Лабиринт. Здесь живет Минотавр»), вероятно, была шутивым предостережением владельцу дома, а может быть, и актом мести юного озорника. Допуская, что хозяин, на которого намекала надпись, вряд ли стал бы долго терпеть такую клевету (ведь его обозвали чудовищем!), можно предположить, что этот хулиганский рисунок появился незадолго до разрушения Помпей в 79 г. н. э. в результате извержения Везувия. Помпейское граффити — древнейшее подписанное изображение лабиринта. Кроме того, образ лабиринта впервые в истории был применен в полемических целях. Позднее этот символ использовали в своих спорах католики



107

и протестанты (см. ил. 414–418).

Дж. Л. Хеллер указывает на погрешности в изображении центра лабиринта (Heller, 1961. Pl. 33. Fig. 13): видимо, юный безобразник слишком торопился закончить рисунок, в страхе, что его кто-нибудь увидит. Эти погрешности исправлены в часто воспроизводимой копии граффити, выполненной Ф. Моргеном в 1852 г. в Бурбонском музее (ныне Национальный археологический музей, Неаполь). Иллюстрация из кн.: Krenkel. S. 36. Источники: Trollope. P. 218; Overbeck. Bd. IV. Nr. 2331. Taf. 38, 1; Heller, 1961. P. 60. Pl. 33. Figs. 13–14; Krenkel. S. 36; Batschelet-Massini, 1978. S. 44.



108

108. Помпей

Один из двух круглых критских лабиринтов (несимметричных и с ошибками), которые были нацарапаны на южной стене узкого прохода, ведущего из Малого театра в Большой. На иллюстрации воспроизведен правый лабиринт (длина 14 см). В 20 см от него расположен лабиринт большего размера (диам. ок. 40 см). Дата возникновения изображений неизвестна.

Иллюстрация: копия с изображения, сделанная и любезно предоставленная мне Вернером Батшелет-Массини (Базель). Источники: Batschelet-Massini, 1978. S. 44. Anm. 35.

ДОПОЛНЕНИЕ

С тех пор как автор этой книги Г. Керн составил свой каталог древнейших лабиринтов, было открыто и опубликовано большое количество новых изображений. Дополнительные данные позволили увидеть гораздо более отчетливую картину распространения лабиринтов в античной Европе, особенно на Средиземноморском побережье. Это, в свою очередь, во многих случаях заставило предложить новые датировки; особенно большая работа в этом направлении была проведена С. Лунденом из Готенбургского университета (Швеция)¹¹. Вызвала серьезные сомнения датировка лабиринтов, которые считались одними из древнейших (например, петроглифы с Британских о-вов — Холливудский камень, ил. 98, и лабиринт из Скалистой долины, ил. 97). Сомнению подверглась принятая датировка лабиринтов из Лудзанаса, Сардиния (ил. 76), и Тель-Рифа'ата, Сирия (ил. 102). На данный момент древнейшим твердо датированным изображением лабиринта можно считать пилосскую табличку, относящуюся к 1200 г. до н. э. (ил. 103, 104). Будущие археологические находки и новые технологии датирования, несомненно, готовят новые сюрпризы. Вот несколько важнейших находок последних лет.



A

А. Арсера, Испания

Лабиринт (диам. ок. 23 см), вырезанный на куске песчаника (22×25 см), из церкви св. Пантелеона в Арсере (муниципалитет Вальдепрандо-дель-Рио, автономная область Кантабрия, Северная Испания). Камень обнаружен в 1985 г. в руинах церковной башни, его вмонтировали во внутреннюю часть стены так, что был виден только оборот. В настоящее время камень находится в Музее древней истории и археологии в Сантандере. Лабиринт был вырезан на поверхности песчаника острым инструментом, оставившим в камне заметные следы: контур изображения, глубина которого колеблется от 3 до 6 см, в разрезе имеет V-образную форму. Крест лабиринта расположен в центре камня: вероятно, это попытка связать лабиринт с христианской символикой. Но возможно, что, выделяя крест, мастер лишь облегчил себе работу: изображение критского лабиринта обычно начинают с центрального креста, поэтому его проработали глубже, чем все остальное. Судя по всему, изображение появилось до XII в. Церковь в Арсере была основана в VIII в., если тем же временем датируется и лабиринт, то перед нами — редкий образец этой эпохи. Лабиринт может относиться к римскому периоду и даже к более раннему времени, в таком случае камень с выбитым на нем изображением в церкви использовали просто в качестве строительного материала. Напомним, что в Северо-Западной Испании, в провинции Понтеведа, существуют лабиринты, датируемые поздним бронзовым веком (ил. 14, 83–95). Фотография любезно предоставлена Музеем древней истории и археологии (Сантандер). Источники: Díaz.



B

В. Гордион, Турция

Среди огромного количества граффити, пацарапанных на пористом известняке задней (южной) и боковых стен мегарона в Гордионе, были обнаружены два лабиринта. Изображения можно уверенно датировать примерно 750 г. до н. э. — временем, последовавшим непосредственно за постройкой здания: лабиринты появились еще до того, как около мегарона снова началась строительная деятельность. Впоследствии, ок. 690 г. до н. э., здание было уничтожено огнем. Фотография любезно предоставлена музеем Пенсильванского университета. Источники: Carpenter, P. 270–271, Fig. 280, 662. Note 280; Young, P. 270–275 (лабиринты в данном издании не упоминаются).

С. Канават, Сирия

Лабиринт (диам. 32 см), вырезанный на одной из граней прямоугольного базальтового квадрата из Канавата (58×32×84 см), ныне находится в Лувре. Изображение процарапано на основании квадрата, который, очевидно, являлся *замковым камнем* вотивной (т. е. использовавшейся для посвящений богам) ниши. Над лабиринтом изображено восьминогое насекомое с изогнутым членистым хвостом, крошечной головой и двумя клешнями. В сильно стилизованном изображении все же угадывается облик скорпиона. Еще одно животное, изображенное под лабиринтом, идентифицировать гораздо сложнее, — возможно, это рогатая змея. Другая грань квадрата представляет собой *tabula ansata** с греческой надписью: «Сделал Тавелос [сын] Раббиса, сына Сохероса». Все приведенные имена — арабские, хотя лабиринт предположительно датируется временем римского владычества. Фотография любезно предоставлена Лувром. Источники: Dupand, 1926. P. 326–335. III. 65 (в тексте не упоминается); Dupand, 1934. P. 30–31. III. 35; Saint-Hilaire, 1992. P. 229 (на с. 226 — под схематическим изображением квадрата ошибочно указано, что он происходит из Петры).



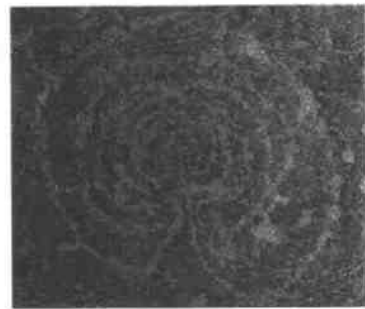
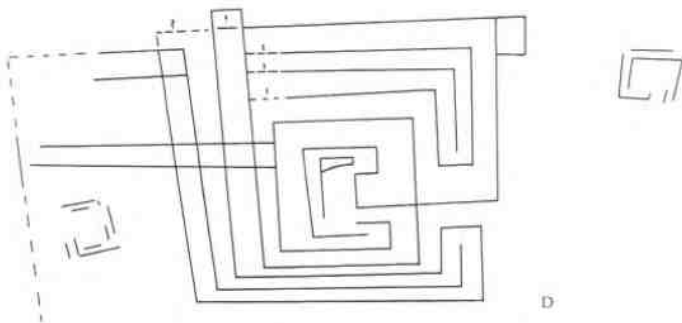
C

Д. Эль-Саламунни, Египет

Любопытное изображение квадратного лабиринта (73×76 см), нарисованного красной краской, находится в каменоломне в Эль-Саламунни, к северу от Ахмиа. Южное помещение каменоломни шириной ок. 40 м вдаётся вглубь горы на 75 м. Потолок поддерживается несколькими столбами, которые были оставлены рабочими каменоломни. Лабиринт процарапан на одном из этих столбов, ближайшем от входа. Изображение находится недалеко от пола, на той стороне столба, которая обращена ко входу. Интерес представляют незначительные поправки в первоначальном рисунке: в центре лабиринта позднее появился иероглиф ntr**, что значит «бог»; контуры верхнего левого сектора плохо читаются; слева к лабиринту примыкают четыре горизонтальные линии; справа сверху к внешнему контуру пририсован квадратик. Судя по следам инструментов, каменоломня была открыта в эпоху Нового царства и использовалась вплоть до правления

* Табличка с ручками-«ушками» (*лат.*), которая крепилась к вещам как ярлык; на ней обычно было написано имя владельца вещи. Эти таблички также использовались для написания имен на мраморных саркофагах. *Tabulae ansatae* из бронзы и серебра часто находят на раскопках римских военных лагерей — их применяли при инвентаризации военного имущества.

** Большинство древнеегипетских иероглифов обозначается сочетанием двух или трех согласных звуков (как в данном случае) либо единичными согласными. Иероглиф ntr («бог») является логограммой, т. е. «словом-знаком», выражающим целое понятие (*примеч. перек.*).



XXX (Персидской) династии. Изображение лабиринта могло появиться в каменоломне как в период ведения разработок, так и позднее. До эллинистического и римского времени лабиринты были неизвестны в Египте; К. П. Кульманн предполагает, что петроглиф не может датироваться временем до IV в. до н. э., поскольку древние греки едва ли могли появиться в этом регионе ранее указанной эпохи. Разумеется, более ранняя датировка вполне вероятна. Тем не менее Кульманн приводит еще один довод: он полагает, что греческое население этих мест считало каменоломню гиблым местом, где обитает опасное божество, — поэтому и вспомнил грекам миф о Тесее и Минотавре.

Иллюстрация из кн.: Kuhlmann, 1980. Источники: Klemm R., Klemm. S. 172–173; Kuhlmann, 1979. S. 165–188, особенно 185–186; Kuhlmann, 1980. S. 41–42. Taf. 1; Kuhlmann, 1983. S. 81–82. Taf. 42c.

Е. Ком-Омбо, Египет

Лабиринт (диам. ок. 50 см) изображен на полу коридора в юго-восточной части храма в Ком-Омбо, расположенного на берегу Нила в 50 км севернее Асуана и в 168 км южнее Фив. Начало строительства храма относится ко времени

правления Птолемея VI Филометора (181–146 до н. э.); определить дату появления лабиринта не представляется возможным. Вероятно, это граффити римской эпохи.

Фотография: Джон Сол. Источники: Saul. P. 38.

Ф. Тауз, Марокко

Лабиринт (диам. 15 см), по сообщениям, был вырезан на поверхности скалы и входил в состав крупного местонахождения петроглифов (стоянка I) примерно в трех км от Тауза, в Тафилайте (Юго-Восточное Марокко). Петроглифы с этой стоянки большей частью представляют собой изображения колесниц. На том же расстоянии от Тауза, но к северо-западу, расположены еще два местонахождения наскальных изображений (стоянки 2 и 3). Ж. Менье и К. Аллен не распознали в этом изображении лабиринт и называют его «петроглифом с „концентрическими кругами“»; они же сообщают о других наскальных изображениях с многочисленными концентрическими кругами на стоянках I и III. К сожалению, петроглифы не опубликованы, поэтому, не посетив Тауз, невозможно



установить, являются ли они лабиринтами. Определить время происхождения северодфриканских наскальных изображений сложно. Обычно дата происхождения петроглифа устанавливается исходя из анализа самих изображений. Менье и Аллен не датируют таузские петроглифы; однако можно отметить их сходство с алжирскими наскальными изображениями из западной части Сахарского Атласа; кроме того, колесницы, подобные изображенным, появились после 700 г. до н. э. Если лабиринт — современник колесниц (что вероятно), то его можно датировать временем около 500–200 гг. до н. э.

Иллюстрация из кн.: Carpenter. Источники: Carpenter. P. 272–273. Fig. 285; Meunier, Allain. P. 51–88, особенно 67, 87. III. 5b.

¹ Для более подробной информации о совсем недавно обнаруженных петроглифах (XVIII–XIX вв.) на о-вах Стокгольмского архипелага, которые получили неверное толкование, см. ил. 583–585. Рисунки мелом, изображающие лабиринт, обнаруженные в шахте Чеддон-Боттом в Суррее (Англия), описаны Дж. Савардом, см.: Saward. The Caerdroia Field Guide. P. 15–16. На стенах подземных переходов в этой каменоломне, работы в которой велись вплоть до конца XVII в., было обнаружено пять изображений лабиринтов критского типа диам. от 29 до 51 см. Вероятно, их автором был некто, спускавшийся в шахту в нач. XVIII в.

² См. гл. XVII, с. 353–377 наст. изд.

³ Birkhan, 1976. S. 429; Р. Моррис указывает на удивительно тесную связь, между шахтами и чашевидными знаками (выбитыми в камне), которые обнаружены на юге Шотландии. Эти знаки могут считаться формальными предшественниками собственно лабиринта (см. ил. 10–13). В девяти случаях из десяти лабиринты обнаруживаются там, где в радиусе 10 км имеются древние рудники по добыче меди или золота. Эти чашевидные изображения датируются периодом ок. 1800–1500 гг. до н. э. (Morris. P. 14–15).

⁴ Birkhan, 1976. S. 430.

⁵ Хочу воспользоваться этой возможностью и выразить благодарность Аннамари Дзанеттини за оказанную мне помощь.

⁶ См. с. 123 наст. изд.

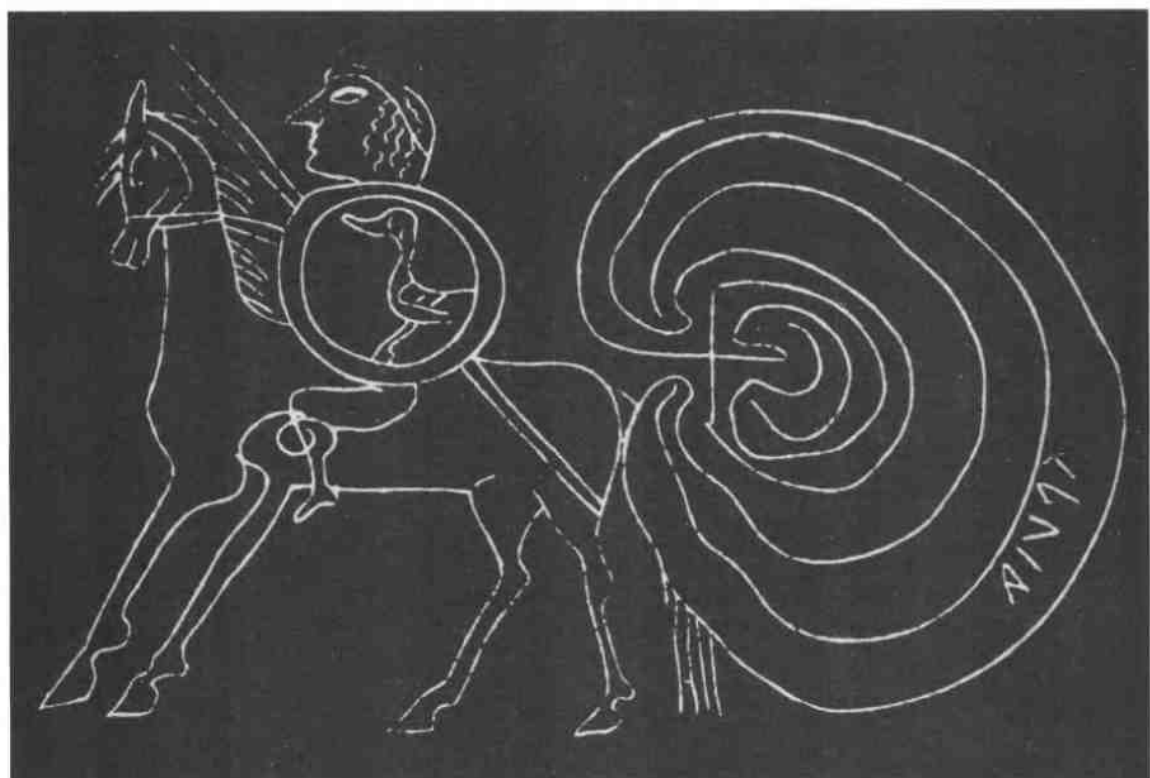
⁷ Я также весьма признателен Антонио де ла Пенья Сантосу за его бескорыстную помощь.

⁸ См.: Formentini. P. 6–7; о доказательствах этрусского влияния на культуру Камоники см.: Anati, 1976. Fig. 137, 140, 144–146, 148; стоит отметить сходство в классификации птиц и лабиринтов на ил. 78, 111, 121, 132, 142; идея, имеющая, вероятно, этруское происхождение, нашла отражение и в петроглифах из Камоники, и в римских мозаиках.

⁹ Более подробно о чашевидных знаках см. с. 21–22 наст. изд.

¹⁰ Более подробно о происхождении лабиринта см. с. 14–16 наст. изд.

¹¹ См.: Lundén.



V. Lusus Troiae: троянская игра

При описании критского лабиринта большое внимание уделялось анализу его схемы, состоящей из окружностей, а также важной роли, которая отводилась лабиринту в обряде посвящения. Оба этих аспекта характерны также и для троянской игры, или троянских скачек — набора танцевальных движений, шагов, исполнявшихся в определенном хореографическом порядке. Этот ритуал имеет, вероятнее всего, этрусское происхождение¹, впоследствии его переняли римляне. Возможно, сначала данный обряд исполнялся пешими, затем римляне превратили его в конное действо², в котором принимали участие две стороны (Август³ внес свои изменения, введя третью участвующую сторону). Они представляли сцену сражения, движения в ней подчинялись схеме лабиринта, которая, несомненно, была заранее нанесена на поверхности земли.

Принимать участие в этом действе разрешалось молодым людям из благородных семей в возрасте от семи до семнадцати лет, и Август, как свидетельствует римский историк Светоний (ок. 70—140 н. э.) в биографии императора⁴, считал такое устройство вполне справедливым. Он видел соблюдение древних традиций в том, что молодые люди благородного происхождения, принимая участие в «Трое», заявляют о себе. Это был своего рода первый бал для юношей-всадников, которые уже могли держать в руках оружие и должны были показать, на что способны. После этой церемонии молодых людей принимали в общество. Данный обряд, однако,

был сравнительно поздним, тривиальным обращением к «священным конным состязаниям для подростков»⁵, и принимать в них участие не позволялось никому, за исключением самих посвященных, в связи с «мистической»⁶ природой этих состязаний. Согласно свидетельствам, первоначально такой ритуал проводился во время погребальных церемоний, а также при основании городов, и лишь позднее его начали устраивать, «в праздник очищения Троянских игр священный повторяя чин»⁷, а также и по другим поводам.

Вергилий (70—19 до н. э.) в «Энеиде» приводит весьма подробное описание последовательности движений в ритуале. В описании Вергилия говорится о трех *турмах*, то есть он имеет в виду уже модифицированную Августом схему церемонии. Тогда как традиционно в игре принимали участие только две группы всадников, и Гаральд фон Петрикович предпринимает не очень убедительную попытку реконструкции схемы их движения в соответствии со схемой лабиринта (ил. 109)⁸. Во времена Августа число участников возросло и составляло уже не две группы по восемнадцать человек, а три группы по двенадцать, это изменение, однако, никак не повлияло на сам ход действия, поскольку три группы выстраивались в последовательном порядке, а не рядом, при этом каждая группа была разделена на шесть пар. Из разных стартовых точек эти группы начинали движение в правую или в левую стороны, описывая окружности и изгибы, аналогичные тем, что со-

ставляют схему лабиринта, постепенно окружая друг друга. Учитывая количество участников действия, можно предположить, что для его проведения требовалась весьма обширная территория. Двум всадникам, которые изображены на этруском кувшине выезжающими из лабиринта (ил. 110—112), приходилось, видимо, значительно легче. Вергилий вначале подробно описывает жертвоприношения и состязания, устроенные Энеем по случаю годовщины смерти его отца Анхиза, а потом переходит к повествованию о троянской игре:

Не завершилось еще состязание, когда Эпитида,

Что опекал и берег безотлучно
отрока Юла,

Вызвал родитель Эней и шепнул ему на ухо тихо:

«К сыну ступай и ему возвести: коль построить успел он

Свой малолетний отряд и готов к ристаниям конным,

Пусть выводит его и себя покажет с оружием

Деду в честь». И толпе, что расселась в цирке огромном,

Он повелел отойти и очистить просторное поле.

Юный блистающий строй на виду у отцов выезжает,

Взнузданных гонит коней, — и дивится, на мальчиков глядя,

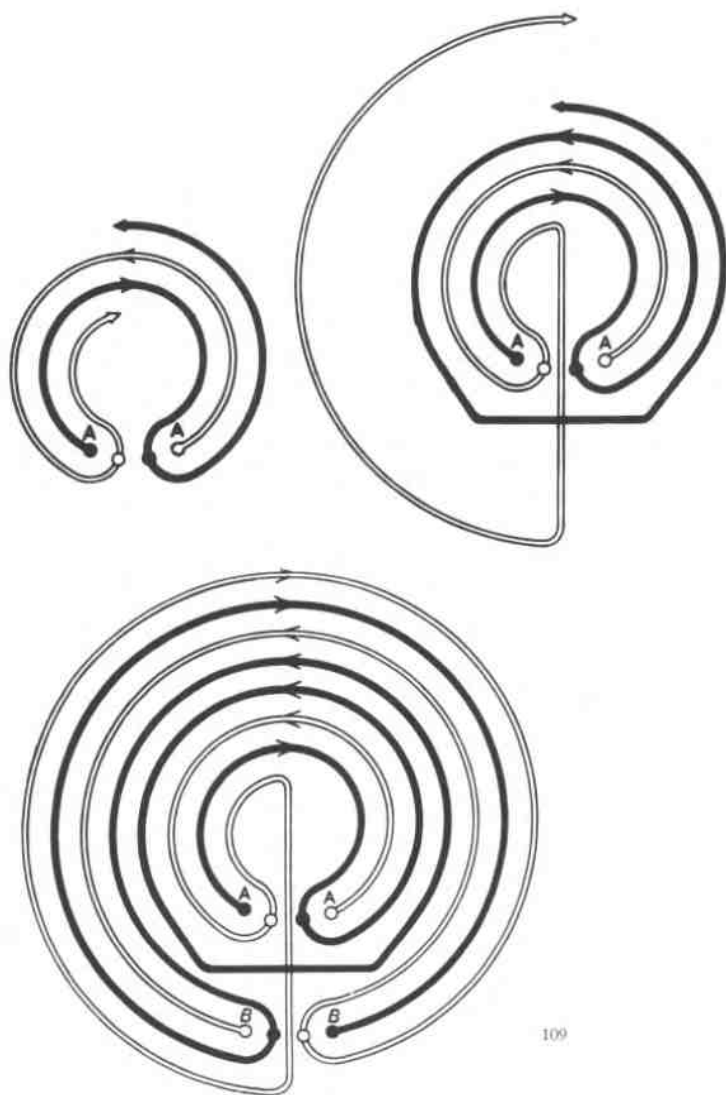
Весь тринакрийский народ, и шумит с троянцами вместе.

Коротко стрижены все, по обычаю все увенчали

Кудри и каждый по два кизилых дротика держит.

Легкий колчан у иных за плечом, и цепь золотая,

Гибко спускаясь на грудь, обвивает стройную шею.



109. Гаральд фон Петрикович.
Предположительная реконструкция
маршрута троянской игры
На этой схеме черно-белые контуры
изображают не стены лабиринта,
а движение группы всадников
из начальной точки А к конечной В.
Подробнее о реконструкции
Петриковича см. с. 85 наст. изд.

На три турмы разбит отряд,
перед каждою турмой —
Юный вождь, и за ним двена-
дцать отроков скачут,
Строй соблюдая тройной, бли-
стая равным умением.
Всадники в первом строю за
Приамом едут, ликую, —
Славный твой отпрыск, По-
лит, нареченный именем деда,
Вскоре возвысит твой род на
земле италийцев; а ныне

Мальчика мчит фракийский
скакун — весь в яблоках белых,
С белой звездой на лбу, с пере-
тяжкой белой у бабок.
Атис — ведут от него латиня-
не Атис род свой —
Атис, Аскания друг, пред вто-
рым красуется строем.
Юл — прекраснее всех — перед
третьим строем гарцует;
Конь сидонский под ним был
подарен прекрасной Дидоной
Мальчику в память о ней и
в залог любви нерушимой.
Отроков мчат остальных
тринакрийские кони, которых
Дал им Акест.
Трепетный юный отряд дар-
данцы плеском ладоней
Встретили, с радостью в нем
черты отцов узнавая.
После того как они мимо зри-
телей всех проскакали,

Близким радуя взор, Этитид
им голосом громким

Подав им издали знак и бичом
оглушительно щелкнул.

По трое в каждом ряду разде-
лился строй, и немедля

Два полухория врозь разъеха-
лись; после, по знаку,

Вспять повернули они, друг на
друга копыта наставив,

Встретились, вновь разошлись
и опять сошлись на широком

Поле; всадников круг с другим
сплетается кругом,

Строй против строя идет, яв-
ляя битвы подобье.

Вот одна сторона убегает, а
вот, повернувшись,

С копытами мчится вперед; вот
обе смыкаются мирно,

Рядом летят... — На критских
холмах, повествуют, когда-то

Был Лабиринт, где сотни пу-
тей меж глухими стенами

В хитрый сплетались узор и
где все путеводные знаки

Людям помочь не могли, безыс-
ходно блуждавшим вслепую.

Так же теперь следы перепу-
тались юных троянцев,

То убежавших стремглав, то
сходившихся в битве потешной,

Словно дельфины, когда в мно-
говодном море Ливийском

Или Карпафском они затева-
ют разные игры.

Эти ристания ввел, состяза-
ния устроил такие

Первым Асканий, стеной опоя-
сав Долгую Альбу;

Древним латинянам он искус-
ство передал это,

Отроком сам обучившись ему с
молодежью троянской.

Внукам своим завещали его
албанцы, от них же

Рим воспринял его и хранит,
как наследие предков.

Отроков строй «троянским»
зовут и «троянскими» — игры,

Что и донны у нас в честь свя-
того прадеда правят⁹.

Хотя никто из древних авто-
ров не указывает четко, что схема
движения, которой должны были
следовать всадники, предвари-
тельно наносилась на поверхность
земли, мне по целому ряду причин
представляется, что в действи-

тельности было именно так. В первых, в игре участвуют совсем молодые люди, некоторые еще дети, и им приходится следовать довольно сложной схеме движения¹⁰, при этом необходимо выдерживать ровный строй, двигаясь по шесть пар в каждой группе¹¹. Принимая во внимание тот факт, что троянская игра служит своего рода испытанием, вполне естественно предположить, что на поверхность земли специально наносились направляющие линии, чтобы зрители имели возможность судить об искусстве наездников. Более того, о существовании такого заранее прочерченного маршрута свидетельствует старейшее из известных изображений троянской игры — рисунок на кувшине из Тральятеллы, на котором два всадника выезжают из лабиринта¹².

Во-вторых, мне представляется, что отрывок из «Естественной истории»¹³ Плиния большинством понимается неправильно. Автор говорит о том, что критский лабиринт сложен и обманчив в своем строении, что человек легко может в нем заблудиться. Он сравнивает этот лабиринт с другими, в которых движение возможно лишь по одной линии и не приходится делать выбор, подобные лабиринты обнаружены в мозаиках, а также в «Полевых играх мальчиков»¹⁴. В таких лабиринтах на небольшой площади располагаются длинные дорожки — и сбиться с пути невозможно. Утверждение Плиния относится в первую очередь к троянской игре¹⁵, а не к детским играм вообще, как полагают, очевидно, К. Шнайдер и другие. У Плиния не говорится ни о каких «полевых лабиринтах», как предполагает Эрнст Краузе¹⁶. Далее, сравнивая дорожки с мозаичными лабиринтами и утверждая, что на небольшой площади располагаются длинные дорожки, Плиний имеет в виду, что эти дорожки специально отмечены, поскольку строение лабиринта значительно легче различить¹⁷ по предварительно нанесенной схеме, нежели разглядеть его в движении всадников.

Хотя визуальные реконструкции игры, выполненные Петриковицем, являются, несомненно, наиболее четко проработанными из всех аналогичных попыток, они не представляются до конца убедительными¹⁸. Я привожу здесь его схемы (ил. 109), чтобы текст Вергилия был более понятен¹⁹; читатели, однако, должны обязательно иметь в виду, что, в отличие от древних изображений лабиринтов, эти иллюстрации показывают движение всадников не по линии «нити Ариадны» (ил. 1, справа), а, скорее, по линиям стен лабиринта (ил. 1, слева). Данная предположительная реконструкция представляется неверной еще и потому, что дорожки, по которым едут всадники, пересекаются, о чем — а это признает и сам Петриковиц²⁰ — у Вергилия не упоминается, к тому же этот факт противоречит концепции лабиринта. Еще одна неточность, также противоречащая описанию Вергилия, заключается в том, что третья окружность черной линии, которая начинается справа от горизонтальной линии, проходит параллельно второй окружности. Поэтому не соблюдается принцип лабиринта, согласно которому эти линии должны следовать в противоположном направлении.

Такие возражения оправданы, если предположить, что Вергилий, сравнивая троянскую игру с лабиринтом, не прибегал к поэтической вольности и что дорожка, по которой следуют всадники, соответствует схеме лабиринта. Нам известно, что в более ранние периоды так и было, о чем можно судить по рисунку на кувшине из Тральятеллы, который чрезвычайно важен для понимания схемы лабиринта.

Ойнохоя из Тральятеллы

Кувшин для вина, ойнохоя, обнаруженный зимой 1877/78 года в этруском захоронении вблизи Тральятеллы, в окрестностях древнего Цере (современный Криветери), сейчас хранится в палац-

цо Консерваторов (Музеи Капитолия) в Риме. Он относится к 620 году до н. э., был изготовлен в Этрурии²¹ по протокоринфскому образцу, его высота составляет всего 24 сантиметра, кувшин украшен резьбой, изображения которой нанесены в виде четырех горизонтальных полос. Для наших целей интерес представляют изображения на горлышке, а также на самой широкой полосе корпуса.

На горлышке кувшина слева направо изображены обнаженный мужчина, ведущий на веревке козу, две птицы, беседующие мужчина и женщина, развернутая вертикально лодка и еще одна коза. На широкой части кувшина в глаза прежде всего бросается изображение лабиринта критского типа, состоящего из семи окружностей, с надписью «Труйя», выполненной в зеркальном отражении. Из лабиринта появляются два безбородых всадника, на головах у них венки (или шапки?). В левой руке у каждого — круглый щит, украшенный, как представляется, изображением водяной птицы. У второго наездника в руке копьё, а на крестце лошади первого всадника сидит обезьянка (?). Перед этими наездниками идет (или танцует) обнаженный безбородый юноша, в руке он держит длинный посох (дубинку? копьё?). Впереди него танцуют семеро безбородых воинов, они полностью обнажены, или же на них только набедренная повязка, у каждого по три копы и круглый щит, на котором изображен дикий кабан²². Перед этими танцорами, отделенная от них надписью, изображена еще одна группа, в которой имеется безбородый юноша в набедренной повязке, его правая рука покоится на плече маленькой девочки, напротив него стоит женщина, которой он протягивает некий круглый предмет (яблоко?), или же, возможно, он только что получил этот предмет от женщины. И она в свою очередь протягивает ему яблоко (или мяч?). Все трое, похоже, оживленно беседуют.

Вильгельм Деке трактует надпись следующим образом²³: справа от мужчины в набедренной повяз-



110

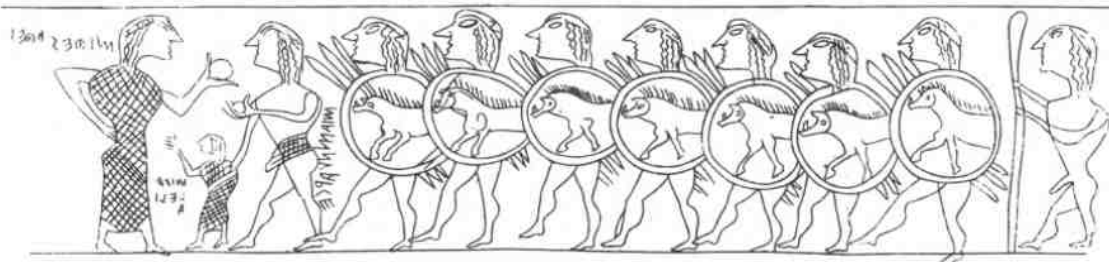
110—112. Ойнохоя из Тральятеллы

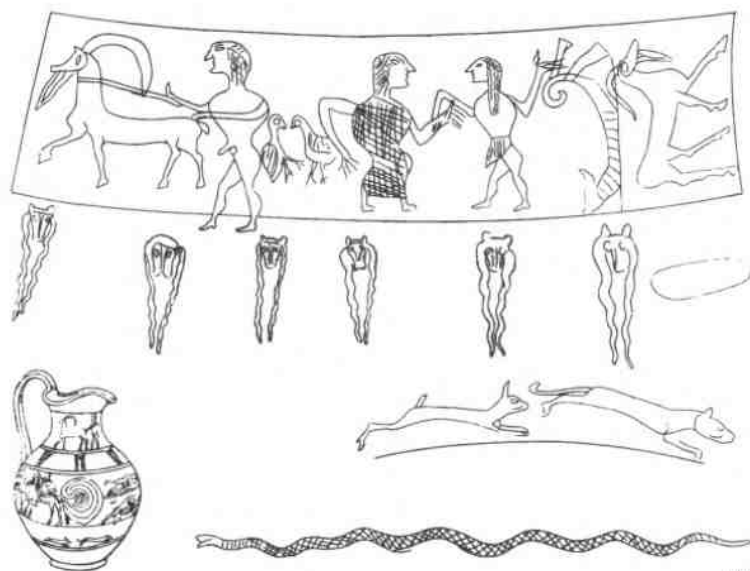
На этом этрускском сосуде (ок. 620 до н. э., выс. 24 см) мы находим древнейшее изображение троянской игры. На лабиринте, из которого выезжают всадники, справа налево написано: «Tguia». Рим, Музеи Капитолия, палатца Консерваторов, Зал камин, инв. № 358. Фотография: Барбара Малтер (Рим). Иллюстрации из кн.: Deecke. III. L. M.

ке: «mi amni arce» — «Амни изготовил этот [кувшин]». Слева от женщины: «mi thes athei» — «Атея дает этот [кувшин]». В центре: «mi velena» — «это Елена». Деке приходит к выводу, что данная группа изображает суд Париса, когда Парис, сын троянского царя Приама,

вручает яблоко Афродите, признавая тем самым, что она красивее, чем Гера и Афина. За что и получает обещанную награду — Елену, прекраснейшую женщину на земле, жену спартанского царя Менелая, которую Парис с помощью Афродиты похитил из Спарты, чем была вызвана Троянская война. Джулио Джильоли возражает против подобной трактовки, утверждая, что надпись следует читать как «mi veleli a» и к Елене и суду Париса она не имеет никакого отношения²⁴. Он придерживается мнения, что в этих трех надписях представлены имена участников бытовых сценок²⁵.

Данные трактовки представляются неудовлетворительными, поскольку обе они рассматривают только одну сцену, не принимая во внимание остальные. Предположение Клары Галлини о том, что здесь изображено критское приключение Тесея, представляется более оправданным, если принять во внимание тематику кувшина в целом²⁶. Арнольд фон Салис также усматривает в этой сцене Ариадну (слева), дающую Тесею путеводную нить, при этом присутствует ее няня²⁷. В качестве подтверждения своей трактовки он указывает на очевидное соответствие между этим изображением и сценой, представленной на вазе Франсуа (ил. 26—27). Исходя из этого, Галлини дает изображению следующее объяснение: Тесей перед началом путешествия собирается принести в жертву козу (которая внезапно превращается в козла²⁸); первая встреча Тесея и Ариадны после того, как он высадился на Крите (рядом с кораблем); передача путеводной нити, представленная в двух изображениях. Две соединяющиеся пары





112

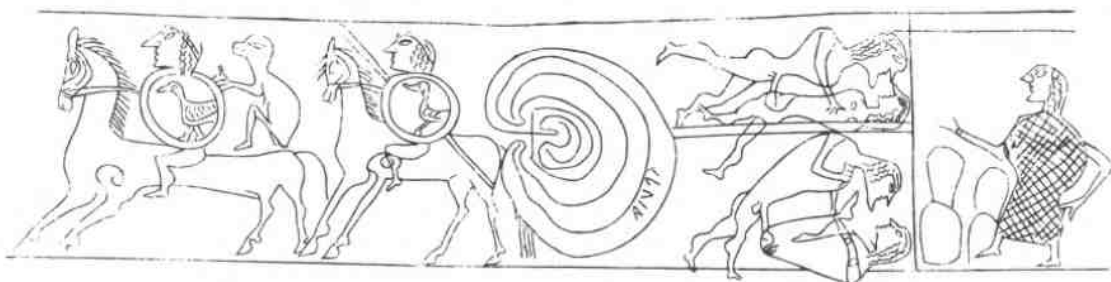
справа от лабиринта она интерпретирует как изображение священной свадьбы Тесея и Ариадны, последовавшей за его приключением в лабиринте.

Обычно полный пересказ этих событий включает в себя обе сцены, представленные на вазе Франсуа, — это битва Тесея с Минотавром и танец, который исполняют освобожденные жертвы. Однако этрусский художник не использует греческий (?) образец для танца лабиринта, а вместо этого — как совершенно справедливо отмечает К. Галлини — заменяет его лабиринтообразными движениями, свойственными местной троянской игре. Вероятно, это служит указанием, что миф о Тесее является возможным источником возникновения троянской игры. Во всяком случае этим объясняется отсутствие Минотавра, ведь лабиринт нужен был художнику, видимо, затем, чтобы изобразить площадку этрусского воинского танца, а не сцену критского приключения.

Если изображения на кувшине в самом деле относятся к Тесею, а надписи сделаны мастером, изготовившим кувшин, как утверждает А. Салис — и данная трактовка представляется весьма убедительной, — можно предположить, что на утраченном греческом (?) образце, вероятнее всего это была ваза VII века, изображался лабиринт критского типа, который должен был служить справочным пособием в отношении хореографии танца, исполнявшегося освобожденными жертвами. Более того, нам до сих пор непонятно, какие выводы можно сделать, если исходить из того, что этрусский мастер изобразил троянскую игру, а не победный танец, исполнявшийся на Крите и/или на Делосе. Возможно ли, чтобы взаимозаменяемая природа двух сцен объяснялась параллельностью их значения? Можно ли неким образом возвести троянскую игру — очевидно, весьма широко практиковавшуюся в Этрурии в VII веке — к мифу о Тесее или же к какому-то

общему для них источнику? Возможно ли, что троянская игра предлагает некий ключ к пониманию одного из первоначальных смыслов танца лабиринта, причем такого смысла, который ассоциировался с концепцией лабиринта прежде, еще до того, как возникла связь между лабиринтом и Минотавром? И хотя такие отношения вполне вероятны, мне кажется невозможным окончательно их принять или отвергнуть на основании имеющихся у нас литературных и археологических материалов.

Особый интерес представляет собой лабиринт под названием «Труйя», в котором, видимо, танцевали пешие и конные воины и откуда они только что вышли. Лабиринт имеет классическую критскую форму — линии не обозначают собственно дорожку, а лишь определяют ее положение. Мне кажется чрезвычайно важным, что создатель посчитал необходимым изобразить именно сам лабиринт, а не просто «нить Ариадны», проходящую последовательно, не пересекая собственный путь, между стенами лабиринта, как это бывает, к примеру, на некоторых петроглифах²⁹. Этот факт можно — а лучше сказать, надо — интерпретировать как материальное выражение сделанных всадниками шагов. Если же помимо «нити Ариадны» показаны также и стены лабиринта, то на земле можно видеть не только намек на предписываемые к исполнению движения, но и какие-то заранее сделанные специальные метки-подсказки. Поэтому я придерживаюсь мнения, что сначала план лабиринта наносился на земле (возможно, это делалось с помощью камней, как в скандинавских «троянских городах») и наездники потом следова-



111

ли этому плану. Такая точка зрения представляется вполне возможной по чисто практическим причинам, о которых говорилось выше³⁰.

Теперь перед нами встает проблема, которую Г. фон Петрикович не сумел разрешить и которая, возможно, вообще не поддается разрешению: как нам уже известно, в лабиринте имеется всего одна дорожка, она ведет снаружи в центр и нигде не пересекается. Следовательно, места должно быть достаточно только для одной линии всадников, которые в таком случае никак не могут разделиться «на трое», как об этом сообщает Вергилий. Поскольку не представляется возможным привести в соответствие текст и иллюстрацию, я полагаю, что мы имеем дело с двумя фазами троянской игры: более старое графическое изображение представляет первоначальный ритуал, тогда как описание Вергилия является гибридной формой, возможно даже, эта форма уже не поддается пониманию. Для того чтобы осуществить ритуал в его первоначальном виде, в середине обязательно должна была находиться достаточно широкая площадка, чтобы на ней можно было развернуться.

Перед нами самый ранний пример присвоения лабиринту имени. Это чрезвычайно важно. Здесь сходятся и визуальная, и литературная традиции. Когда читаешь слово «Труйя», на ум прежде всего приходит Троя. В. Деке, первый, кто проанализировал эту надпись, без всяких оговорок рассматривает лабиринт как план Трои³¹. В подобной трактовке он оказался в неплохой компании — ведь сам Вергилий, в конце концов, прослеживал связь между троянской игрой и городом Троей. К. Шнайдер усматривает в этом этимологический обман³², а Дж. Джильоли и Дж. Тутэн придерживаются мнения, что «Труйя» не имеет никакого отношения к городу Трое³³, а само слово может происходить³⁴ от латинского глагола *amptuare* («прыгать»)³⁵. И соответственно «Труйя» обозначает что-то вроде «арены»³⁶. Пока все это представ-

ляется вполне справедливым — слово обозначает место, где происходила троянская игра. Менее убедительным выглядит вывод о том, что игра получила название по месту (почему не наоборот?)³⁷. В любом случае подобные рассуждения не исключают возможности того, что название имеет отношение к городу Трое.

Если римляне уже спустя долгое время, после того как этот кубшин был изготовлен, переняли троянскую игру у города Трои, то этот факт является чрезвычайно важным сам по себе с точки зрения истории и культуры, пусть даже он не совсем корректен этимологически. Ведь тогда становится ясно, что римляне усматривали тесную взаимосвязь между лабиринтом, дорожкой лабиринта и архетипическим городом Троей³⁸. Более того, как совершенно справедливо установил Джозеф Рикверт, в национальных преданиях по всей Европе с завидной последовательностью прослеживается тесная связь между понятиями «Троя», «танец» и «лабиринт», что предполагает непрерывную историческую взаимосвязь³⁹.

Участники церемонии не носят бороды, то есть они молоды, что говорит об изначальной функции троянской игры и лабиринта. Изображение, вероятно, указывает на то, что танец лабиринта трансформировался и исполняется теперь не пешими людьми, а всадниками. В замешательство приводят птицы на щитах наездников — точно так же, впрочем, как и птицы на некоторых римских мозаичных лабиринтах⁴⁰. Во всяком случае это не журавли, хотя это было бы очень логично, ведь танец лабиринта — геранос — и есть журавлиный танец.

Что касается двух соединяющихся пар, они не просто выражают свойственную этрускам жажду радостей жизни, они изображены в непосредственной близости от лабиринта, и это столь же важно, как и изображения всадников. Возможно, они олицетворяют обряд плодородия⁴¹, возможно, священную свадьбу, как предполагает К. Галлини.

Толкование троянской игры

Вергилий указывает, что троянская игра проводилась в двух случаях — в знак почитания усопших и во время основания города. Для обоих этих случаев общим является один элемент: через повторение магических движений по схеме лабиринта создаются защитные стены, четко разделяющие внутреннее и внешнее пространство. Обе ситуации заслуживают более пристального внимания.

Погребальные церемонии

Троянская игра проводилась не только в годовщину похорон легендарного Анхиза. В своей «Римской истории» Дион Кассий (ок. 163—230 н. э.) упоминает троянскую игру, которая представляла собой часть погребального обряда и устраивалась вблизи места захоронения Юлии Друзиллы, любимой сестры и жены Гая Юлия Цезаря (12—41 н. э.)⁴², умершей 10 июня 38 года н. э.⁴³ Он описывает также троянских всадников, скачущих вокруг погребального костра Луция Септима Севера, умершего в 211 году н. э.⁴⁴ Я могу предложить три возможных объяснения проведения подобного ритуала: охрана покоя усопших, защита живых от мертвых (запирание могилы) и символическое указание пути душам усопших. Лабиринт представляет собой путь в подземный мир, как показано на портале храма в Кумах⁴⁵, здесь открывается вход в Гадес. В отношении первых двух толкований лабиринт как таковой не требуется⁴⁶. Магическое отделение внутренней сферы, области от внешней можно выполнить путем круговых движений, причем важно направление этого движения. Если говорить в целом, движению по часовой стрелке, то есть по ходу солнца, приписывалось позитивное, благоприятное значение, тогда как движение против часовой стрелки связывалось со смертью.

Предположительно подобная церемония отделения живущих от мертвых путем исполнения «маги-

ческого круга» проводилась на похоронах Патрокла, когда Ахиллес с товарищами трижды объехали мертвое тело на своих колесницах⁴⁷ или когда плакальщики по приказу Энея трижды обошли вокруг погребального костра⁴⁸. Считалось, что благодаря подобным круговым движениям живые защищали себя от усопших⁴⁹. Насколько большое значение придавалось разделению двух этих сфер, видно по тому, что Кориней по окончании похоронного обряда, совершенного над Мизеном, опрыснул (водой?) участников погребальной церемонии и лишь тогда они смогли вернуться к миру живых:

*Правя последний обряд над
бесчувственным прахом героя.*

*Сложен высокий костер из ду-
бовых стволов и смолистых*

*Веток; со всех сторон оплетен
он зеленью темной.*

*Ставят дарданцы пред ним
печальный ряд кипарисов,*

*Сверху кладут на костер блес-
тящие мужа доспехи,*

*После снимают с огня котлы
с бурлящей водою,*

*Чтобы омыть и потом ума-
стить охладевшее тело.*

*Вновь поднимается стон. Воз-
лагают героя на ложе,*

*Алый набросив покров — одеж-
ду, знакомую тевкрам.*

*Грустный долг исполняют
друзья: поднимают носилки,*

*В сторону глядя, несут к кост-
ру опрокинутый факел,*

*Отчий обычай блюдя. И сгора-
ют в пламени жарком*

*Ладан, яства, елей, из сосудов
пролившихся емких.*

*После того как огонь прогорел и
угли угасли,*

*Жаждающий пепел вином, омы-
вая останки, залили;*

*Кости собрал Кориней и со-
крыл их в бронзовой урне,*

*Он же, с чистой водой обошед-
ши спутников трижды,*

*Всех окропил, увлажнив плод-
ночной ветку оливы;*

*Этим очистив мужей, произ-
нес он прощальное слово⁵⁰.*

Здесь повсюду говорится о круговых движениях. Лабиринт строго разграничивает внутреннюю и внешнюю области. Он

скрывает в себе подступ к центральной зоне, которую можно рассматривать как убежище или же как тюрьму, и он не дает усопшим вернуться в мир живых⁵¹. Будучи одним из древнейших оградительных символов, лабиринт, согласно верованиям, обладает властью отводить зло и несчастье⁵². На юге Индии, к примеру, изображения лабиринтов наносят на пороги домов. Они призваны защищать тех, кто живет в доме, от злых духов. Считается, что лабиринт сбивает злых духов с толку, поскольку, согласно верованиям, они могут двигаться только по прямой, а значит, в лабиринте непременно заблудятся⁵³. Очевидно, что такая оградительная функция связана в первую очередь с запутанностью, сложностью природы лабиринта, которая сбивает с толку возможных недругов, ведь им приходится тратить время и силы на то, чтобы разобраться в его устройстве. А поскольку на это требуются немалые усилия, то недруги, вполне возможно, позабудут о своих враждебных намерениях⁵⁴.

Защита обусловлена не только сложностью и запутанностью, но и обманной природой лабиринта, ведь считается, что лабиринт сбивает с толку, вводит в заблуждение, о чем упоминает Вергилий:

*На критских холмах, повест-
вуют, когда-то*

*Был Лабиринт, где сотни пу-
тей меж глухими стенами*

*В хитрый сплетались узор и
где все путеводные знаки*

*Людям помочь не могли, безыс-
ходно блуждавшим вслепую⁵⁵.*

Овидий в «Метаморфозах» пишет, что Дедал, мастер обмана, заманивает быка Посейдона подобию коровы, чтобы удовлетворить противоестественную страсть Пасифа к этому быку:

*Дедал, талантом своим в
строительном славен искусстве,*

*Зданье воздвиг; перепутал
значки и глаза в заблужденье*

*Ввел кривизною его, закоулка-
ми всяких проходов.*

*Так по фригийским полям Ме-
андр ясноводный, играя,*

*Льется, неверный поток и вне-
ред и назад устремляет;*

*В беге встречая своим супро-
тивному бегущие волны,*

*То он к истокам своим, то к
открытому морю стремится*

*Непостоянной волной: так Де-
дал в смущение вводит*

*Сетью путей без числа; он сам
возвратиться обратно*

*К выходу вряд ли бы смог:
столь было запутано зданье!⁵⁶*

Способность вызывать подобного же рода замешательство, фатальное для нападающих, индейцы пима, живущие на юго-западе Америки, традиционно приписывают Ткуху, строителю и знатоку лабиринта⁵⁷. У народа батаки на Суматре имеется Джонаха, повелитель лабиринтов, любитель шуток и розыгрышей⁵⁸. Делает ли присутствие двух головоуловов, чудесно вертящихся в танце лабиринта, как это описано в гомеровском рассказе о щите⁵⁹, вместе с этими более поздними этнологическими параллелями, подобную концепцию более правдоподобной?⁶⁰

В то же самое время душа усопшего через церемонию посвящения переходит к своему следующему существованию, наездники проходят перед ней в парадном марше лабиринта, подготавливая душу к вступлению в Гадес. Эрвин Мель в статье, посвященной троянским играм⁶¹, трактует эту церемонию как схождение в подземный мир и возвращение из него, в своем анализе он затрагивает еще несколько аспектов. Имитацию битвы он рассматривает как церемонию, которая пришла на смену жертвоприношениям усопшим, прежде приносившимся на могильном холме. С другой стороны, такая имитация битвы — как и сама схема лабиринта — служит еще и устрашающим элементом, призванным отгонять зло. Это демонстрация воли к защите, выражаемой во благо усопших и самих участников игры.

Закладка города

Форма лабиринта приобретает аналогичное значение во время закладки города. Асканий⁶², сын Энея, «стеной опоясав Долгую Альбу», тем самым отделил внутреннее пространство от внешнего. Проводившаяся по такому случаю

тройная игра была, вероятно, призвана еще больше укрепить городские стены⁶³. Это становится понятным, если вспомнить, что закладка города всегда рассматривалась как религиозное действие, сами же стены считались священными⁶⁴, причем, и город целиком, служивший моделью мира, тоже являлся в представлении людей сакральным местом⁶⁵.

В качестве иллюстрации давайте обратимся к истории основания Рима. Известно, что Ромул, легендарный основатель Рима, внук Нумитора, правитель Альба-Лонги и сын Марса, при строительстве города обратился за помощью к жрецам из Этрурии⁶⁶ и они «научили его соответствующим обрядам, установлениям и правилам». Вот как описывается это у Плутарха:

«Похоронив Рема и двух своих воспитателей на Ремории, Ромул принялся строить город. Он пригласил из Этрурии мужей, которые во всех подробностях научили его соответствующим обрядам, установлениям и правилам, словно дело шло о посвящении в таинства. На нынешнем Комитии вырыли круглую яму и сложили в нее первыни всего, что люди признали полезным для себя в соответствии с законами, и всего, что сделала необходимым для них природа, а затем каждый бросил туда же горсть земли, принесенной из тех краев, откуда он пришел, и всю эту землю перемешали. Яму эту обозначили словом „мундус“ — тем же, что и небо. Отсюда, как бы из центра, словно описывая круг, провели границу города. Вложив в плуг медный сошник и запрягши вместе быка и корову, основатель сам пропалхал глубокую борозду по намеченной черте, а люди, которые шли за ним, весь поднятый плугом пласт отворачивали внутрь, по направлению к городу, не давая ни одному комку лечь по другую сторону борозды. Этой линией определяют очертания стены, и зовется она с выпадением нескольких звуков — „померием“, что значит „за стеной“ или „подле стены“. Там же, где думают устроить ворота, сошник вытаскивают из его гнезда, плуг приподнимают над

землей, и борозда прерывается. Поэтому вся стена считается священной, кроме ворот: если бы священными считались и ворота, неизбежный и необходимый ввоз и вывоз некоторых нечистых предметов был бы кощунством»⁶⁷.

Плутарх не упоминает тройскую игру как таковую, но, исходя из легендарного описания, которое находим у Вергилия, можно заключить, что имеется в виду именно она, поскольку, как известно, данная традиция сформировалась сначала в Альба-Лонге, а потом распространилась и до Рима.

Во всяком случае совершенно очевидно, что эта граница наделялась магическим значением, остро осознавалась необходимость разграничения двух сфер, которому также приписывались и определенные волшебные защитные функции. Иначе не было бы никакой необходимости оставлять место для ворот. Насколько серьезно относились к этим представлениям, можно судить по тому, что Ромул убивает своего брата-близнеца, когда тот дерзнул перескочить через ров, окружавший стену⁶⁸. Схожие представления прослеживаются и в истории о пророчестве, сделанном Мелесу, царю Сард (об этом повествует Геродот). Согласно этому пророчеству «(...тель-мессцы предсказали ему, что Сарды будут неприступны, если льва обнесут вокруг стен)»⁶⁹. Мелес же приказал обнести льва вокруг остаточной стены, где крепость была легко уязвимой для нападения. Это же место он оставил незащищенным, так как оно было неприступное и обрывистое по природе»⁷⁰. Благодаря такому упущению персидский правитель Кир сумел взять город в осаду и захватить в плен преемника Мелеса, царя Креза.

Во всех этих примерах речь идет о круговой, опоясывающей стене, предназначенной для разделения внутреннего и внешнего пространства. Эти основополагающие идеи верны также и для лабиринта, не только по причинам, изложенным выше, но еще и потому, что на многих римских мозаиках лабиринты изображают-

ся как укрепленные города со стенами, усиленными зубцами, с угловыми башнями и воротами⁷¹. Не стоит видеть в этом одно лишь шутовское отображение мифа о Тесее, но следует признать, что данные примеры являются одним из конкретных выражений той концепции, что, по-видимому, получила широкое распространение в Римской империи⁷².

Лабиринт, по всей вероятности, был призван олицетворять идею города, получившего магическую защиту благодаря тройской игре, исполненной в соответствии со схемой лабиринта. Это становится очевидным, если принять во внимание, что подобные города-лабиринты существовали в виде специально выложенных дорожек для верховой езды, которые скорее всего устраивались лишь временно, тогда, когда должна была состояться очередная тройная игра. И каждый раз создавались заново⁷³. Нет никакого случайного совпадения в том, что Плиний говорит и о мозаичных лабиринтах, и о конных дорожках в едином контексте, усматривает одну и ту же функцию, характерную для обоих типов⁷⁴. Важно также помнить, что для римлян тройная игра ассоциировалась с городом Троей, который, благодаря своей древности, значимости, удивительной судьбе, изложенной Гомером, а также неприступности его стен, сделался некой квинтэссенцией понятия «метрополия» — городским архетипом языческой античности. Если «рождение» и жизнь города защищены от внешних врагов внутри своей святой святых, то Тройю можно считать «городом в наивысшем смысле», поскольку ее стены были неприступны, ведь их, как пишет об этом Гомер, воздвиг Посейдон — «крепкую, славную твердь, нерушимую града защиту»⁷⁵. И в самом деле, по истечении девяти лет безуспешной осады греки сумели обратить течение Тройской войны в свою пользу, только прибегнув к обману.

Говоря об ограждающем, защитном действии подобной схемы, английский исследователь ан-

тичности Джексон Найт, который в нескольких публикациях затрагивает вопросы о роли лабиринта в церемонии посвящения, упоминает также о шестии по городу двух вооруженных групп римских жрецов-салиев, возможно следовавших по схеме лабиринта⁷⁶. Он говорит также о том, что в Англии существует по меньшей мере четыре дерновых лабиринта, носящих название «тройских стен»⁷⁷. Для «Приюта Джулиана», как назывался один старый дерновый лабиринт в Алкборо, Линкольншир⁷⁸ (ил. 292–293), а также для «тройских городов» — каменных сооружений, встречающихся на севере Европы, сама концепция стен являлась необходимым элементом. В каждом случае внутренняя часть отделена от внешнего пространства дорожкой, никак не выраженной материально. Специально создаваемые линии — будь то травянистые дорожки или ряды камней — предназначены не для того, чтобы выполнять функцию стен лабиринта, но для того, чтобы наметить расположение дорожки, которая сама по себе и является единственно важным элементом всей структуры. И следовательно, стены возводятся лишь с той целью, чтобы показать расположение дорожки, и больше ни для чего.

Представление о том, что лабиринт обладает волшебной защитной функцией, можно также обнаружить в объемном труде персидского энциклопедиста аль-Бируни (XI в.), который повествует о том, что демон Равана держал похищенную им Ситу, жену бога Рамы, в заточении в крепости на острове Ланке⁷⁹. Эта крепость располагалась в центре лабиринта, и автор утверждает, что сопровождавшее лабиринт изображение (ил. 613) мусульмане иногда называли «Римом». Аль-Бируни упоминает древний индийский эпос «Рамаяна», в одном из забытых отрывков которого содержатся ссылки на лабиринт, восходящие, возможно, к эллинскому влиянию⁸⁰. С другой стороны, ав-

тору было известно о связи, существующей между городами, лабиринтами и их защитной функцией, из исламских преданий, которые явились результатом прямого заимствования эллинистических представлений.

Подобным же образом арабский географ аль-Казвини (ум. 1283) говорит о том, что город Константинополь первоначально имел лабиринтообразную форму. Это можно видеть на прилагаемом чертеже (ил. 200)⁸¹. Но поскольку Константинополь никогда, даже задолго до аль-Казвини, не имел формы лабиринта, мне представляется, что в этом интригующем утверждении содержится некий ключ — теперь, возможно, и неразличимый, — определенная отсылка к ритуалу движения по схеме лабиринта, то есть к троянской игре, исполнявшейся во время основания города.

Историк Агафий Миринейский (ок. 536–582 н. э.), живший в Константинополе, сообщает в 553 году н. э., что командующий Нарсес, желая провести учения своей кавалерии, устраивал троянские выезды⁸². Имеется также свидетельство о троянской игре, относящееся ко времени правления Юстиниана I (527–565 н. э.). Вот почему представляется вполне вероятным, что Константин Великий (ок. 280–337 н. э.), который переименовал Византий в Константинополь и сделал город столицей Восточной Римской империи, повелел устроить троянскую игру⁸³ во время церемонии закладки первого камня стены западного крыла 26 ноября 326 года н.э. и/или во время официального празднования вхождения во власть 11 мая 330 года н.э.⁸⁴

Языческий характер данной магической церемонии, вполне соответствующий охранительным мерам, как они описаны у Якоба Буркхардта⁸⁵, очень подходил императору, который строил языческие храмы рядом с христианскими церквями и сам крестился лишь на смертном одре в 337 году. Ввиду всего вышесказанного

мне представляется существенным, что Константин, начав преобразования в своей новой столице и даже решив провести еще одну закладку, вспомнил прежде всего о старой Троее⁸⁶.

Существование защитной функции лабиринта подтверждается также самим фактом отмены этой функции, актом трансформации волшебной защиты в пагубную магию. Этот же принцип можно применить и к магическому кругу: Ахиллес трижды протаскивал тело Гектора вокруг стен Трои, предположительно в направлении против часовой стрелки, то есть против движения солнца⁸⁷. В этом можно усмотреть желание не только надругаться над поверженным врагом, но и ослабить с помощью магии защитные свойства троянских стен⁸⁸. Софист Лукиан Самосатский (ок. 120 — ок. 180 н. э.), писавший на греческом, в своем труде, посвященном танцу⁸⁹, утверждает, что Пирру, сыну Ахиллеса, удалось завоевать неприступный прежде город Трои благодаря созданному им «Пиррихию», танцу с оружием. Подобное ироническое преувеличение — как и сам факт, что его сочли необходимым, — свидетельствует о том же. И наконец, эта же самая идея⁹⁰ представляется разумным объяснением для того любопытного факта, что в средневековых рукописях то и дело встречаются изображения города Иерихона, расположенные в центре лабиринта.

Интересная параллель с имитацией битвы в лабиринте обнаруживается также в древнем индийском поэтическом эпосе «Махабхарата», в котором описывается чакра-выхода, боевой порядок, обладающий магической силой и по своей схеме аналогичный лабиринту⁹¹.

Как утверждает Г. фон Петриковиц, троянская игра получила также воплощение в средневековых конных турнирах. Это еще один путь, по которому концепция лабиринта могла проникнуть из времен Античности в христианские Средние века⁹².

¹ Alföldi. S. 250; Schneider K. Sp. 2060; о том, можно ли рассматривать петроглифы из долины Камоники в качестве репрезентации троянской игры, см. также с. 69 наст. изд.

² Schneider K. Sp. 2061.

³ О мотивах, которыми руководствовался Август, см.: Premerstein. S. 265–266; Schneider K. Sp. 2062.

⁴ Светоний. Божественный Август. XLIII, 2.

⁵ Плутарх. Катон. 3; Дж. Найт придерживается той точки зрения, что «hieros» следует понимать не как «hagios», «священный», а как «волшебный, магический» (Knight. 1932. P. 448–449). См. также: Knight, 1936. P. 79; Herrmann; Neraudau. P. 227ff.

⁶ Священный, культовый обряд; Гален. Триах. I. 930–931.

⁷ Сенека. Троянки. 777–778.

⁸ В данной реконструкции линии изображают дорожку, по которой ехали всадники, а не стены лабиринта.

⁹ Вергилий. Энеида. V. 545–603.

¹⁰ См. также: Schneider K.

¹¹ Вергилий. Энеида. V. 562.

¹² Более подробно см. далее.

¹³ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 85.

¹⁴ «Полевые игры мальчиков», вероятно, следует понимать как «игры мальчиков на Марсовом поле», которое часто обозначается просто словом «поле».

¹⁵ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 87.

¹⁶ Krause. Die nordische Herkunft der Trojasage... S. 27.

¹⁷ «...Как мы видим на павиментах [мозаичных полах] или в Полевых играх содержащий на небольшом клочке много тысяч шагов ходьбы».

¹⁸ Petrikovits, 1939; Petrikovits, 1952–1953. Более ранние попытки Ф. П. Симпсона и Ф. Раша были выполнены, не принимая во внимание кувшин из Траллятеллы; они представляются неубедительными.

¹⁹ Petrikovits, 1952–1953. S. 128.

²⁰ Petrikovits, 1939. S. 214.

²¹ Giglioli. P. 114, 120, 134.

²² А не лошадь, как предполагает Дж. Найт (Knight, 1936. P. 88).

²³ Deecke, 1881. Vol. 35. P. 160–168.

²⁴ Giglioli. P. 118.

²⁵ Относительно кувшина из Траллятеллы см. также совершенно фантастические версии Э. Краузе (Krause, Die nordische Herkunft der Trojasage... S. 24–40); Dury-Moyaers. P. 146–151.

²⁶ Gallini. P. 150–51.

²⁷ Salis, 1930. S. 23–24.

²⁸ Плутарх. Тесей. 18.

²⁹ См., например, ил. 78, 645–655.

³⁰ «Троянские города» тем не менее обнаружены только на севере Европы. См. гл. XVI.

³¹ Deecke, 1881. Vol. 35. P. 160–161; Weeber.

³² Schneider K. Sp. 2060.

³³ Giglioli. P. 124; Toutain. P. 496; Ж. Дюри-Мюас указывает, что легенда о Трое была известна в Этрурии начиная с V в. до н. э., следовательно, ее нельзя связывать с троянской игрой, происхождение которой относится к VII в. до н. э. (Dury-Moyaers. P. 152).

³⁴ Ср.: Alföldi. S. 251.

³⁵ Латинский глагол «amptuare» («танцевать Трою») использовался для обозначения танцев салиев (от *lat. salire* — прыгать). Двадцать четыре жреца-салии входили в одну из жреческих коллегий в Риме. Им приписывают военный танец с прыжками и скачками, исполняемый каждый год в Риме, во время праздника двух богов. В священную коллегию могли входить только патриции чьи родители были еще живы. Салии делились на двенадцать палатинцев, относящихся к культу Марса, и двенадцать солтинцев, относящихся к культу Квирина. Их долгом было хранить двенадцать священных щитов, которые они несли во время процессии. Во время мартовского праздника ими управлял верховный жрец, которого называли прелат. Праздники отмечались в марте и октябре (начало и конец военных кампаний). Во время танцев салии исполняли песни (*axamenta*), слова которых были столь древние, что никто из римлян их не понимал. Культ был учрежден Нумой Помпидием, которому Юпитер отдал щит и сказал, что Рим будет жить, пока там хранится этот щит. От страха потерять его Нума велел изготовить еще одиннадцать точно таких же. П. Ламбрехтс (Lambrechts. P. 118) усматривает определенную связь между подобными танцами римских жрецов и троянской игрой. Ж.-А. Хильд (Hild. P. 1018) устанавливает основные общие черты, характерные для дорожек в обоих случаях. См. также: Premerstein. S. 262–265; Schneider K. Sp. 2061; Norden Eduard. S. 185–191, 238–239. Сходство, существующее между дорожками, обнаруживается также в оградительной, защитной функции танцев салиев, о которой говорит Ламбрехтс. Вероятно, и троянскую игру, и танцы можно возвести к общему источнику происхождения — танцу лабиринта. Более подробно о пасхальных танцах в Осере см. также с. 174–175 наст. изд.

³⁶ См. также: Mayani. S. 245; Schneider K. Sp. 2059.

³⁷ Benndorf; Schneider K. Sp. 2059.

³⁸ Более подробно о функции лабиринта как специального ритуала, сопровождавшего закладку города, см. далее. В своей работе «Миф и легенда Трои» Дж. Найт предпринимает неубедительную попытку доказать наличие тесной

связи между Троей и лабиринтом. Его основной аргумент состоит в том, что Трифиодор при описании завоевания Трои сравнивает с лабиринтом движения троянцев, когда они заносили в город деревянного коня. Knight, 1935. P. 104.

³⁹ Rykwert. P. 148.

⁴⁰ См. с. 97 наст. изд.

⁴¹ Более подробно о священном свадебном обряде см. с. 21–24 наст. изд.

⁴² Он правил с 37 по 41 г. н. э.

⁴³ Дион Кассий. Римская история. LIX. 11. 2; точная дата смерти указана: Köberlein. S. 62, 55ff, также более подробные сведения о *hieros gamos* (божественной свадьбе) с богиней луны см.: Ibid. S. 55ff.

⁴⁴ Дион Кассий. Римская история. LXXVI. 15. 3.

⁴⁵ Вергилий. Энеида. VI. 27; см.: Enk; более подробно о том, что лабиринт ассоциировался со смертью и надеждой на возрождение, см.: Cruttwell. Chap. 12.

⁴⁶ В этой связи лабиринт выступает по преимуществу защитным средством, охраняющим и живых, и усопших, см. об этом далее более подробно.

⁴⁷ Гомер. Илиада. XXIII. 13.

⁴⁸ Вергилий. Энеида. XI. 188–189.

⁴⁹ См.: Knuchel. S. 44–45.

⁵⁰ Вергилий. Энеида. VI. 213–231.

⁵¹ О других свидетельствах этой трансформации см.: Nilsson, 1916. S. 319–320.

⁵² Hildburgh, 1944. P. 145; Hildburgh, 1945. P. 191; Rykwert. P. 145.

⁵³ См. ил. 611–612.

⁵⁴ См.: Hildburgh, 1944. P. 143, 145; Hildburgh, 1945. P. 189–190.

⁵⁵ Вергилий. Энеида. V. 588–591.

⁵⁶ Овидий. Метаморфозы. VIII. 159–168.

⁵⁷ См. ил. 659–660.

⁵⁸ См. ил. 641–642.

⁵⁹ Гомер. Илиада. XVIII. 605–606.

⁶⁰ Интерпретация Г. Хоке не представляется убедительной (Hocke, 1968).

⁶¹ Pauly-Wissowa. Suppl. VIII, 1956. Sp. 902.

⁶² Называемый также Юл, от кого предположительно ведет свое происхождение Юлий Цезарь.

⁶³ См.: Knight, 1932. P. 452; Knight, 1936; Cruttwell. Chap. 6.

⁶⁴ Плутарх. Ромул. II; см. далее.

⁶⁵ Более подробно об этих концепциях см.: Müller Werner, 1961.

⁶⁶ Предположительно это произошло 21 апреля 753 г. до н. э.

⁶⁷ Плутарх. Ромул. 11.

⁶⁸ Ibid. 10.

⁶⁹ Лев — геральдический зверь и, возможно, атрибут бога, охранявшего город.

⁷⁰ Геродот. История. I. 84.

⁷¹ К примеру, в таких местах, как Коimbra, Кремона, Орб, Пьядена. См. также гл. VI наст. изд.

⁷² Данная концепция, несомненно, значительно старше, и это лишь одно из более поздних ее проявлений.

⁷³ Лабиринты, наделяемые защитной силой, создавались и как элементы украшения, они выполнялись в значительно меньшем размере, чтобы их можно было поместить во внутренние покои.

⁷⁴ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 85. См. выше интерпретацию данного отрывка.

⁷⁵ Гомер. Илиада. XXI. 446–447; VII. 449–450; Т. Фокс проводит параллели между космогоническим мифом Эдды и космическим символизмом, которым, согласно легенде о Трое, наделялся обряд основания города, как и в случае «тroyанских городов» на севере Европы (Fox. P. 387–388). См. также: Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 109ff.

⁷⁶ Knight, 1932. P. 451–452; Hild; см. выше примеч. 35 о танцах салиев.

⁷⁷ См.: Matthews; а также с. 204–205 наст. изд., где рассматривается вопрос о том, можно ли объяснить происхождение этих названий общим культурным наследием.

⁷⁸ Название «Приют Джулиана» произошло от имени Юла, сына Энея. См.: Matthews. P. 71–73, 98, 173.

⁷⁹ Аль-Бируни. Описание Индии.

⁸⁰ Эллинское влияние явилось результатом походов Александра Великого.

⁸¹ Ал-Казвини. Памятники стран и предания о людях. Гл. «Константинополь».

⁸² Агафий Миринейский. О царствовании Юстиниана. 2. 1; Petrikovits, 1939. S. 219.

⁸³ Более подробно см.: Burckhardt. S. 344–345, 349.

⁸⁴ Benjamin. Sp. 1021.

⁸⁵ Burckhardt. S. 344–345, 349.

⁸⁶ Benjamin. Sp. 1021; Burckhardt. S. 342–343.

⁸⁷ Софокл. Аякс. 1129ff.; Еврипид. Андромаха. 107–108; Вергилий. Энеида. I. 482.

⁸⁸ См.: Knight, 1932. P. 454; Knight, 1936. P. 90.

⁸⁹ Лукан. О пляске. IX.

⁹⁰ Более подробно см. с. 146–159 наст. изд.

⁹¹ См. с. 355–358 наст. изд.

⁹² Petrikovits, 1939. S. 219; см. работу У. Форментини, который рассматривает двух всадников из лабиринта в Понтремоли (ил. 273) как отображение тroyанской игры, характерное для XII в. (Formentini).



113. Карта распространения римских мозаичных лабиринтов

Карта: Астрид Фишер (Мюнхен)
(осн. на: Daszewski, 1977. Map. 3).

VI. Римские мозаичные лабиринты

Между II веком до н. э. и V веком н. э. лабиринты часто изображались на римских мозаиках. Было обнаружено около пятидесяти довольно хорошо сохранившихся мозаик¹. Однако легко предположить, что их существовало значительно больше. Об этом свидетельствуют сообщения об уничтоженных произведениях, многочисленные находки недавнего времени, а также тот факт, что Плиний Старший в своей «Естественной истории»² упоминает о мозаиках как о чем-то таком, что прекрасно известно читателю. Вероятно, большинство сохранившихся изображений битвы Тесея с Минотавром находились раньше в центре мозаичных лабиринтов, которые до наших дней не дошли. Можно предположить, что когда-то существовали сотни подобных изображений лабиринтов, — значительно больше тех, что встречаются на кносских монетах. Взятые в своей совокупности, римские мозаичные лабиринты представляют единый наиболее распространенный тип античного лабиринта, сохранившийся до настоящего времени.

Мозаичные лабиринты представляют собой исключительно римское явление. Неудивительно поэтому, что большинство их обнаружено в Италии, а также, как справедливо указывает Виктор Дашевский³, в тех провинциях, которые испытывали особенно сильное римское влияние, — это в основном Северная Африка, Иберийский полуостров, Галлия (современные Франция и Швейцария) и Великобритания. Мозаики в Спарте (меандр, ил. 164) и в Като-Пафосе на Кипре (ил. 127—

129) также служили украшением римских зданий. Таким образом, легенда о критском приключении Тесея, национального героя Аттики, вошла составной частью в римское культурное наследие. В восточных областях, где ощущалось более сильное влияние греческих и ближневосточных культур, мозаичных лабиринтов не обнаружено. Подавляющее большинство мозаичных лабиринтов имеет квадратную форму, длина стороны составляет от трех до четырех метров, на них представлены изображения оборонительных сооружений, зубцовых укреплений, защищенных башнями. Лабиринт разделен на *квадранты*, которые надо последовательно преодолеть, чтобы достичь центра, где, как правило, находится полихромное⁴ изображение, выполненное с высоким мастерством⁵. Лейтмотивом этих изображений является битва Тесея с Минотавром, именно этот сюжет чаще всего помещался в центре лабиринта. Встречается также цветочный рисунок, оружие, лица Тесея и Ариадны и т. д. Во всех мозаичных лабиринтах имеется единственный вход — открыты только одни из существующих четырех ворот. В некоторых представлена также нить Ариадны, тянущаяся от самого входа к центру лабиринта⁶. В нескольких лабиринтах встречается изображение Ариадны⁷.

Поскольку многие мозаичные лабиринты окружены стенами — широкий периметр вполне можно рассматривать как стену, — вероятно, авторы римских мозаик представляли лабиринт в виде укрепленного города, почти всегда поделенного на квадранты. Ско-

рее всего это объясняется тем, что лабиринт мыслился как материальное воплощение троянской игры⁸, исполнявшейся при закладке города и обладавшей защитной магической силой, а критский лабиринт таким образом трансформировался в «*Roma quadrata*» («квадратный Рим»). В пользу

114. Сиде, Турция

Круглый, разделенный на четыре сектора лабиринт с плодом граната в центре. Этот рельеф служил заслонкой эдикулы (посвятительной ниши) в императорской комнате здания М в Сиде — портовом городе античной *Памфилии* (залив Анталья, Южная Турция). Название этого порта, которое переводится как «гранат», согласно словарю Исихия Александрийского (V в. н. э.) не является ни греческим, ни финикийским — происхождение его более древнее. Здесь лабиринт предстает как символ защиты: его извилистые стены ограждают плод граната — символ плодородия и одновременно герб города, изображенный на многочисленных сидейских монетах начиная с V в. до н. э. Этот рельеф, украшавший сооружение римской эпохи (какое-то общественное здание, может быть *гимнасий*), предположительно датируется серединой II в. н. э. Фотография: Бертольд Керн (Штутгарт), 1977.

Источники: Mansel, 1963. S. 1—15, 109—121; Mansel, 1978. P. 172; Winton. P. 12—18.

114



данной точки зрения свидетельствует также тот факт, что схема троянской игры совпадала со схемой лабиринта и, будучи этрусской по происхождению, стала впоследствии чисто римским феноменом. Свидетельства о греческих или ближневосточных троянских играх так же малочисленны и скудны, как и данные о греческих и ближневосточных мозаичных лабиринтах. Более того, в центре мозаичных лабиринтов изображался обычно Тесей — а также Ромул, основатель Рима; и, разумеется, то, что Плутарх создает сравнительные жизнеописания обоих правителей, вовсе не простое совпадение.

Хотя мозаичные лабиринты, как правило, разделены на квадранты, в некоторых случаях это деление удваивается — и получается лабиринт, состоящий из восьми секторов, похожий на компас с его четырьмя основными и четырьмя второстепенными направлениями. Эти квадранты вызывают ассоциации с «квадратным Римом», который, ввиду того что Рим никогда не был квадратным⁹, следует понимать как «Рим, разделенный на четыре сектора»¹⁰. Далее, известно, что ко времени смерти Ромула¹¹, основателя Рима, в городе, как и в мозаиках, имелось четверо ворот. И не важно, какой формы были эти лабиринты — круглой или квадратной, важно то, что они разделялись на квадранты.

Троянской игре приписывались защитные функции, так же как и мозаикам, представляющим укрепленные города, и изображениям лабиринтов у входа в дом, призванным отгонять злых духов¹². Данная традиция сохранялась вплоть до возникновения средневековых церковных лабиринтов¹³. Изображения Тесея на этрусских урнах и римских саркофагах имели аналогичное значение¹⁴ — Тесей, расправившись с Минотавром, олицетворяющим подземный мир, сумел выйти из этого подземного мира (лабиринта), после чего приобрел способность помогать усопшим (эта концепция позднее перешла в христи-

анство, представляя одну из многочисленных параллелей, обнаруженных между Тесеем и Христом).

И можно с уверенностью утверждать, что лабиринт в сознании римлян ассоциировался с городом, — это нашло отражение и в мозаиках. Именно в виде мозаик дошло до нас большинство сохранившихся римских лабиринтов. Город в смысле священное место, огражденное орами, одновременно представляет собой и определенный взгляд на *orbis terrarum* («круг земной»). В основе подобного космологического символизма лежит не только роль мира (*mundus*), представляемого в виде сердца города в ритуале закладки города, но и сам факт деления общего поля зрения, а также и всей земли на четыре четверти по направлениям компаса¹⁵. Возможно, толкование лабиринта как особого мировоззрения предшествовало средневековой христианской традиции, согласно которой лабиринт представлялся символом греховного мира.

Идея о лабиринте как о символе города имеет исключительно римское происхождение, и ее не удается проследить в более ранней греческой мифологии, при этом данное представление, несомненно, связано с защитными, ограждающими свойствами лабиринта, с его герметичной замкнутостью, отделенностью от внешнего пространства, и с троянской игрой, которая ассоциируется с городом Троей. Подобное представление оказывало влияние на более поздние культуры самыми разнообразными способами, о чем свидетельствует и принятое у арабов уподобление лабиринту города Константинополя (ил. 200), и многочисленные лабиринты-«иерихоны» (ил. 220–234), и изображения в центре церковных лабиринтов небесного града Иерусалима, и идеальный город Сфорцинда у Филарете (ил. 345–348)¹⁶.

Мне бы не хотелось, однако, слишком подчеркивать культовые, магические аспекты римских лабиринтов. Их воспринимали не очень серьезно, о чем свидетельствуют многие обнаруженные в их

схемах огрехи, которые тем не менее не тревожили ни авторов лабиринтов, ни тех, для кого они предназначались¹⁷. Более того, по крайней мере относительно одной мозаики¹⁸ можно утверждать, что для изображения лабиринта в ней использовали меандр, подобную же ситуацию можно предположить и для других мозаичных изображений¹⁹. Большое количество мозаичных лабиринтов объясняется, вероятно, не только важностью их символики, но также и декоративной функцией, которую они выполняли, и той простотой, с которой данное украшение вписывалось в общее построение здания.

Римские мозаичные лабиринты имеют относительно небольшие размеры. Ширина отдельных дорожек часто составляет не более нескольких сантиметров, и можно предположить поэтому, что такие лабиринты создавались не для того, чтобы по их дорожкам ходили. Если бы это было так, имеющиеся ошибки непременно бы обнаружили и, надо полагать, исправили. Единственное исключение составляет мозаика в Мактарисе, Тунис (ил. 139), ширина дорожки которой составляет 25 сантиметров. При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что контуры лабиринта — это не дорожка, а формирующие лабиринт стены (еще одно доказательство того, что данный лабиринт не предназначался для того, чтобы по нему ходили).

Помимо некоторых обнаруженных ошибок дорожки мозаичных лабиринтов имеют еще одну общую черту — все они перескажут квадранты последовательно. Мозаичные лабиринты отличаются друг от друга по направлению движения — по часовой стрелке (что совпадает с движением солнца) или против часовой стрелки, — а также по ориентации, и, как представляется, этим аспектам не придавалось сколько-нибудь существенного значения. Как правило, если определить направление, куда обращен вход в лабиринт, можно получить определенный ключ к пониманию его внутреннего устройства, однако ориентация мозаичных лабиринтов представ-

ляется весьма и весьма разнообразной, а первоначальное направление, куда были обращены многие из них, теперь уже определить невозможно.

Подобное же отсутствие закономерности наблюдается и в схеме дорожек этих лабиринтов, и в количестве поворотов, и в самой манере исполнения. Не представляется убедительной попытка, предпринятая В. Дашевским, классифицировать все примеры, подразделяя их на «простые лабиринты», «псевдолабиринты» и «развернутые лабиринты». Далее внутри «простых лабиринтов» (составляющих большинство) он выделяет более мелкие категории в зависимости от формы дорожки²⁰ (меандры, серпантины и спирали). Подразделение дорожек на меандры, серпантины и спирали не дает нового понимания материала — за исключением разве что новых сомнений в некоторых случаях, — и такая система классификации представляется излишней. «Псевдолабиринты» не существуют вообще — это неправильно начерченные лабиринты, которые все же остаются лабиринтами. Или меандры, которые не являются лабиринтами, поскольку в них нет дорожки, идущей в одном направлении, нет начала, конца, нет центра, а часто нет даже входа и выхода. «Развернутые лабиринты» В. Дашевский характеризует как лабиринты, дорожки в которых могут быть разнонаправлены. Это не что иное, как лабиринты-путаницы, возникшие не раньше XV века н. э. Согласно Карлу Керену, единственный пример, помещенный Дашевским в данную категорию — мозаику близ Пирамиды Цестия в Риме, — нельзя рассматривать ни как лабиринт, ни как «развернутый лабиринт», поскольку это декоративный меандр (ил. 156). Такое стремление усложнить существующее положение дел было вызвано желанием соотнести относительно простую схему критского лабиринта (т. е. того, что изображен на кносских монетах, ил. 50—58) с письменными свидетельствами о коварной и опасной природе данного явления.

Это приводит меня на память еще один аспект римских мозаичных лабиринтов, отражение литературной традиции — лабиринт как место легендарного критского приключения Тесея. Лабиринты представляют собой изображения зданий (или города Кносса?) в основном на тех мозаиках, где в центре помещена сцена борьбы Тесея с Минотавром. Более того, обращает на себя внимание тот факт, что лабиринт как общий план здания возникает почти исключительно в мозаиках и никогда — в настенных рисунках. И хотя обнаружено, что в трех примерах изображения битвы Тесея с Минотавром, найденных в Неаполе (ил. 140—141), а также в «Доме лабиринта» в Помпеях (ил. 148—149), мозаичное изображение битвы является копией с фрески²¹, а в Национальном археологическом музее в Неаполе хранятся живописные работы, изображающие, как победоносный Тесей выходит из лабиринта, который по своему контуру напоминает здание²², черты сходства между самими лабиринтами пока еще не выявлены. Это и не удивительно, ведь мы имеем дело с изображением контура лабиринта, четко проложенных дорожек, для которых плоский пол является наиболее подходящей поверхностью.

Не только контур лабиринта, но и его пространственное изображение характерным образом воплощено в центре многих мозаичных лабиринтов. В некоторых случаях, к примеру, определенная часть лабиринта представлена в вертикальной проекции, что наводит на мысль о трехмерном изображении. В этом, возможно, следует видеть попытку художника представить лабиринт в двух ракурсах — план и вид сбоку. Вероятно, в намерения автора входило также объединить оба аспекта римских лабиринтов, а именно создать структуру лабиринта внутри лабиринта-города.

Кроме того, что лабиринт символизирует город, включающий помимо всего прочего еще и представление о защитной функции, на основании батальных сцен, расположенных в центре лабиринтов, а

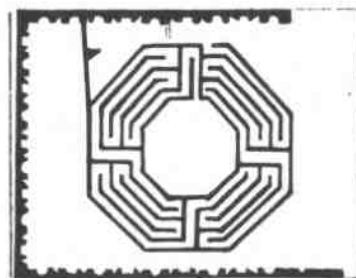
также аллюзий, касающихся острова Крит, можно предположить, что в римских мозаиках представлен легендарный критский лабиринт. Сиракузский лабиринт (ил. 163), очевидно, расположен недалеко от моря, возможно на острове. Более того, огромное количество мозаичных лабиринтов обнаруживается также в римских банях, как общественных, так и частных, и главным образом во *фригидариях*. Сохранился также фонтан в форме лабиринта (ил. 115).

Мне до сих пор окончательно не ясно значение птиц, изображения которых встречаются в трех лабиринтах. Птицы стоят друг против друга по сторонам башен²³. Паоло Сантарканджели²⁴ и Виктор Дашевский²⁵ считают, что это журавли, по ассоциации с журавлиным танцем, исполнявшимся в лабиринте²⁶. И такое объяснение было бы вполне приемлемым, если бы не тот факт, что — как и в случае с кувшином из Тральятеллы (ил. 111) — изображенные здесь птицы вовсе не журавли, а

115. Рим, Императорский дворец на Палатинском холме

Восьмиугольный фонтан в виде лабиринта, до сих пор находящийся в перистиле «Домуса Флавия» (дворца Флавиев на Палатине), как указывает Р. Эйльманн, не является мозаикой. Фонтан (ок. 20 м) сооружен во времена императора Домициана (51–96 н. э.); вход лабиринта ориентирован на юго-восток. Г. А. Штютцер упоминает о «лабиринтовидной восьмиугольной цветочной клумбе, которая, вероятно, располагалась вокруг фонтана и была устроена на античных руинах». Иллюстрация из кн.: Bartoli. III. II. Источники: Bartoli; Eilmann, S. 10; Lugli. P. 490–491; Stützer, S. 102; Ladendorf. Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit. Sp. 780. Anm. 32; Collart. Tabl. XX. III. 35.

115



какие-то коротконогие создания, возможно голуби или чайки. Или же укороченные ноги — это плод художественного вымысла автора? Возможно, эти птицы являются аллюзией на миф о Дедале, которому с сыном Икаром удалось бежать из лабиринта, обратившись в птиц?²⁷

Мне представляется, что птицы — это не просто выбранный наугад декоративный элемент, как утверждает В. фон Гонценбах²⁸. Изображения птиц в лабиринте несут определенную смысловую нагрузку. Я также усматриваю существование некой связи между этими птицами и теми, что изображены на кувшине из Тральятеллы. Они украшают щиты наездников, выезжающих из лабиринта. Для тех птиц у нас также не имеется пока удовлетворительного объяснения.

Нам доподлинно известно, что по крайней мере один мозаичный лабиринт был создан для украшения гробницы. Посетителя склепа в Суссе²⁹ у входа в лабиринт встречаются две предупредительные надписи, расположенные справа и слева от входных дверей: «*Nis inclusus vitam perdit*» («Тот, кто попадет сюда, потеряет жизнь»). Здесь, вероятно, скрыта аллюзия на лабиринт как символ подземного мира — царства мертвых, из которого лишь Тесею удалось вернуться живым.

Авторы двух римских мозаичных лабиринтов интерпретировали содержание с христианских позиций, выковав тем самым удивительное звено, связывающее античность со средневековыми лабиринтами в рукописях и в церквах. Я имею в виду мозаики в соборе Алжира³⁰ и в базилике в Тигзирте³¹. Лабиринт Сан-Витале в

Равенне не следует включать в данную группу, поскольку он был создан не в VI, а в XVI веке³².

Алжирская мозаика имеет форму, традиционную для мозаичного лабиринта, — это квадрат, поделенный на сектора (квадранты). В центре, однако, вместо традиционной сцены битвы изображены ряды букв (ил. 118), которые складываются в слова *SANCTA ECCLESIA*, Святая Церковь. Церковь таким образом провозглашает себя хранительницей высшей истины. Разрушенная мозаика из базилики в Тигзирте также имела квадратную форму и, к счастью, сопровождалась пояснительной надписью³³, теперь также сильно разрушенной (предположительно реконструированной Вернером Башелет-Массини). На основании этой надписи можно заключить, что изгибы и повороты лабиринта, олицетворяющие дурное влияние, из-за которого легко сбиться с праведного пути, — есть путь к злу. И сам лабиринт, соответственно, является символом греха, что предваряет принятую в христианстве интерпретацию лабиринта, с которой мы сталкиваемся в средневековых рукописях и в церквах.

Каталог римских мозаичных лабиринтов

Данный каталог представляет собой обзор римских мозаик, содержащих лабиринты, а также тех, которые в письменных источниках ошибочно названы лабиринтами. Сюда также включены мозаики, содержащие меандры, такие как мозаика Пирамиды Цестия в Риме или в Экс-ан-Провансе, поскольку меандры, вероятно, рас-

сматривались авторами как лабиринты. В каталог включены также и мозаики, изображающие битву Тесея с Минотавром, поскольку в античности они обозначались как «лабиринты», а в некоторых из них содержится пространственное изображение здания, как, скажем, в трех примерах из Неаполя, что несомненно должно было символизировать лабиринт. Они помещены в данный каталог еще и потому, что существует определенная вероятность — и мы не можем сбрасывать ее со счетов, — что данные мозаики располагались когда-то в центре мозаичных лабиринтов, как это имеет место во множестве сохранившихся примеров.

Каталог построен в алфавитном порядке, по названию места, где в настоящее время хранятся данные мозаики. В случае если мозаика хранится теперь не там, где она была первоначально обнаружена, в скобках указывается ее первоначальное местонахождение. Разумеется, создание такого каталога было бы невозможно без предварительной работы многочисленных исследователей, составивших собственные перечни, таких как Р. Эйльмани, А. Фрова, П. Гокле, В. фон Гонценбах, Г. Гертер, Х. Ладендорф, Э. Марек, У. Г. Мэтьюз, П. Е. Пекорелла, П. де Сент-Илер, П. Сантарканджели, Д. Смит³⁴ и, что чрезвычайно важно, В. Дашевский. Его каталог, ставший результатом интенсивных и обширных исследований, был опубликован в 1977 году и является важным источником информации для всех, кто хочет получить дальнейшие сведения о примерах, описанных в настоящей работе. В целях экономии места приводятся лишь наиболее важные научные источники.



116

116. Аванш (античный Авантикум), Швейцария

Круглый полихромный лабиринт является частью большой мозаики, датируемой приблизительно 250 г. н. э. Размеры изображения 72х70 см, размер центра по диагонали ок. 16 см. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены. Полукруглые выступы в стене символизируют навратные башни, но только одна из них служит входом в лабиринт. В центре находится весьма условное изображение обычной сцены битвы — рог, за который Тесей схватил чудовище, и кинжал, которым он убил его.

Аванш, Римский музей, инв. № 1213
Источники: Gonzenbach, S. 48—51. Taf. 72; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 49. Ill. 42a.

117—118. Алжир

(находка из Аль-Аснама, бывшего Орлеанвила — античного Кастеллум-Тингитанума)

Ныне находящаяся в Алжирском соборе, эта римская мозаика — первое изображение лабиринта, заключающее в себе христианское значение.

Черно-белая мозаика (длина стороны 2,5 м) из пятинефной базилики св. Репараты, основанной в Аль-Аснаме (Орлеанвиле) в 324 г., состоит из четырех секторов.

Через вход, расположенный внизу, в лабиринт проникает «нить Ариадны», которая доходит только до второго поворота. В центре изображена буквенная решетка, состоящая из тринадцати рядов и тринадцати столбцов. Начиная с буквы S в середине, во всех направлениях можно прочесть латинские слова «Sancta Ecclesia» («Святая Церковь»). На *choire* той же базилики находится еще один буквенный ребус, заключающий в себе слова «Marinus Sacerdos» («Священник Марин»); такого рода фигурное словосложение позднее было усовершенствовано Опатинаном Порфирием, Венанцием Фортунатом и Рабаном Мавром (см. гл. VII). Лабиринт представляет особый интерес потому, что «нить Ариадны» указывает нам путь к центру — в лоно Матери-Церкви, к христианской истине через языческие заблуждения

117

(Г. Видаль предполагает, что это намек на донатистов — североафриканских раскольников, IV в.). Конечная точка путешествия — центр (в отличие от лабиринта базилики Сан-Витале в Равенне, где направление движения указывает путь из центра к выходу, — см. ил. 275—276). Первоначально лабиринт располагался около северного бокового нефа, в западной части базилики, напротив северного портала, так что вход в лабиринт находился напротив входа в храм. Таким образом, вошедший богомолец сразу обращал внимание на лабиринт. Впоследствии церковные лабиринты часто располагались рядом с западным входом.

Фотография из кн.: Vidal.

Источники: Prévost; Braun Stephan; Pachterre. Inv. III. P. 108—109. N. 451; Vidal; Smith David. P. 308; Pecorella. P. 439; Ladendorf. Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit. S. 772—773. Abb. 4n (на ил. представлен неточный рисунок лабиринта); Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 43; Birkhan, 1976. S. 436. Anm. 99; Verbrugge, 1967; Daszewski, 1977. N. 4. Ill. 57.

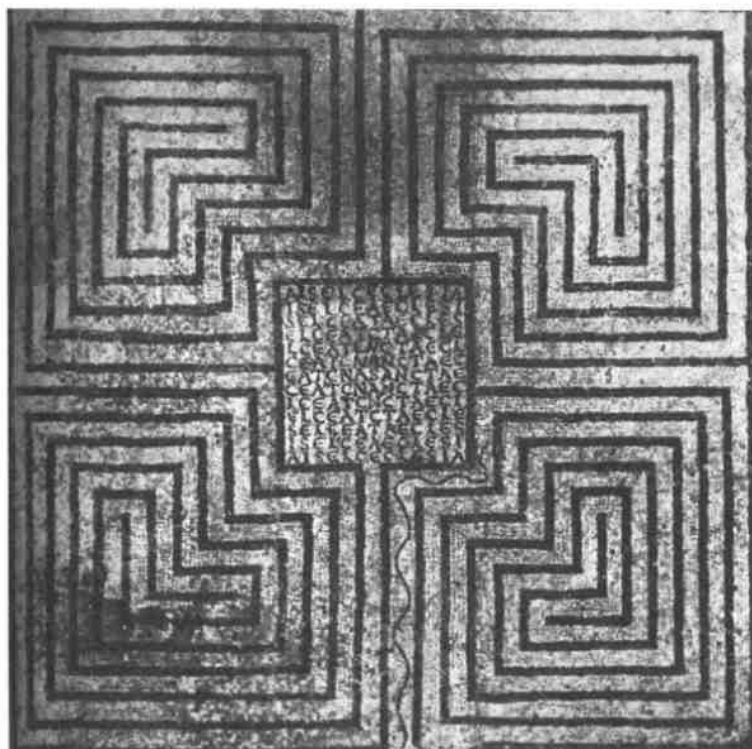
118. Алжир

Центр мозаики с надписью «Sancta Ecclesia» («Святая Церковь»), к которому С. Браун подобрал удачное название — «буквенный лабиринт», имеет аналоги более позднего происхождения (ил. 463—466). Первая буква фразы — «S» — расположена в центре, и слово «Sancta» читается в разных направлениях, образуя крест. Иллюстрируя эту особенность, Браун превращает квадрат в прямоугольник и для наглядности выделяет крест. С конца каждой ветви креста можно в обоих направлениях прочесть слово «Ecclesia».

Иллюстрация из кн.: Braun Stephan. S. 103.

118

A	I	S	E	L	C	E	C	E	L	E	S	I	A
I	S	E	L	C	E	A	E	C	E	L	E	S	I
S	E	L	C	E	A	T	A	E	C	L	E	S	
E	L	C	E	A	T	C	T	A	E	C	L	E	
L	C	E	A	T	C	N	C	T	A	E	C	L	
C	E	A	T	C	N	A	N	C	T	A	E	C	
E	A	T	C	N	A	S	A	N	C	T	A	E	
C	E	A	T	C	N	A	N	C	T	A	E	C	
L	C	E	A	T	C	N	C	T	A	E	C	L	
E	L	C	E	A	T	C	T	A	E	C	L	E	
S	E	L	C	E	A	T	A	E	C	L	E	S	
I	S	E	L	C	E	A	E	C	L	E	S	I	
A	I	S	E	L	C	E	C	E	L	E	S	I	A

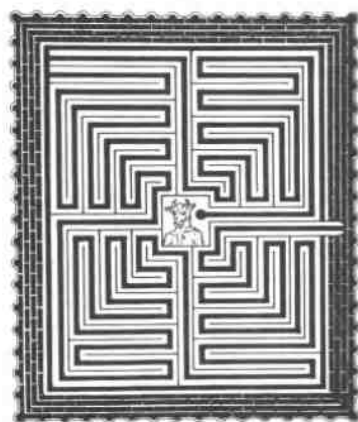


Альтафулья, провинция Таррагона, Испания

Полихромная мозаика с лабиринтом из здания римской эпохи, ок. 230 г. н. э., находится *in situ**. Источники: Daszewski, 1977. N. 13.

119. Аннаба (бывший Бон, Гиппон, античный Гиппон-Регий), Алжир
Черно-белая мозаика (150–200 н. э.), находящаяся в античном *фригидариум*. Размеры 7,4х5,8 м, центральная часть с поясным портретом Минотавра — 85х85 см. Лабиринт окружает бордюр в виде стены толщиной в четыре кирпича, с воротами в северной части (на ил. — справа). Путь обозначен черной линией — нитью Ариадны, которая заканчивается в центре клубочком. Слева сверху можно заметить ошибку: в действительности путь здесь должен соответствовать аналогичному участку в нижнем правом секторе.

Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. III. 39a) по: Marec. III. 2. Источники: Marec. P. 1094–1102. III. 2; Daszewski, 1977. N. 1. III. 39.



119

120. Блуа (находка из Верда — античных Блез), Франция
Круглый черно-белый лабиринт был обнаружен в восточном крыле римских терм. Первоначальные размеры — 9,2х10,2 м, в настоящее время — 3,8х2,5 м. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены в четыре кирпича, с четырьмя высокими угловыми башнями и четырьмя маленькими башенками, венчающими оси. В. Хаубрикс утверждает, что 12 звездообразных фигур в центре лабиринта символизируют знаки зодиака. Мозаика датируется 200–250 гг. Блуа, замок Блуа, инв. № 05-2-1.

*В месте обнаружения (*лат.*).



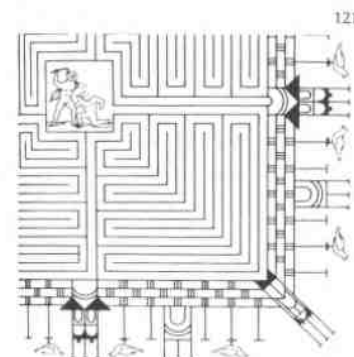
120

Иллюстрация: граф де Нибрак, опубл. в: Caumont, 1870. P. 510. Источники: Caumont, 1858. P. 51–55; Caumont, 1870. P. 510–511; Blanchet. Inv. 12. P. 59. N. 959; Smith David. P. 308.

Божь, близ Веве, Швейцария
Круглый лабиринт (?). Обнаружен в 1802 г. Ныне разрушен. Источники: Blanchet. Inv. 12. P. 149. N. 1366; Frova. P. 334. Not. 4; Ladendorff. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247.

121. Бриндизи (античный Брундизий), Италия
Квадратный черно-белый лабиринт (ок. 200–250). Первоначальные размеры — 5,2х5,2 м, сохранился лишь фрагмент (3,8х1,6 м); размеры центра с полихромным изображением *минотавромахия* — 38х38 см. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены в три кирпича, с зубцами и башнями. По бокам от башен изображены птицы.

Бриндизи, Национальный археологический музей. Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. III. 12b) по фотографии. Источники: Smith David. P. 309; Gonzenbach. S. 99. Taf. 1; Marec. P. 1104, 1106. Not. 1; Ladendorff. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 29; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 24. III. 12.



121

122. Вена (находка из Лойга, близ Зальцбурга, — античного Юнавума)

Самый искусный и хорошо сохранившийся мозаичный лабиринт (не считая мозаик из Като-Пафоса, ил. 142–143) был найден в 1815 г. в банях большой римской виллы в Лойге, близ Зальцбурга. Мозаика датируется 275–300 гг., первоначальные размеры квадратного полихромного лабиринта 6,4х4,2 м, размеры сохранившегося фрагмента 4,1х4,2 м. Лабиринт разделен на четыре сектора и окружен бордюром в виде стены толщиной в два камня с Т-образными зубцами, вершины которых обращены внутрь. Нижняя стена утолщена, она состоит из трех, а в некоторых местах даже четырех рядов кладки; зубцы этой стены также увеличены. Вход в лабиринт находится справа в середине. Стены лабиринта черные на белом фоне, от входа к центру ведет красная «нить Ариадны». В центре (56,5х57,5 см) помещена сцена битвы Тесея с Минотавром. Слева от лабиринта изображен Тесей, получающий клубок от Ариадны (размеры сцены 55х45 см), вверху представлено отплытие Тесея и Ариадны с Крита (65х59 см), справа — Ариадна, покинутая Тесеем на Наксосе (64,5х43,5 см). Вена, Музей истории искусства, инв. № AS 11 20.

Фотография: Музей истории искусства, негатив I 14763.

Источники: Eichler Fritz // Salis, 1930. S. 43–47. Taf. I, II; Smith David. P. 308; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Pecorella. P. 439; Ladendorff. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 40; Heger. S. 126–127, 214–215. Nr. 112–113; Herter, 1973. Abschn. 43, 63; Daszewski, 1977. N. 7. III. 28–30.

123. Гамзиград, Сербия

Шестиугольный полихромный лабиринт (ок. 300 н. э.) находится в вестибюле одного из зданий римской цитадели. Он являлся частью большой мозаики с геометрическим узором, которая в настоящее время частично разрушена. Шестиугольный лабиринт разделен на три сектора и окружен бордюром в виде зубцовой стены толщиной в три кирпича, с шестью башнями. Мозаичист забыл обозначить вход в лабиринт и выход из центра. Размеры мозаики ок. 2,8х2,8 м.

Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. Pl. 58b).

Источники: Daszewski, 1977. N. 60. III. 58b.



122



123

124. Деллис (античный Русуккуру), Алжир
Квадратный черно-белый мозаичный лабиринт (длина стороны 3,8 м). Размеры квадратного центра с полихромным изображением минотавромахи — 61х61 см. Лабиринт, находящийся в центре изображения, окружен геометрическим орнаментом. Мозаика (ок. 200 г. н. э.) была найдена



124

в римских банях в центре Деллиса в 1959 г. в очень плохой сохранности. Фотография: Национальный центр научных исследований (Париж).

Источники: Marec. P. 1107—1108; Mahjoubi. P. 335; Daszewski, 1977. N. 3, III. 19.



125



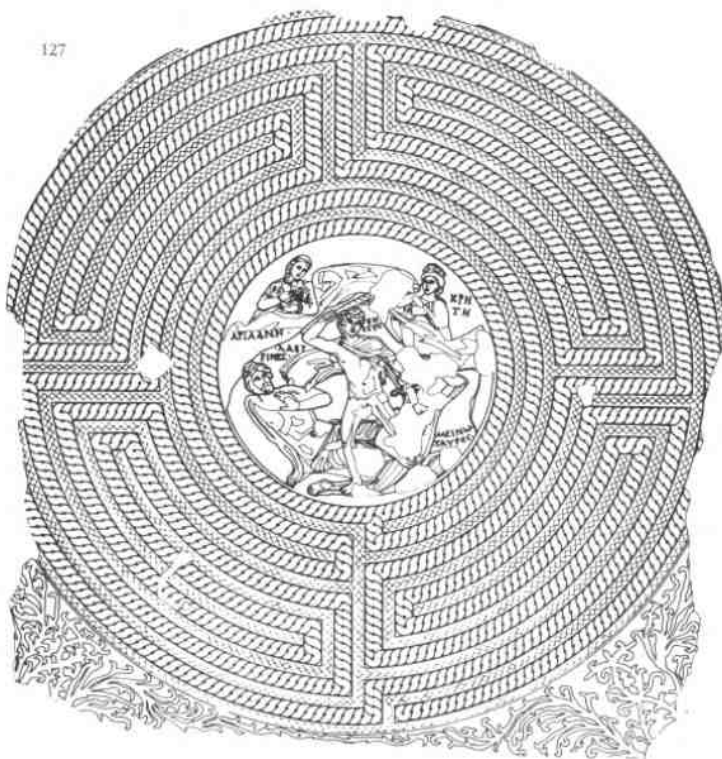
126

125. **Джаниутри** (античный Дианий, островок близ побережья Тосканы), Италия
Черно-белая мозаика (вторая пол. II в. н. э.; 4×4,5 м) находится на древнеримской вилле. Стена, окружающая лабиринт, изображена в необычной манере: здесь нет традиционных зубцов и кирпичной кладки, зато на надвратной башне справа от центра стоит Ариадна с клубком, наблюдая за битвой Тесея с Минотавром в центре лабиринта. Фотография: Джанкарло Коста. Источники: Bronson, Uggeri, P. 206–207. Tab. XII a, b; Daszewski, 1977. N. 29. Ill. 15.

126. **Италика**, близ Севильи, Испания
Полихромный мозаичный лабиринт (ок. 150 н. э.), находящийся на римской вилле «Дом лабиринта». Общие размеры мозаики 6,5×3,5 м. Квадратный центр лабиринта (ширина 85 см) с изображением битвы с Минотавром практически разрушен. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены с угловыми башнями. Каждая стена дополнительно укреплена пятью трехзубцовыми вышками, силуэты которых четко выделяются на фоне лабиринта. Орнамент из перекрученных линий внутри лабиринта отмечает не «нить Ариадны» (в отличие, скажем, от лабиринта из Като-Пафоса; ил. 127–128), а стены, между которыми лежит путь. Источники: Pecorella, P. 440; Daszewski, 1977. N. 11. Ill. 22.

127–128. **Като-Пафос** (античный Неа-Пафос), Кипр
Круглый полихромный мозаичный лабиринт находится в здании античной резиденции римского проконсула Кипра. Современное название «Дом Тесея» этот дворец получил по изображению в центральном медальоне мозаики, расположенной в помещении 36 в восточном углу южной галереи внутреннего двора. Лабиринт

127





128

(IV в. н. э.; диам. 6 м) состоит из четырех секторов. Путь отмечен полосой узора из перекрученных линий, обозначающей «нить Ариадны», которая начинается у входа в помещение и в конце охватывает центральный медальон лабиринта (диам. 2,2 м). В центре изображен поединок Тесея с Минотавром; имена сражающихся написаны рядом с ними по-гречески, как и имена наблюдающей за битвой троицы: Ариадны, женщины — персонификации Крита — и старца, напоминающего речного бога и олицетворяющего лабиринт. Эта композиция не имеет аналогий в римских мозаичных лабиринтах. Сражение происходит у входа в пещеру, которая, согласно В. Дашевскому, символизирует лабиринт. Дашевский обнаружил эту мозаику в 1969 г. Находка подтолкнула его к написанию исчерпывающего труда о римских мозаичных лабиринтах и многочисленных статей на эту тему. Фотография: Вальдемар Йерке. Иллюстрация: В. Колтай. Источники: Daszewski, 1977. N. 8. Ill. 1b–9; Pfeifer, S. 79–83. Выражаю благодарность Виктору Дашевскому (Трир), предоставившему фотографию и иллюстрацию в мое распоряжение.

129



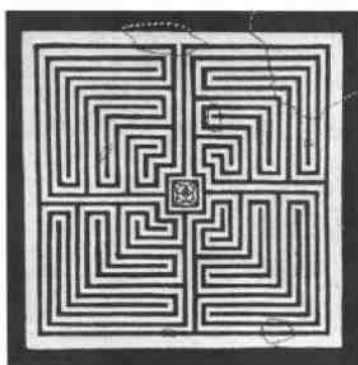
129. Като-Пафос

(античный Неа-Пафос), Кипр
Маленький круглый полихромный лабиринт (диам. 51 см) является частью большой мозаики на римской вилле «Дом Диониса» (II в. н. э.). Лабиринт состоит из четырех секторов, центр пуст. Фотография из кн.: Daszewski, 1977. Ill. 56b. Источники: Daszewski, 1977. N. 9. Ill. 56b; Pfeifer, S. 76–79.

130. Кингстон-апон-Халл

(находка из Харфэма), Хамберсайд, Англия
Квадратный черно-белый лабиринт из Харфэма (графство Йоркшир). В центре (42 см в ширину) — полихромное изображение четырехчастной розетки (?), заключенное в квадрат (длина стороны 28 см). По информации, предоставленной Музеем Халла, размеры мозаики — 3,4×3,4 м. Лабиринт обнаружен на римской вилле, состоит из четырех секторов и датируется нач. IV в. н. э. Кингстон-апон-Халл, ратуша. Иллюстрация: м-р Иствуд (Sheppard, Pl. XIV). Источники: Sheppard; Smith David, P. 308; Marec, P. 1106–1107. Not. 3; Daszewski, 1977. N. 22, Ill. 44a.

130



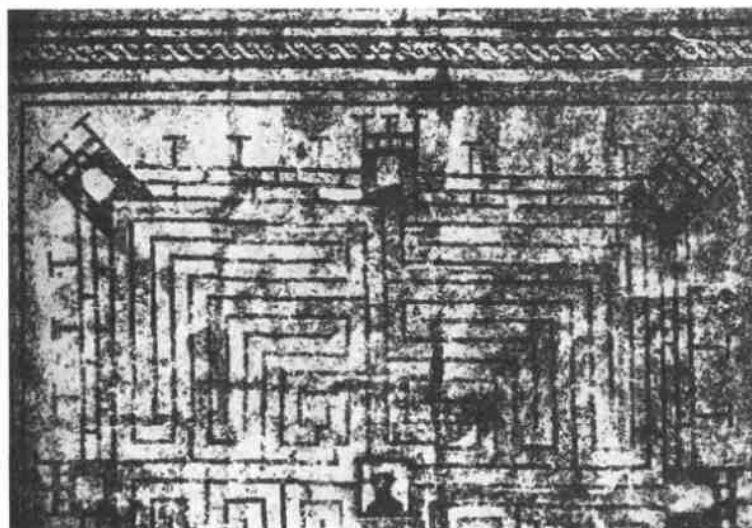
131

Лиссабон

(находка из Торре-де-Пальма), Португалия
Это не лабиринт, а полихромная мозаика (ок. 250 н. э.; 1,3×1,3 м) с изображением битвы Тесея и Минотавра, обнаруженная на римской вилле. Она являлась частью мозаики большего размера, где, однако, не было лабиринта. Бордюр изображения представляет собой зубцовую стену. Лиссабон, Национальный музей археологии и этнологии. Источники: Daszewski, 1977. N. 48. Ill. 26–27.

131. Кирена (находка из Шаххата), Ливия

Квадратный полихромный лабиринт (ок. 200 н. э.) с виллы Язона Магнуса. Общие размеры мозаики 7,5×5,2 м, размеры центра лабиринта с изображением битвы с Минотавром приблизительно 80×85 см. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены; на обоих концах вертикальной оси изображены ворота. Нижние закрыты, в открытых верхних воротах стоит Ариадна с клубком, вокруг которого по-гречески написано: «Удачи». Мозаика до сих пор находится на вилле, фрагмент с центром лабиринта перевезен в Археологический музей Кирены. Фотография из кн.: Daszewski, 1977. Ill. 23. Источники: Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 43. Ill. 23.



132



133

132. Коимбра (античная Коимбрига), Португалия
Черно-белый лабиринт, обнаруженный в здании римской эпохи (возможно, частном доме), датируется второй пол. II в. н. э. (размеры 3,4x3,1 м). В центре (ширина 24 см) — полихромное погрудное изображение Минотавра. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде

стены толщиной в два кирпича, с угловыми башнями и вышками в середине каждой стены. Из середины правой части лабиринта путь ведет прямо в левый нижний сектор, минуя правый нижний сектор, — вероятно, это ошибка художника. Портрет Минотавра в центре напоминает скорее традиционное изображение дьявола с человеческой головой и рогами, чем человека с головой быка. Кондейша-а-Нова (провинция Бейра-Литорал), Музей Коимбриги. Источники: Oleiro; Gonzenbach, S. 99, Anm. 1; Marec, P. 1102–1103; Ladendorf, Kafka und die Kunstgeschichte II, S. 247, Anm. 33; Daszewski, 1977, N. 46, Ill. 40a.

133. Коимбра (античная Коимбрига), Португалия
Этот черно-белый критский семикольцевой лабиринт (конец II — нач. III в.; диам. 1,4 м) был обнаружен в руинах римского дома. Он находится на пороге одного

из двух сохранившихся дверных проемов, — очевидно, мозаика выполняла роль домашнего оберега. Лабиринт примечателен тем, что относится к критскому типу. Известно только одно подобное изображение этого периода — мозаика из Нима (ил. 151); в подавляющем большинстве случаев римские мозаики представлены секторальными лабиринтами и лабиринтами-«крепостями». Фотография: Oleiro из кн.: Blanco Freijeiro, 1958, P. 171, Ill. 4. Источники: Blanco Freijeiro, 1958, P. 171–172; Blanco Freijeiro, 1975, P. 5–6; у Дашевского (Daszewski, 1977) этот лабиринт отсутствует.

134. Коимбра (античная Коимбрига), Португалия
Полихромная мозаика с римской виллы в окрестностях Коимбры, датируемая первой пол. III в. н. э.; размеры 1,5x1,43 м. Лабиринт состоит из четырех секторов; в центре — изображение головы быка. Источники: Daszewski, 1977, N. 47, Ill. 40b.

135. Кордова (находка из Альколеа-дель-Пинар — античной Кордубы), Испания
Полихромный мозаичный лабиринт (первоначальные размеры приблизительно 4,2x4 м), от которого сохранился только центр (73x73 см) с изображением сцены битвы с Минотавром. При реконструкции пути по лабиринту допущены ошибки. Мозаика, датируемая 150–200 гг., ныне находится в доме донна Кристоля Канете в Кордове (ул. Гран-Кашитан, д. 40). Фотография из кн.: Daszewski, 1977, Ill. 11. Источники: Herter, 1973, Abschn. 64; Daszewski, 1977, N. 10, Ill. 11.



134



135

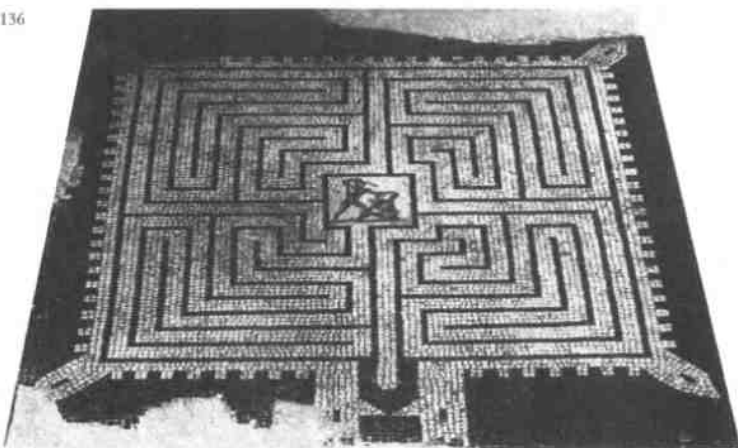
136. Кремона, Италия

Черно-белый мозаичный лабиринт (первая пол. I в. н. э.) был найден в руинах римской виллы на ул. Кадолини. Общие размеры мозаики 1,4×1,1 м, размеры лабиринта 95×98 см, размеры центра лабиринта с полихромным изображением битвы Тесея с Минотавром 16×14,5 см. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде зубцовой стены с угловыми башнями и входом внизу по середине.

Кремона, Музей Ала Понцоне, инв. № 5 (644) 3.

Источники: Frova; Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte II*. S. 247. Anm. 30; Daszewski, 1977. N. 28. Ill. 14.

136



137. Карлеон-он-Аск (античный Иска-Силур), графство Монмаутшир, Южный Уэльс, Англия

Квадратный полихромный мозаичный лабиринт, датируемый нач. III в. н. э. (2,4×2,4 м; размеры ныне разрушенного центра составляли 45×45 см). Контур, очерчивающий лабиринт по периметру, намного шире, чем внутренние линии.

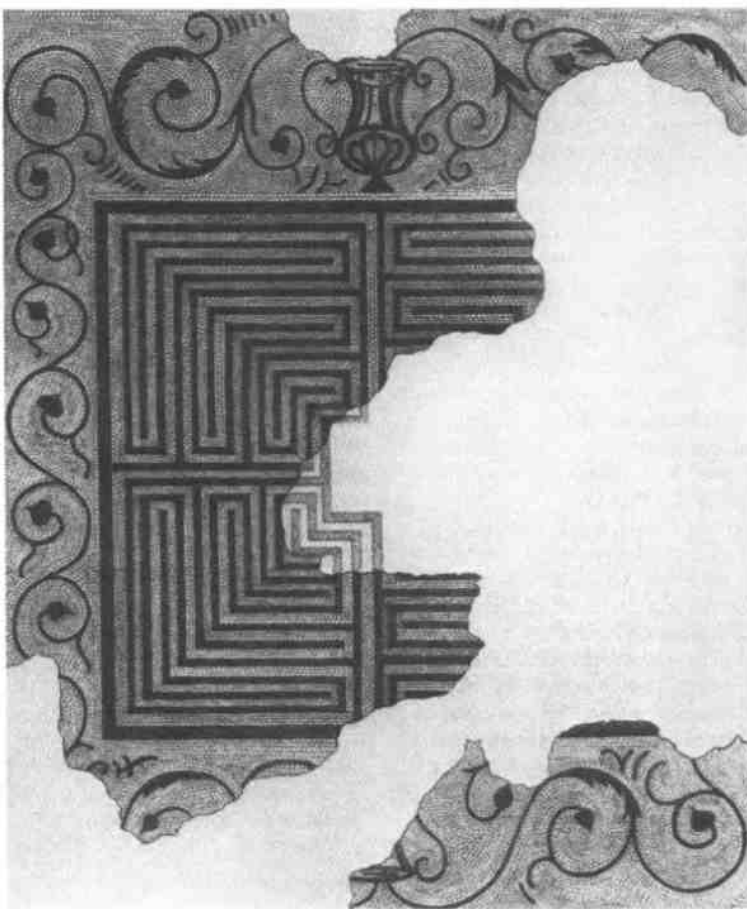
Карлеон-он-Аск, Музей Легиона.

Фотография: Национальный музей Уэльса (Кардифф) (из кн.: Morgan O.).

Источники: Morgan O.; Morgan Thomas. P. 93–94; Smith David; Herter, 1973.

Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 21. Ill. 43.

137



138. Лион (находка из Вьена), Франция

Круглый полихромный лабиринт из Гартата, близ Вьена, первоначально являлся частью большой мозаики со сценой «Опьянение Геракла» (размеры 10,3×6 м). Лабиринт, датируемый 200–250 гг., состоит из четырех секторов и окружен бордюром в виде стены толщиной в два кирпича, с четырьмя угловыми

башнями. По бокам башен изображены птицы (см. ил. 121, 169). В центре — два портрета, возможно Тесея и Ариадны.

Лион, Музей галло-римской цивилизации. Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. Ill. 42b).

Источники: Lafaye. *Inv. I*, 1. N. 174; Fabia. P. 120ff. Ill. 14; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte II*. S. 247. Anm. 38; Herter, 1973. Abschn. 66; Daszewski, 1977. N. 14. Ill. 42b.

138



139. Мактар (античный Мактарис),
Тунис

Это изображение (199 г. н. э.), некогда украшавшее римские бани, выделяется среди традиционных мозаичных лабиринтов своими большими размерами (16,5×7,8 м) и полукруглой формой (лабиринт состоит всего из двух секторов). Кроме того, контуры обозначают «нить Ариадны» (черно-бело-серую на белом фоне, толщина 5 см), а не стены лабиринта. В. Дашевский справедливо отмечает, что это единственный римский мозаичный лабиринт, по которому может пройти взрослый человек. Впрочем, тот, кто решит здесь прогуляться, вынужден будет идти не по «нити Ариадны» — она слишком узка, а по «стене» (подобный случай изображен на гравюре из книги Германа Гуго 1624 г.; см. ил. 382) и, следовательно, будет приходиться к развилкам и забредать в тупики, которых античный лабиринт по сути своей не знает.

Фотография из кн.: Daszewski, 1977. III. 55.
Источники: Daszewski, 1977. N. 57. III. 55.



139

Москва

Это не лабиринт, а черно-белая мозаика неизвестного происхождения с изображением сцены *минотавромахии* (ок. 150 г. н. э.; 1,06×1,31 м). Возможно, являлась центром лабиринта. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина. Источники: Daszewski, 1974. S. 112. Taf. 28, 1; Daszewski, 1977. N. 58. III. 16.

140. Неаполь

(находка из Кьети — античной Театы) Полихромное мозаичное изображение сцены *минотавромахии* является копией утраченной фрески 90–80 гг. до н. э. Действие сцены происходит в лабиринте (на это указывает изображение стены на заднем плане), рядом со сражающимися стоят

афиняне, предназначенные в жертву Минотавру, на земле валяются человеческие кости. Размеры мозаики 42,5×42,5 см. Возможно, она являлась центром ныне не существующего мозаичного лабиринта.

Неаполь, Национальный археологический музей, инв. № 10018.

Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 71.353.

Источники: Pernice. S. 175–176; Frova.

P. 334. Not. 4; Herter, 1973. Abschn. 64;

Daszewski, 1974. S. 112–113. Anm. 19;

Daszewski, 1977. N. 27. III. 33b.

141. Неаполь (находка из Помпей)

Это не лабиринт, а круглое полихромное изображение битвы с Минотавром (диам. 45 см). Мозаика,

датируемая 30–50 гг. н. э., возможно, являлась центром ныне не существующего лабиринта.

На заднем плане изображен вход в лабиринт, рядом с ним — окно, в которое выглядывают три старца. Перед окном находится шестиугольный колодец (?), на земле разбросаны части человеческого тела. Мозаика является копией ныне утраченной фрески.

Неаполь, Национальный археологический музей, инв. № 10016.

Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 71.352.

Источники: Pernice. S. 175–176; Frova.

P. 334. Not. 4; Herter, 1973. Abschn. 64;

Daszewski, 1974. S. 112–113. Anm. 19;

Daszewski, 1977. N. 31. III. 34b.



140



141



142

142. **Неаполь** (находка из Формин — античных Формий)

Полихромное мозаичное изображение сцены *минотавромахии* является копией утраченной фрески 100–90 гг. до н. э. Действие происходит в лабиринте (на это указывает изображение стены и увенчанного зубцом дверного проема на заднем плане), рядом со сражающимися стоят афинские пленники, по земле разбросаны человеческие кости. Размеры мозаики 75×71,5 см. Возможно, она являлась центром ныне не существующего мозаичного лабиринта.

Неаполь, Национальный археологический музей, инв. № 10017.

Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 71.354.

Источники: Pernice. S. 175–176; Frova. P. 334. Not. 4; Herter, 1973. Abschn. 64; Daszewski, 1974. S. 112–113. Anm. 19; Daszewski, 1977. N. 26. Ill. 33a.

143. **Ним** (находка из Сен-Кома, Ле-Ма-Фульк), Франция
Квадратный черно-белый мозаичный лабиринт из Ле-Ма-Фулька (45×45 см), окруженный полосой шашечного узора, происходит из вестибюля римского здания конца I в. н. э. Под лабиринтом видна греческая надпись: «Сделал Питис, сын Антиоха.

Удачного дня». Это изображение не типично для римских мозаик, поскольку здесь воспроизведен (в несколько измененном виде) лабиринт критского типа. Известно только одно подобное изображение — мозаика из Коимбры (ил. 133). Источники: Lafaye. Inv. I, 1. N. 341; Espérandieu. P. 145–148; Daszewski, 1977. N. 17. Ill. 44b.



143

Нора, Сардиния

Полихромный, возможно, квадратный лабиринт; первоначальные размеры неизвестны. Лабиринт состоял из четырех секторов (сохранились только два) и был окружен бордюром в виде стены толщиной в два камня. Мозаики находятся *in situ* в так называемом Римском храме; дата создания — ок. 200 г. н. э. Источники: Daszewski, 1977. No. 33; Angiolillo.

Оддокт, графство Ноттингемшир, Англия

Квадратный, состоящий из четырех секторов лабиринт со сценой *минотавромахии* в центре. Остатки этой полихромной мозаики (2,9×2,9 м; размеры центра 78×78 см), большая часть которой разрушена, находятся на римской вилле III в. н. э. Источники: Matthews. P. 48; Smith David. P. 308; Daszewski, 1977. N. 20.



144

144. Орб (античная Урба), Швейцария

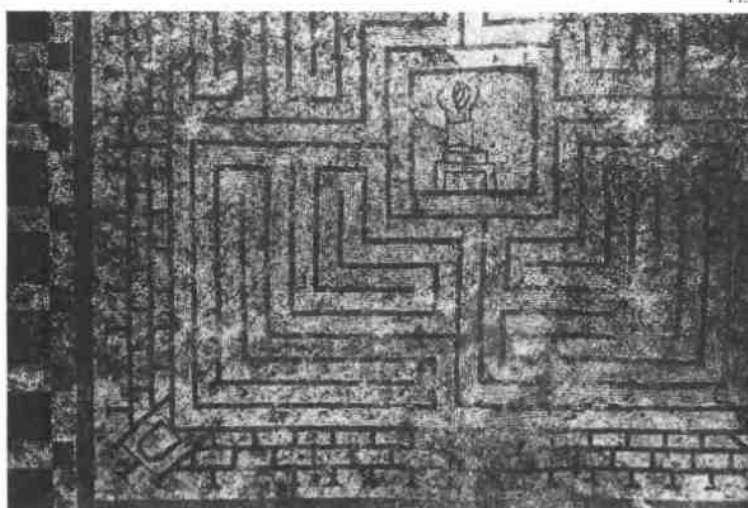
Эта квадратная полихромная мозаика (ок. 200 н. э.; диам. 3,5 м) украшала древнеримскую виллу (ныне здание караульни, 3). Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены толщиной в четыре камня, с угловыми башнями и двойными башенками на концах полуосей лабиринта (в середине каждой из стен). Вход в лабиринт не обозначен, видимо по ошибке. Вероятно, он должен был находиться в северной стене (на ил. — внизу), к которой примыкает поле, заполненное узором наподобие шахматного. О предполагаемом расположении входа свидетельствуют и сохранившиеся детали сцены *минотавромахии*.

Иллюстрация: Gonzenbach. Taf. 58. Источники: Smith David. P. 309; Gonzenbach. S. 18–184. Abb. 58–59; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 51. Ill. 25.

145. Остия, близ Рима

Квадратный черно-белый лабиринт (ок. 150 н. э.; размеры центра 75×75 см) является частью большой мозаики из бань императорского дворца. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены толщиной в два камня, с угловыми башнями и вышками, венчающими концы осей. В центре лабиринта изображен маяк, очевидно маяк гавани Остии. Иллюстрация из кн.: Becatti, 1961. Tab. XV.

Источники: Blake. 1930. P. 130; Smith David. P. 309; Pecorella. P. 439; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 31; Becatti, 1961. N. 307. P. 166–167; Daszewski, 1977. N. 34. Ill. 47.



145



146

146. Памплона (античный Помпело), Испания

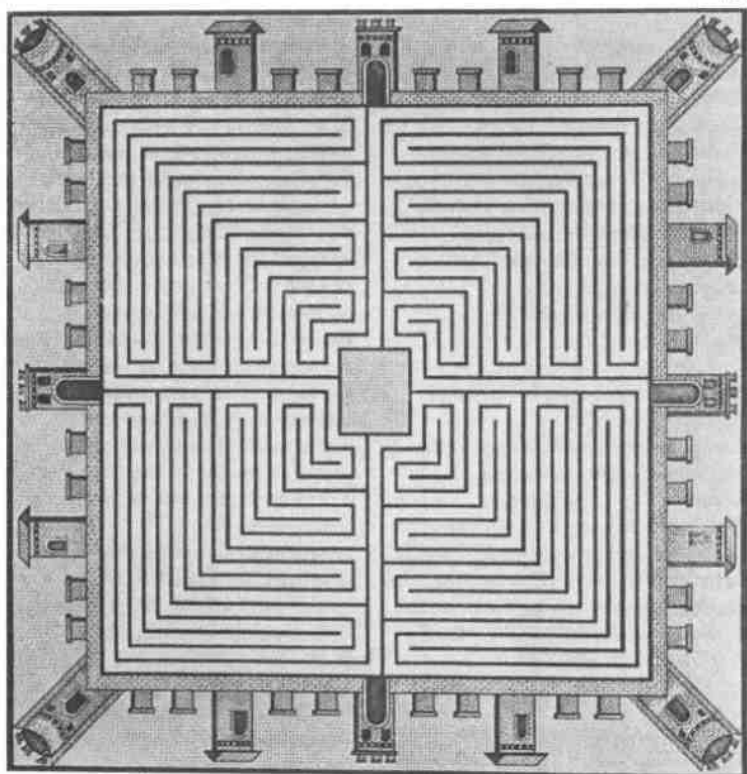
Остатки круглого черно-белого лабиринта с полихромным изображением битвы с Минотавром в центре. Судя по оставшемуся фрагменту (размеры 106х140 см), лабиринт состоял из четырех секторов. Мозаика обнаружена в римском здании, датируемом временем ок. 150 г. н. э.

Памплона, Музей Наварры

Фотография: Музей Наварры, № 583.

Источники: Herter, 1973. Abschn. 63;

Daszewski, 1977. N. 12. Ill. 21.



147

147. Помпей, Вилла Диомеда

Прямоугольная черно-белая мозаика с виллы в окрестностях Помпей.

Размеры неизвестны, так как работа

не сохранилась и известна только

по иллюстрациям. Время

происхождения — 80—60 гг. до н. э.

Лабиринт, состоявший из четырех

секторов, был окружен бордюром

в виде стены с угловыми башнями,

зубцами, вышками на концах осей

и маленькими башенками.

На иллюстрации отсутствуют входы

в лабиринт и в центр. В центре,

несомненно, находилась одна

из традиционных сцен (вероятно,

битва с Минотавром).

Иллюстрация из кн.: Barré. 6, 4.

Источники: Barré; Pernice. S. 81—82;

Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II.

S. 247. Anm. 28; Daszewski, 1977. N. 35.

Ill. 48a.

148—149. Помпей, «Дом Лабиринта» (район VI, 11, 10)

Квадратный черно-белый лабиринт (80—60 до н. э.; 2,1х2,1 м)

с полихромным изображением

в центре (43,5х44 см) находится in

situ. В центре лабиринта изображена

сцена битвы с Минотавром (копия

утраченной фрески); внизу валяются

кости жертв Минотавра, на заднем

плане изображены несколько

148





149

афинских пленников, столпившихся у выхода из центра лабиринта (а не у входа в центр, как предполагает В. Дашевский, — ведь битва и происходила в центре). Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 34.1883 (общий вид) и 40.332 (центр).

Источники: Overbeck. S. 338; Blake, 1930. P. 144. Pls. 19, 3; Pernice. S. 35–37; Smith David. P. 309; Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 247. Anm. 28; Daszewski, 1974. S. 112; Daszewski, 1977. N. 30. Ill. 34a, 35.

150. Помпей, жилой дом (район VIII, 2, 16)

Квадратная черно-белая мозаика (2,1х2,1 м). В квадратном центре — шахматный узор из 25 квадратов. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, датируется 60–40 гг. до н. э. и по сей день находится в Помпеях. Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 72.761. Источники: Blake, 1930. P. 82–83. Pls. 19, 1; Pernice. S. 75–77; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 247. Anm. 28; Daszewski, 1977. N. 36, Pl. 48b.

151. Помпей, жилой дом

Квадратный лабиринт (ок. 50 н. э.) состоит из четырех секторов, в центре изображение шлема. Скорее всего лабиринт был черно-белым. Размеры и местонахождение неизвестны, до настоящего времени, видимо, не сохранился.

Иллюстрация из кн.: Pompei. V. II. Tabl. 31. Источники: Daszewski, 1977. N. 37. Ill. 49.

152. Пон-Шеврон, близ Узуэр-сюр-Трезе, департамент Луаре, Франция. Черно-белый лабиринт (84х84 см) расположен в центре мозаики, состоящей из 35 (7х5) одинаковых квадратов с различными геометрическими орнаментами. Эта хорошо сохранившаяся мозаика (II в. н. э.) находится в здании



150

римской эпохи. Лабиринт состоит из четырех секторов, вход ориентирован на запад. В центре — изображение дома, дверь которого обозначена полоской шахматного узора. Вход в центр также ориентирован на запад, V-образный фронтон дома указывает в обратную сторону.

Фотография: Франсуа Декари (Орлеан). Источники: Darmon, Lavagne. N. 467. P. 93–99. Ill. 68–70; Daszewski, 1977. N. 16. Ill. 45.



151

153. Пула, Хорватия

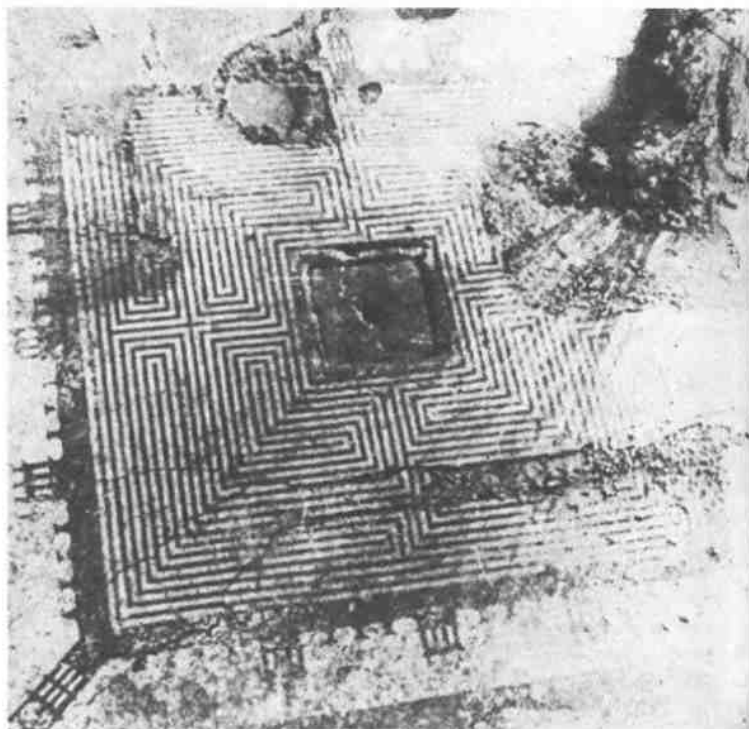
Квадратный черно-белый лабиринт (II в. н. э.; 4,3х4,3 м) находится в здании римской эпохи. Состоит из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены с угловыми башнями, между которыми расположено по три зубца. Вход находится на южной стороне (вверху). В центре лабиринта (85х85 см) — плита с дренажным отверстием. Фотография из кн.: Daszewski, 1977. N. 61. Ill. 79.

Источники: Daszewski, 1977. N. 61. Ill. 79.

153



152

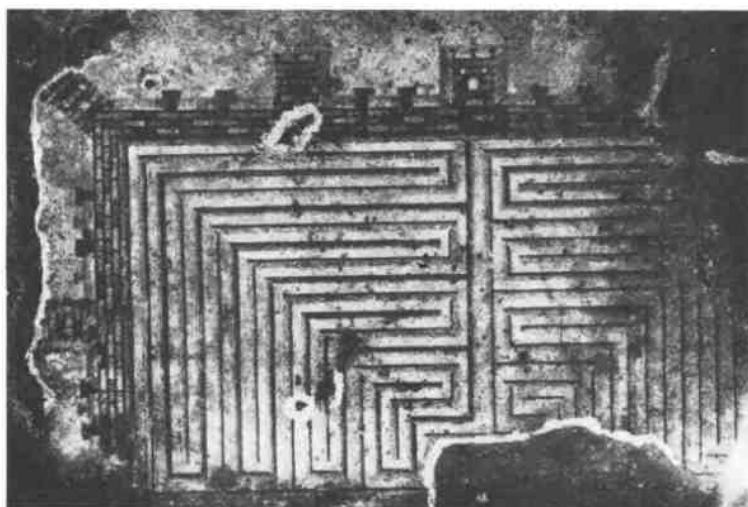


154. Пьядена (находка из античного Бедриака — современного Кальватоне, близ Кремоны), Италия. Квадратный черно-белый лабиринт (1,35×1,35 м), в центре полихромное изображение сцены гибели Минотавра. Лабиринт состоит из четырех секторов, окруженных бордюром в виде стены толщиной в два камня, с угловыми башнями и вышками на концах осей. Входы в лабиринт и в центр находятся вверху. Мозаика была обнаружена в здании, датируемом 25–50 гг. н. э. Пьядена, Городской археологический музей «Антиквариум Платина». Фотография: Управление древностей Ломбардии (Милан).
Источники: Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 247. Anm. 30; Herter, 1973. Abschn. 66; Daszewski, 1977. N. 25. Ill. 37.



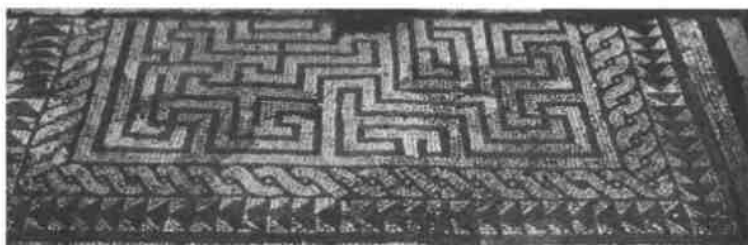
154

155. Рим. площадь Сан-Джованни-ин-Латерано. Квадратная полихромная мозаика (длина стороны ок. 4 м), найденная на площади Сан-Джованни-ин-Латерано в частном доме, датируемом 100–80 гг. до н. э. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены толщиной в три камня, с угловыми башнями, зубцами и вышками. Центр пуст.
Рим, Городской Антиквариум. Фотография из: *Bullettino della Commissione*. III, 22. P. 53.
Источники: Daszewski, 1977. N. 62.



155

156. Рим, протестантское кладбище (Cimitero Accatolico)
Черно-белая мозаика с изображением меандра на протестантском кладбище близ Пирамиды Цестия в Риме. К. Кереный, Д. Смит и В. Дашевский почему-то видят в этой мозаике, относящейся к первой пол. I в. н. э., изображение лабиринта. В действительности данный меандр не является лабиринтом, так как здесь несколько путей, которые не имеют ни начала, ни конца, ни цели следования. Перед нами обычный орнамент, очевидно, что принципы лабиринта ни в коей мере не соблюдались при создании этого изображения. От мозаики сохранился только один фрагмент размерами 126×252 см (размеры меандра 46×104 см).
Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 40.612.
Источники: Kerényi, 1966. S. 273. Abb. 24; Smith David. P. 309; Daszewski, 1977. N. 40–41, 45, 58; N. 39. Ill. 59c.



156

Рим, церковь Сант Агата ин Петра Ауреа

Черно-белый лабиринт (ок. 130 н. э.) со сценой *миноавромахии* в центре. Общие размеры мозаики 7×5 м. Лабиринт, возможно состоявший из четырех секторов, был найден в 1854 г. в римских термах за Порты Пия (Воротами Пия), около церкви Сант Агата ин Петра Ауреа, и перевезен в Станцы Рафаэля в Ватикане. В 1935 г. лабиринт забрали на реставрацию, с тех пор его судьба неизвестна.

Источники: Blake, 1936. P. 130, 144; Frova. P. 334. Not. 4; Smith David. P. 309; Pecorella. P. 440; Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte II*. S. 247. Anm. 30; Daszewski, 1977. N. 32.

157. Сабрата, Ливия

Круглый черно-белый лабиринт (диам. 3 м), состоящий из четырех секторов, был обнаружен на римской вилле I в. н. э. Мозаика плохо сохранилась. Изображение окружено орнаментом «косичкой», центр лабиринта, возможно, не имеет входа. Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 61.2116.

Источники: Daszewski, 1977. N. 44. Ill. 56a.

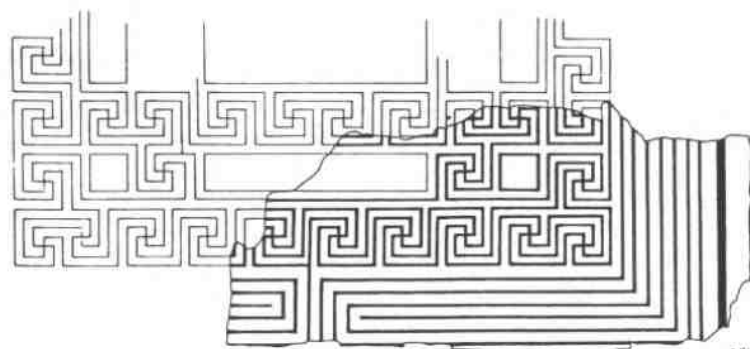
158. Сайренсестер (Сисетер)

(античный Кориний), графство Глостершир, Англия

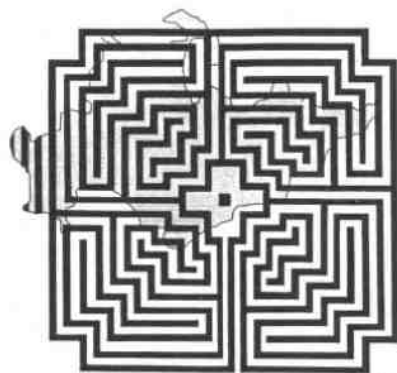
На иллюстрации схематически представлены сохранившиеся остатки лабиринта, в центре которого на кремовом фоне помещается темно-серое изображение свастикообразного меандра. Лабиринт датируется примерно II в. н. э.; в IV в. он был закрыт другой мозаикой, позднее сбитой. Изображение до сих пор находится в помещении 4 здания XIV. Длина данного фрагмента 4,1 м. Контуры меандра и лабиринта соединены в одну непрерывную линию, — возможно, указание на то, что меандр



157



158



159

следует рассматривать как разновидность лабиринта.

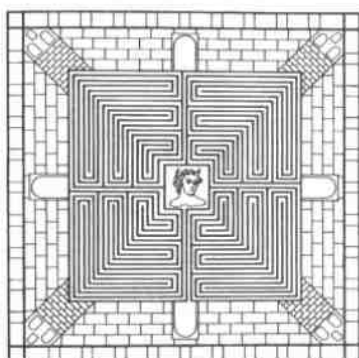
Иллюстрация: Дэвид С. Нил. Источники: Neal. No. 21. P. 56–57. Fig. 16. P. 57; у В. Дашевского (Daszewski, 1977) этот лабиринт отсутствует.

159. Сайренсестер (Сисетер)

(античный Кориний), графство Глостершир, Англия. Фрагмент монохромного серо-белого лабиринта (длина 7,6 м), датируемого IV в. н. э. Изображение обнаружено

в помещении 2 северного коридора здания XII. Лабиринт находится прямо у двери, входом напротив входа в помещение, — видимо, мозаика выполняла роль домашнего оберега. Необычная деталь изображения — центр в виде креста (аллюзия на христианство?), который задает линиям лабиринта зигзагообразность. Иллюстрация: Дэвид С. Нил. Источники: McWhirr; Neal. No. 27. P. 62–63. Fig. 18. P. 63; у В. Дашевского (Daszewski, 1977) этот лабиринт отсутствует.

160. Сараево (находка из Столака), Босния и Герцеговина
 Квадратный полихромный лабиринт (длина стороны ок. 4,2 м), от которого сохранился только центр (40×40 см) с погрудным изображением Минотавра. Лабиринт состоял из четырех секторов и был окружен бордюром в виде стены толщиной в пять камней, с угловыми башнями и зубцами на концах осей. Мозаика найдена во *фригидарии* римских бань (ок. 300 г. н. э.) в Столаке, Сараево, Национальный музей Боснии и Герцеговины.
 Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. III. 41b).
 Источники: Gonzenbach, S. 99. Anm. 1. S. 183. S. 310. Anm. 7; Daszewski, 1977. N. 59. III. 41b.



160

161. Селинунте (античный Селинунт), Сицилия
 Фрагмент круглого мозаичного лабиринта, выполненного белым контуром по красному фону (125—100 до н. э.; длина 45 см). Место находки неизвестно; возможно, мозаика не сохранилась.
 Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 40.291.
 Источники: Smith David. P. 309; Daszewski, 1977. N. 40. III. 50a.



161

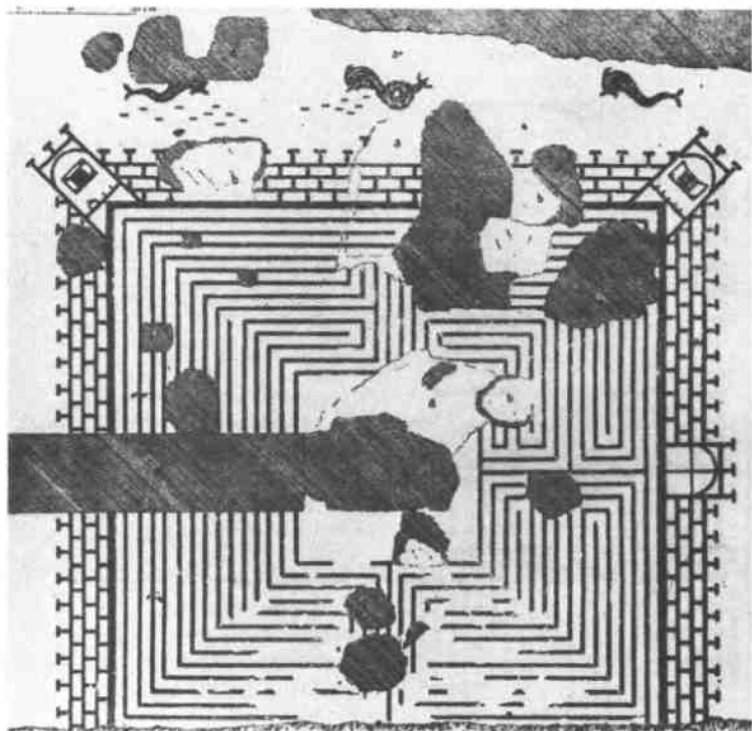
Сен-Коломб, близ Лиона, Франция
 Лабиринт с орнаментом «косичкой». Источники: Lafaye. Inv. I. 1. P. 52. N. 234; Frova. P. 334. Not. 4; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 35.

162. Сен-Сир-сюр-Мер, департамент Вар, Франция
 Два круглых черно-белых лабиринта, состоящих из четырех секторов и вписанных в шестиугольники, с длиной стороны 28 см, являются частью большой (9×6 м) черно-белой мозаики с геометрическими орнаментами. Она была найдена в обеденной зале римской виллы I в. н. э., где находится по сей день. Сен-Сир, Музей Тавроента.
 Источники: Kern, 1982; у В. Дашевского (Daszewski, 1977) отсутствует; письмо Л. Дюрана (Музей Тавроента) автору от 18 марта 1981 г.



162

163. Сиракузы (находка из Таормины — античного Тавроменция), Италия
 Остатки квадратного черно-белого мозаичного лабиринта из римского жилища, датируемого примерно 150 г. н. э. Первоначальные размеры мозаики 6×6,5 м. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены толщиной в три камня, с угловыми башнями и зубцами на концах осей, центр пуст. Уже в наше время мозаика была практически разрушена (сохранились лишь изображения одного зубца и угловой башни). Поэтому невозможно сказать, действительно ли при создании лабиринта были допущены те ошибки, которые мы видим на этой старой иллюстрации, а именно отсутствие выхода в воротах справа и входа в центр (путь заканчивается тупиком). Изображения дельфинов указывают на то, что лабиринт-«крепость» расположен у моря, — возможно, он символизирует остров Крит.
 Сиракузы, Национальный археологический музей, инв. № 33892.
 Иллюстрация из кн.: Orsi. Tab. 26.
 Источники: Orsi; Smith David. P. 309; Gonzenbach, S. 99. Anm. 1; Pecorella. P. 439; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 31; Daszewski, 1977. N. 41. III. 51, 52.



163

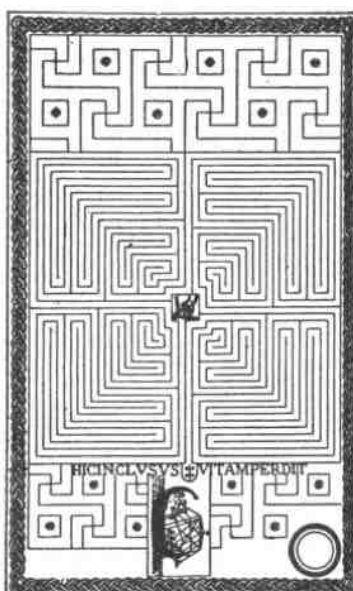


164

164. Спарта, Греция

Квадратное полихромное мозаичное изображение меандра (4×4 м), который не является лабиринтом. Мозаика разделена на четыре сектора, в центре — изображение Диониса и поклоняющегося ему человека. Мозаика находится на римской вилле, датируемой примерно 250 г. Иллюстрация: Е. Радзиевская (Daszewski, 1977. Ill. 59a).

Источники: Daszewski, 1977. N. 23. Ill. 59a, b.



165

165. Суус (античный Гадрумет), Тунис

Прямоугольная мозаика (5,6×3,4 м) с изображением квадратного черно-белого лабиринта (примерно 3×3 м), состоящего из четырех секторов. В центре — полихромное изображение умирающего Минотавра, лежащего на спине. Вход в лабиринт находится внизу, он представляет собой двустворчатые ворота, по обеим сторонам которых написано: «Hic inclusus vitam perdit» (лат.) («Тот, кто попадет сюда, потеряет жизнь»). Эта надпись напоминает изречение, помещенное над воротами Дантова Ада*. Мозаику обнаружили в 1860 г. в подземном склепе римского времени, где проводились похороны и кремация. Она была практически разрушена, но оба полихромных фрагмента уцелели. Местонахождение центральной части лабиринта с изображением Минотавра неизвестно (возможно, этот фрагмент не сохранился). Часть мозаики с изображением корабля Тесея

утрачена; по другим сведениям, этот фрагмент, неудачно реставрированный, находится в Музее археологии и антропологии Пенсильванского университета, Филадельфия (инв. № MS 4012). Возможно, экземпляр из Филадельфии является копией сусской мозаики.

Иллюстрация: Амеде Гандольф (рисунок относится ко времени находки мозаики). Источники: Gauckler. Inv. II. N. 187; Reinach, 1922. P. 214, 1; Salis. S. 17—19. Abb. 15—16; Eilmann. S. 10, 78; Smith David. P. 309—310; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 36; Herter, 1973. Abschn. 67; Daszewski, 1977. N. 54. Ill. 38a.

Таметфуст/Бордж-эль-Бахри

(античные Рустуни), Алжир
Восьмиугольный черно-белый лабиринт (IV в.; 3,5×3,5 м) изображен на полу *фригидария* римских терм. Он окружен бордюром в виде стены с шестнадцатью башнями. В центре — полихромное изображение плодового дерева.

Источники: Daszewski, 1977. N. 5.

Тигзирт (античный Иомний), Алжир
Квадратный черно-белый лабиринт из христианской базилики в Тигзирте (ок. 450 н. э.; ныне разрушен, размеры неизвестны). Вкупе с мозаикой из

базилики св. Репараты в Аль-Аснаме (ил. 117—118), которая примерно на 125 лет старше, это изображение (выполненное в античных традициях, но расположенное в христианском храме) возвещает о появлении средневекового церковного лабиринта. Мозаика является одним из ранних примеров «христианизации» лабиринта. Изучить этапы этого процесса трансформации помогла бы дешифровка сильно поврежденной надписи, которая находится рядом с лабиринтом. В. Башелет-Массини предполагает, что эта надпись, возможно, является строкой нижеследующих стихов, написанных в 402 г. н. э. христианским поэтом Пруденцием (из «Contra Symmachum» — «Против Симмаха», сочинения в двух книгах): «Смотри: этот единственный путь заманивает своими поворотами; чтобы не сбиться с пути Спасителя, нужен проводник, который предостережет от дороги к гибели, ибо повороты ее вначале идут в верном направлении, но затем приводят к несчастью, потому что вдруг, без предупреждения, исчезают в водовороте Харибды».

Башелет-Массини интерпретирует изображение лабиринта, снабженное этой надписью, как завуалированный выпад ортодоксов-тринитариев в сторону еретиков-ариан — вандалов, завоевавших Северную Африку. Вышеупомянутый ученый собирается посвятить данной проблеме отдельное исследование. О Пруденции см. также ил. 178—179. Подробнее об использовании лабиринта в полемических целях см. с. 275. Источники: Gavault. P. 53—56; Pachterre. P. 82. N. 340; Pecorella. P. 440; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 42; Daszewski, 1977. N. 6; Batschelet-Massini, 1978. S. 41—42, Anm. 21—22.

Трапани (находка из Марсалы — античного Лилибея), Сицилия
Это не лабиринт, а полихромное изображение поединка с Минотавром с римской виллы в Марсале (конец III в. н. э.; размеры ок. 1×1 м). Возможно, мозаика является центром несохранившегося лабиринта. Источники: Daszewski, 1977. N. 42. Ill. 17.

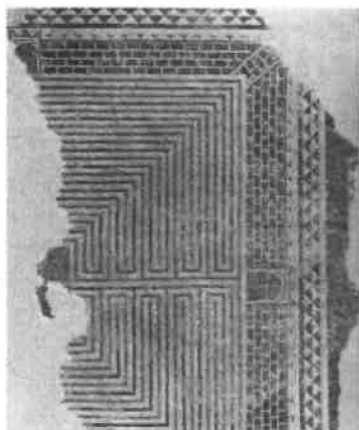
*«Оставь надежду всяк сюда входящий» (перев. М. Волошинского).



166

166. Триполи (находка из Гурджи), Ливия

Полихромная мозаичная сцена битвы с Минотавром (ок. 200 н. э.; 60×60 см) первоначально являлась частью мозаики, включавшей изображение лабиринта. Увенчанный зубцами дверной проем на заднем плане символизирует лабиринт, из которого Тесей вытаскивает убитого Минотавра, рядом стоит Ариадна. Триполи. Археологический музей. Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 61.1887. Источники: Bartoccini. P. 97–100; Guidi. P. 50; Herter, 1973. Abschn. 65; Daszewski, 1977. N. 45. Ill. 36.



167



168

167. Тунис (находка из Дугги — античной Тугги)

Квадратный полихромный мозаичный лабиринт (4,8×4,8 м), сохранившийся только наполовину. Мозаика, датируемая второй пол. II в. н. э., была найдена на римской вилле. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде стены толщиной в пять камней, с башнями на углах и в середине каждой стены. В центре — шахматный узор. Тунис, Национальный музей Бардо, инв. № 2793. Источники: Poinssot. P. 47; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 34; Daszewski, 1977. N. 55. Ill. 54a.

168. Тунис

(находка из Хенхир-Касбата — античного Тубурбо-Майус) Квадратный черно-белый мозаичный лабиринт с римской виллы (3,8×3,1 м). В центре — полихромное изображение сцены *минотавромахии* (70×72 см). Лабиринт разделен на четыре сектора и окружен бордюром в виде стены, которая кажется наклонной, потому что дана в перспективе. Вход в лабиринт расположен внизу. Мозаика, конец III в. н. э., сохранилась не полностью.



169

Тунис, Национальный музей Бардо, инв. № А 372. Источники: Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Marec. P. 1104–1106. Tabl. 211. Ill. 6; Mahjoubi; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 53. Ill. 20.

Уингэм, графство Кент, Англия
Не лабиринт. Возможно, изображение меандра. Источники: Morgan Thomas. P. 37. 151–152; Frova. P. 334. Not. 4.

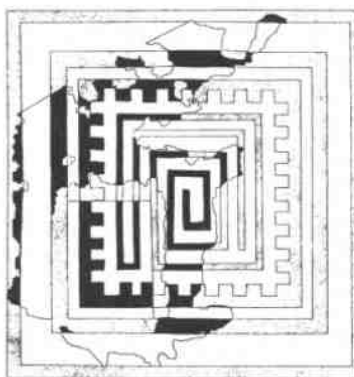
169. **Фрибур** (находка из Кормеро), Швейцария

Круглый черно-белый мозаичный лабиринт (ок. 200–225) с римской виллы в Кормеро. Первоначальные размеры мозаики 6х4,2 м; размеры сохранившегося квадратного фрагмента 4,2х4,2 м. Большая часть черно-белого обрамления с шашечным узором утеряна. Лабиринт, состоящий из восьми секторов, окружен бордюром в виде зубцовой стены. На концах осей расположены четыре башни, каждая из которых фланкирована изображениями птиц. В центре лабиринта находится полихромное изображение битвы Тесея с Минотавром.

Фрибур, Фрибургский университет, главное здание (Miséricorde).

Фотография: Археологическая служба кантона, Фрибур.

Источники: Blanchet. Inv. 12. P. 162. N. 1414; Gonzenbach. S. 96–99. Taf. 34, 35. Farbtafel II C; Marec. P. 1108–1109; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 247. Anm. 39; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1974; Daszewski, 1977. N. 50. Ill. 31, 32.



170



172

170. **Фуллертон**, графство Гэмпшир, Англия

Фрагменты черно-белой мозаики IV в. н. э. (5,7х5,7 м), которая находится на древнеримской вилле в Фуллертоне, близ Веруэлла (графство Гэмпшир).

Д. С. Нил пишет, что лабиринт представляет собой грубую работу неопытного мозаичиста, который не имел под рукой образца. Бордюр в виде зубцовой стены, окружающий лабиринт, кажется Нилу необычной деталью. Однако паличие стены лишь показывает, что здесь действительно пытались изобразить традиционный римский лабиринт. Путь из центра, представляющего собой просто две спирали, ведет в тупик. Мозаичист явно потерпел неудачу.

Иллюстрация: Дэвид С. Нил.

Источники: Neal. No. 48b. P. 80;

у В. Дашевского (Daszewski, 1977) этот лабиринт отсутствует.

171. **Хенхир-эль-Фауар**

(античный Белалис-Майор), Тунис

Квадратный полихромный мозаичный лабиринт (4,8х4,8 м); в центре (74 см в ширину) изображена битва с Минотавром.

Лабиринт окружен бордюром в виде стены толщиной в два кирпича. Башни расположены на концах осей лабиринта, в середине каждой стены. Вход в лабиринт находится в нижней

(северной) башне. У ног Тесея лежит нить Ариадны, свернутая в клубок.

Мозаика расположена во *фригидариум* римских терм и датируется нач. IV в. н. э.

Иллюстрация из кн.: Mahjoubi. Ill. 2.

Источники: Mahjoubi; Daszewski, 1974. S. 111. Anm. 11; Daszewski, 1977. N. 52. Ill. 18.

Хоркстоу, графство

Северный Линкольншир, Англия

Мозаика, где среди прочих изображений есть сцены с Тесеем и Ариадной; не лабиринт.

Источники: Morgan Thomas. P. 136ff.; Gauckler. Musivum Opus. Ill. 5247; Frova. P. 334. Not. 4; Herter, 1973. Abschn. 43.

172. **Шершель** (античная Цезаря),

Алжир

Квадратный черно-белый мозаичный лабиринт (длина стороны 1,8 м);

в центре (размер по диагонали 59 см) — полихромное изображение битвы с Минотавром. Большая часть этого лабиринта, состоявшего из четырех секторов, разрушена; мозаика датируется приблизительно 200 г. н. э., ее остатки до сих пор находятся in situ.

Фотография: Национальный центр научных исследований (Париж), негатив JAM 70958.

Источники: Marec. P. 1095. Not. 2. P. 1107; Mahjoubi. P. 355; Daszewski, 1977. N. 2. Ill. 10.

173. **Шюскля**, департамент Гар, Франция

Квадратный черно-белый мозаичный лабиринт был обнаружен в руинах римского здания второй пол. II в. н. э.

Первоначальные размеры — 3х3 м; размеры сохранившейся части — 3х2,3 м. Лабиринт окружен бордюром

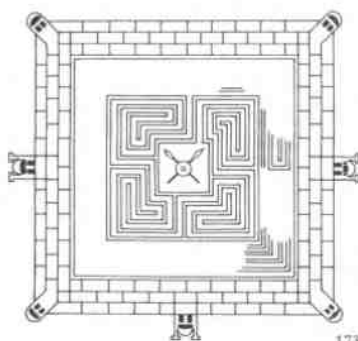
в виде стены толщиной в три кирпича, с четырьмя угловыми башнями и зубцами в середине западной, северной и восточной стен. В центре изображены щит и два скрещенных коня.

Баньоль-сюр-Сез (департамент Гар).

Археологическое хранилище.

Иллюстрация: Р. Соболевский (Daszewski, 1977. Ill. 58a).

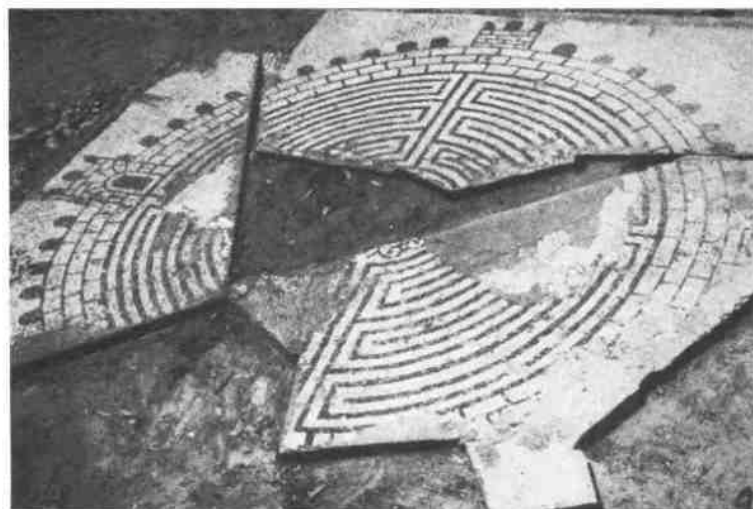
Источники: Daszewski, 1977. N. 15. Ill. 58a.



173



174



175

174. Экс-ан-Прованс (античные Аквы Секстиевы), Франция
Это не лабиринт, а полихромное мозаичное изображение битвы Тесея с Минотавром, обрамленное черно-белым меандром (первоначальные размеры изображения — 3,5×5,22 м). Фрагменты меандра сохранились только в центре. Меандр по замыслу художника и его заказчика, видимо, олицетворяет лабиринт — место легендарного сражения с Минотавром. Время исполнения мозаики — ок. 200–250 гг. н. э.
Экс-ан-Прованс, Муниципальная библиотека.
Фотография: Национальный центр научных исследований (Париж), негатив JAM 71290.
Источники: Lafaye. Inv. I. N. 47; Guidi. P. 50. Fig. 43; Smith David. P. 310; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Herter, 1973. Abschn. 63; Daszewski, 1977. N. 19. III. 24.

175. Эль-Джем (античный Тиздр), Тунис
Круглый черно-белый мозаичный лабиринт (ок. 175–225 н. э.; диам. 2,36 м) был найден в древнеримском доме. Лабиринт, состоящий из четырех секторов, окружен бордюром в виде зубцовой стены толщиной в три кирпича, с башнями на концах осей. Центр лабиринта (диам. 56 см) почти разрушен; возможно, в нем находилось изображение цветущей виноградной лозы.

ДОПОЛНЕНИЕ

В раскопках древнеримских поселений археологи продолжают открывать мозаики, некоторые из них украшены изображениями лабиринтов.

А. Миеза, Греция

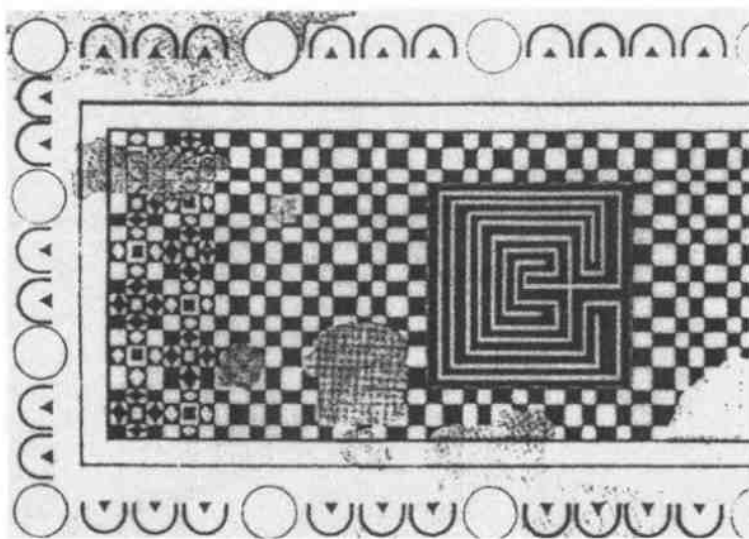
Мозаика обнаружена в здании, раскопки которого проводились в 1981–1983 гг. Считается, что здесь находился античный г. Миеза (ныне Науса в Македонии, Греция). Вероятно, эта находка — древнейший известный нам мозаичный лабиринт в Средиземноморском регионе. Его рисунок, уникальный в своем роде, наводит на мысль, что подобные лабиринты восходят к классическому типу. Основа мозаики — древнеримский строительный материал для мощения полов *opus signinum** (смесь цемента с керамическими осколками). Цветные *тессеры* образуют на полу различные орнаменты — сеточки, меандры; среди них находится и квадратный лабиринт. Центр лабиринта заполнен чешуйчатым узором, в каждую чешуйку которого вставлена тессера более темного цвета. Здание, предположительно возведенное в эпоху эллинизма, было частично разрушено во II в. до н. э. Полы из *opus signinum*, вероятно, появились во время восстановления здания после римского завоевания Македонии в 168 г. до н. э. Считается, что *opus signinum* — способ мощения полов, распространенный в Западном Средиземноморье, — был изобретен в Северной Африке до 256 г. до н. э. *Opus signinum* использовали в Италии в конце III в. до н. э. — I в. н. э., но в материковой Греции до раскопок в Миезе он не встречался. Поэтому археологи высказывают мнение, что мозаика является работой итальянских мастеров. Это предположение подтверждается наличием среди орнаментов мозаичного лабиринта, аналоги которому можно найти лишь в Италии. Итальянские мозаики появляются не ранее I в. до н. э. Археологи называют датой создания лабиринта из Миезы, самого раннего из известных мозаичных лабиринтов, II в. до н. э. Это предположение подтверждается и уникальным рисунком лабиринта. Фотография любезно предоставлена В. Алламани.

*Название (лат. *opus* — «работа», *signinum* — «сигнийский») происходит от имени г. Сигния (совр. Сенья), близ Рима (примеч. перев.).



А

В. Салинас-де-Росно, Испания
Этот классический критский лабиринт — часть напольной мозаики, находящейся в одном из помещений (размеры 18,4×12,1 м) античного здания в Салинас-де-Росно (провинция Бургос, Испания). Лабиринт площадью 2,75 м² выложен белыми *тессерами* на темном основании. Он расположен в центре мозаичного прямоугольника, заполненного черно-белым шахматным узором и окруженного меандром. Стилистический анализ позволяет датировать мозаику второй пол. II в. н. э.



В

¹ См.: Каталог римских мозаичных лабиринтов на с. 99–117 данной гл.

² Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 85.

³ Daszewski, 1977. P. 99.

⁴ Тогда как лабиринт, наоборот, обычно изображался черным на белом фоне.

⁵ Так называемый *opus vermiculatum*, а не *opus tessellatum*.

⁶ См. ил. 119 и 122.

⁷ См. ил. 131 и 125.

⁸ См. гл. V, с. 83–93 наст. изд.

⁹ Описывая основание Рима, Плутарх определенно упоминает округлые стены («Ромул». 11). См. также с. 89–90 наст. изд.

¹⁰ Более подробно об этой дискуссии см.: Szabó; Müller Werner. S. 22–34.

¹¹ Плиний Старший. Естественная история. III. 66.

¹² Daszewski, 1977. P. 95–96.

¹³ Подробнее об этом см. с. 173 наст. изд.

¹⁴ Herter, 1973. Abschn. 43; Daszewski, 1977. P. 96.

¹⁵ Более подробно об этом см.: Müller Werner. S. 22–34.

¹⁶ Что тем не менее является более поздней интерпретацией, см. с. 176–177 наст. изд.

¹⁷ В этом отношении определенные замечания сделаны в подрисовочных подписях.

¹⁸ См. ил. 116.

¹⁹ Подробнее об этом см.: Gonzenbach. S. 98.

²⁰ Daszewski, 1977. P. 41–45.

²¹ См.: Pernice. S. 175–176; Daszewski, 1974. P. 112–113.

²² Инв. № 9049, ок. 70 г. н. э., из базилики в Геркулануме; инв. № 9043, ок. 70 г. н. э., из дома Гавия Руфа в Помпеях.

²³ См. ил. 121, 138, 169.

²⁴ Santarcangeli, 1974. P. 264.

²⁵ Daszewski, 1977. P. 62–63.

²⁶ См. с. 42–46 наст. изд.

²⁷ Весьма маловероятное, во всяком случае относительно новое объяснение.

²⁸ См.: Gonzenbach. S. 98.

²⁹ Первая пол. III в. н. э., см. ил. 169.

³⁰ Из базилики св. Репараты в Орлеанвиле (ныне Аль-Аснам), основанной в 324 г. н. э. См. ил. 117–118.

³¹ См. с. 113 наст. изд.

³² Ил. 275–276.

³³ См. с. 113 наст. изд.

³⁴ См.: Eilmann. S. 10; Frova. P. 334. Not. 4–7; Gauckler, 1962; Gonzenbach. S. 99. Anm. 1; Herter, 1973. Abschn. 43, 63–66, 74; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 246–247. Anm. 27–43; Marec; Matthews. P. 46–51; Pecorella. P. 439–440; Saint-Hilaire, 1977. P. 94–103; Santarcangeli, 1967. P. 236–239; Smith David. P. 308–310.

metain qui toz desuoient ceaus
qui la dedens estoient.



en cele maison fu al monstres
enclos. en celui tans estoient al
dathenes sougit au roi minos de

VII. Лабиринты в рукописях

Лабиринты встречаются не только сами по себе, но также и в рукописях, либо в связи с какими-то другими рисунками — иллюстрациями к конкретному тексту, либо в качестве самостоятельного комментария. Можно ожидать, что подобное соположение визуальной и вербальной информации должно послужить богатым источником сведений о концепции лабиринта в каждом конкретном случае. Плодотворные труды Вернера Башелет-Массини, Гельмута Биркхана, Вольфганга Хаубрихса и Вильгельма Мейера существенно расширили наши знания относительно данного вида лабиринтов. Однако сведения, которыми мы обладаем, никак нельзя назвать исчерпывающими. С одной стороны, приводимый ниже каталог является наиболее обширным из всех созданных до настоящего времени, хотя вполне вероятно, что в него вошли лишь некоторые из всех сохранившихся лабиринтов, встречающихся в рукописях, и до сегодняшнего дня не принято никакого соответствующего систематического исследования¹. С другой стороны, самые ранние из известных рукописей с лабиринтами относятся к IX веку. К сожалению, из поздней античности ничего не сохранилось, тогда как следует предполагать, что из трудов именно этого периода каролингские монахи впервые узнали о том, что такое лабиринт².

Эволюция формы

Знакомство с лабиринтом состоялось посредством именно рукописей, а не мозаик, потому что,

даже если бы римские мозаичные лабиринты — или их христианские образцы в Орлеанвиле (ил. 117–118) и Тигзирт-сюр-Мер (с. 113) — и были известны средневековым писцам, они тем не менее представляют собой иной тип лабиринта, чем тот, что встречается в каролингских манускриптах. Поэтому можно предположить, что в период поздней античности различные концепции лабиринта передавались разными путями: с одной стороны, через мозаики, с другой — через граффити, рукописи и кносские монеты. Во всех этих источниках содержится критский лабиринт, из которого в IX–X веках развились два основных типа лабиринта³.

Критский тип

Рисунок лабиринта-«иерихона» из Карлсруэ (ил. 220) был создан в период с 806 по 822 годы в монастыре в Аbruцци, сборник Валафрида Страбона составлен около 830 года (ил. 194), календарь Вандальберга Прюмского — около 850 года (ил. 180). Во всех трех источниках представлен лабиринт критского типа, состоящий из семи окружностей. Лабиринт из Карлсруэ имеет прямоугольную форму, такая схема знакома нам по кносским монетам (ил. 50–58), а также по граффити из Пилоса (ил. 103–104), Афин (ил. 105) и Помпей (ил. 107). Два других лабиринта округлой формы. Несмотря на то что лабиринты относятся к критскому типу, им придали ровную, симметричную форму, превратив для этой цели его стены в концентрические окружности. Точное расположение центра, увеличенная центральная часть округлой формы — все это,

вероятно, явилось первыми шагами на пути нового осмысления лабиринта, в результате чего он оказался наделен «символизмом круга», что должно было способствовать использованию лабиринта в качестве христианского символа. Во всяком случае, схема лабиринта, очевидно, тщательно продумывалась, и все последующие примеры лабиринтов в рукописях обнаруживают одни и те же закономерности. В поворотах ватиканского лабиринта можно различить следы модели древнего типа. По многочисленным следам исправлений в районе входа видно, что рисовальщик испытывал значительные трудности, стараясь примирить традиционный критский тип (см., например, ил. 76) с новой схемой, предписывающей концентрические окружности. Для создания таких окружностей необходимо сдвинуть горизонтальные перекладины креста так, чтобы они не соединялись в центре. Такое смещение разрушает форму креста. И крест был возвращен в лабиринт только в X веке, что характерно для лабиринта шартрского типа (точка пересечения в центре остается пустой), ставший христианским символом. Для рисовальщика, изображавшего ватиканский лабиринт, сложности носили, видимо, не только технический характер, но были также связаны с нарушением формы креста. Что, в свою очередь, предполагает христианскую сущность подобного построения: если крест, единственный элемент всего лабиринта, имевший значение для христианства, убрали сознательно, это могло быть сделано только для того, чтобы отобразить в лабиринте некие более важные теологиче-

176. Отфрид Вайсенбургский
(ок. 790–875): «Evangelienbuch»
(«Книга Евангелий»)

Отфрид — священник, учившийся в Фульде у Рабана Мавра (см. ил. 188–190), — является автором выборочного пересказа Евангелий на старом верхненемецком языке, завершённом в 868 г. в стенах Вайсенбургского монастыря в Эльзасе. Эта пергаментная копия «Книги Евангелий» (25,3×20,3 см), частично переписанная самим Отфридом, создана в 863–871 гг. и содержит большое количество исправлений по сравнению с текстом оригинала. На форзаце изображён полихромный лабиринт из 11 кругов (диам. 18 см). Похожий план и удлинённый вход лабиринта позже повторяются в миниатюрах манускрипта Венация Фортуната (ил. 177), Санкт-галленского кодекса (ил. 195) и берлинской рукописи Рабана Мавра (ил. 189). В XVI или XVII в. в центре лабиринта (диам. 2,6 см) появились буквы «Phas». В. Башелет-Массини считает, что здесь написано латинское слово «fas» («Божественное право»).

На листе 153 находится миниатюра с изображением Распятия; как и рисунок лабиринта, она занимает целый лист. В структуру лабиринта внедрён крест. Крестообразность церковных лабиринтов, особенно ярко выраженная в экземплярах шартрского типа, должна была настойчиво напоминать о Христе, свергнувшем сатану с трона правителя мира. Похожий пример можно найти в кодексе Леонарда Вагнера (ил. 390). Вена, Австрийская национальная библиотека, cod. 2687, fol. 1r.
Источники: Hermann, Nr. 35, S. 126–131; Haubrichs, 1980, Nr. 9; Klingenberg, S. 236ff.; Birkhan, 1976, S. 430–431, 439–440; Batschelet-Massini, 1978, Nr. A1, S. 61.

ские концепции. Вполне возможно, что не менее существенными представлялись и космологические идеи, такие как мистицизм «бесконечных сфер и центра Вселенной», которые обсуждаются у Дитриха Манке. Данная художественная (и теологическая?) задача была изящно решена в Санкт-галленском рисунке, где повороты выпрямлены и на месте полукружностей возникли таким образом прямые углы. Подобный подход стал применяться практически для всех более поздних изображений.



176

Критский тип становится редким и встречается лишь в трех рукописях⁴, за исключением иллюстраций Зигмунда Госсемброта Старшего второй половины XV века (ил. 246, 249) и почти всех лабиринтов «иерихонов». Эти наблюдения помогают прояснить следующее: изображения лабиринтов, в центре которых представлен город Иерихон⁵, основываются не на средневековом христианском представлении о лабиринте, но, что более вероятно, являются отображением классического языческого критского типа, откуда происходят иудейские и ближневосточные разновидности лабиринта, подвергшиеся сильному влиянию магических представлений. Для сравнения можно отметить, что ранняя языческая фаза концепции лабиринта в римско-католической Западной Европе просуществовала недолго и вскоре подверглась существенной христианизации как по форме, так и по содержанию.

Лабиринт Отфрида

Эволюция данного типа лабиринта начинается с миниатюры на лицевой стороне первого листа венской рукописи «Книги Евангелий», созданной Отфридом Вайсенбургским между 863 и 871 годами (ил. 176). Количество окружностей увеличилось с семи в Санкт-галленском лабиринте⁶, который старше приблизительно на сорок лет, до одиннадцати. Такое увеличение, однако, возникло не в результате действий, описанных на страницах 10–12, когда между перекладинами креста добавляется не одна, а две L-образные вставки. При использовании данного метода у нас получился бы лабиринт из одиннадцати окружностей, в котором имеется всего четыре «обрывающиеся» линии, а в данном случае их шесть. Иллюстратор просто поместил один лабиринт внутри другого. Если присмотреться внимательнее, можно заметить, что семь внутренних окружностей

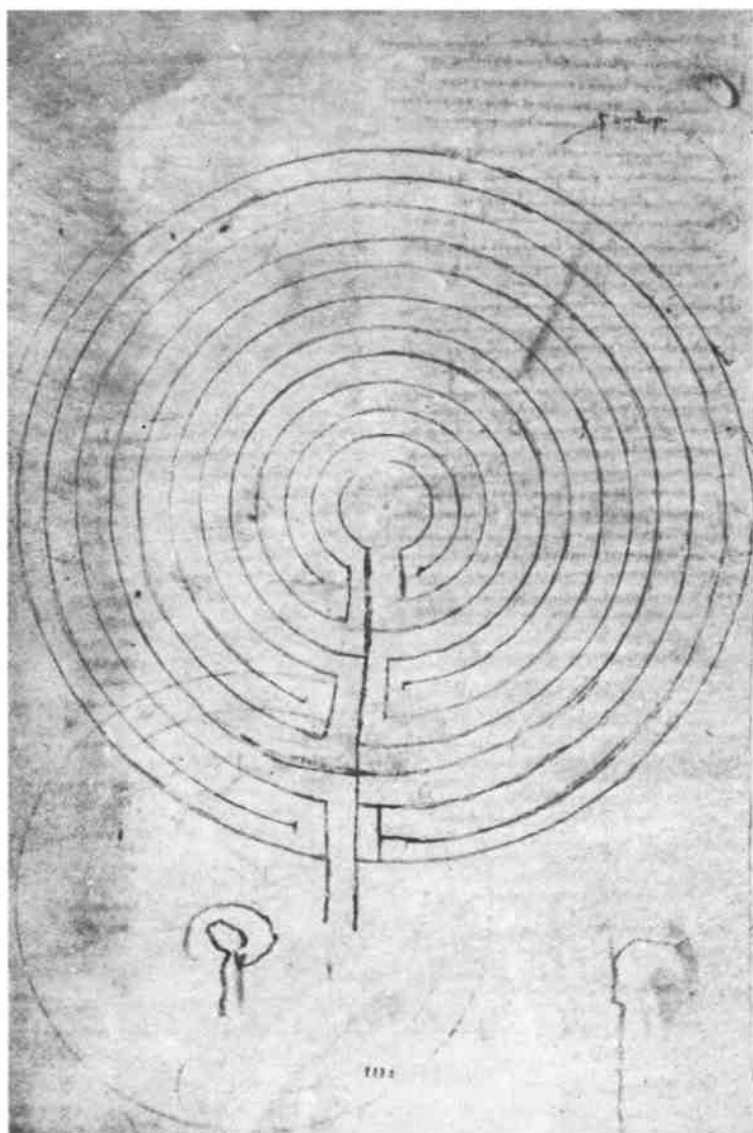
177. Венанций Фортунат

(ок. 530, Тревизо — 600, Пуатье)
Уроженец Италии, поэт Венанций Фортунат, епископ Пуатье, написал большое количество поэм, приуроченных к определенным событиям. Многие из них посвящены епископу Григорию Турскому (538—593); эти поэмы собраны в 11 книгах на листах 1—50 данного манускрипта. Сборник содержит также «Житие св. Мартина Турского» (л. 51—62), начало поэмы, посвященной Деве Марии, сочинение поэта середины VI в. Аратора «Деяния апостолов» (л. 63 об.), «Natales» Павлина Ноланского и «Житие св. Мартина» того же автора (л. 77 и далее). Эти пергаменты, собранные в одном переплете, созданы в Боббио в IX в.; книга содержит в общей сложности 141 лист размерами 27,5×18 см. На листе 28 об. находится неправильно нарисованный лабиринт, относящийся к типу Отфрида Вайссенбургского (диам. 16 см, вход внизу). Вероятно, его также следует датировать IX в., хотя он не имеет отношения к тексту Фортуната, как и орнамент из переплетающихся линий под текстом поэмы на листе 28 (который частично виден на этой иллюстрации).

Милан, Амброзианская библиотека, С. 74, sup., fol. 28v.

Источники: Collura. P. 108ff; Cipriani. P. 17—18.

вполне соответствуют лабиринту из Санкт-Галлена (ил. 194), а три внешние окружности из этих семи просто повторяются еще раз. Таким образом, три внешние окружности лабиринта Отфрида не являются результатом какой-то принципиально новой схемы, они — простое расширение уже существующей структуры, в результате которого возникает лабиринт, состоящий из одиннадцати окружностей. Считалось, что такой лабиринт символизирует греховность, поскольку в Средние века в христианском числовом символизме число «одиннадцать» ассоциировалось с грехом, преступлением правил, чрезмерностью, так как оно превосходит число «десять» — число заповедей. Оно также обозначает незавершенность, неполноту, поскольку недотягивает до «двенадцати», числа апостолов⁷. Подобная интерпретация поддерживает-



177

ся и соотношением, описанным у В. Хаубриха⁸: в рукописи имеется еще только один рисунок, выполненный во всю страницу, — это Распятие Христа на лицевой стороне листа 153⁹.

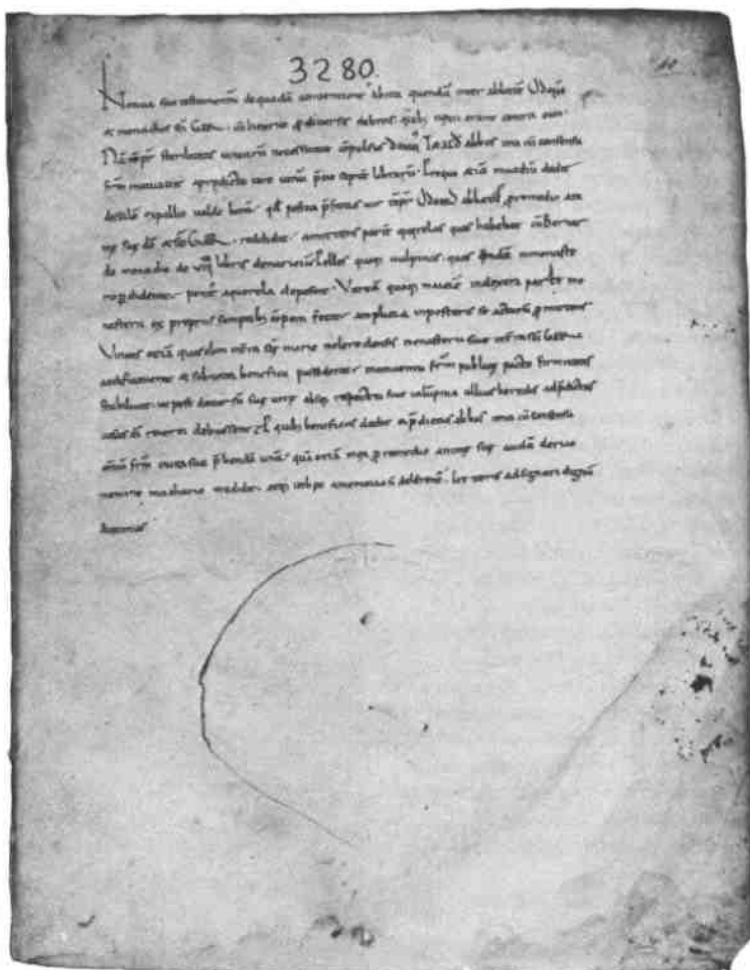
Лабиринт Отфрида можно охарактеризовать как лабиринт модифицированного критского типа, состоящий из одиннадцати окружностей, в структуре которого еще отсутствует крест, характерный для более позднего, шартрского образца. Он представляет собой некую переходную схему, просуществовавшую относительно недолгий период и обозначающую определенную ступень в процессе ассимиляции христианством языческих традиций. Переходный период подошел к концу в

X веке, когда сложился лабиринт шартрского типа, содержащий крест, что, очевидно, выражало его определенную соотношенность с христианской идеологией. Среди других лабиринтов Отфрида, обнаруженных в рукописях, можно назвать миниатюру в Санкт-Галленском кодексе IX—X веков (ил. 195), а также более поздние примеры манускриптов, хранящихся в Нью-Йорке¹⁰ и Мюнхене¹¹. Трудно объяснить появление такого лабиринта (хотя и выполненного с ошибками) в берлинской рукописи Рабана Мавра¹², тем более что, если судить по более ранней рукописи Рабана Мавра из Монте-Кассино¹³, художник явно старался изобразить лабиринт шартрского типа.



178

178–179. **Теологический сборник**
Пергаментная рукопись IX–XI вв.
(41 лист; размеры 32,5×24,5 см)
из бенедиктинского монастыря
Сен-Жермен в Осере (ныне
находится в Париже). Манускрипт
представляет собой собрание
апологетических сочинений против
еретиков, первые два из которых
написаны в IX в., остальные — в XI в.
Содержание: «De fide» («О вере») св.
Амвросия Медиоланского
(л. 1–15); «De haeresibus»
(«О ересях») св. Августина
(л. 16–27); главы 1–17 (из 19)
«Epistula 18 de correctione
antiphonarii» («Послание 18
об исправлении антифонария») Агобарда, архиепископа Лионского
(814–840; л. 27 об. и далее);
«De haereticis Petragoricis»
(«О перигорских еретиках») Гериберта (л. 31); «Libellus sacrae
paginis Veteris Testamenti excerptae»
(«Книжица об избранных местах
из Ветхого Завета») (л. 32 и далее);
документ о сделке, заключенной,
согласно каталогу Эда (Одона?
1032–1052), между аббатом
Сен-Жерменского монастыря в Осере
и неким Хенриком (л. 40). Лист 41 об.
занимает оглавление сборника,
составленное в XIII в. Лабиринты,
оба шартрского типа, находящиеся —
один на листе 30 об. (ил. 178; диам.
17,4 см), другой под деловым отчетом
на листе 40 (ил. 179; диам. 11,6 см).
Первый лабиринт, несомненно,
относится к тексту Агобарда, который
вычеркнул из *антифонария* все
противоречащие догмату
о Св. Троице псалмы и гимны,
добавленные в его отсутствие
«еретиками». Согласно Агобарду,
«следует заботиться о том, чтобы



179

не изменялся порядок слов Божьих
и из истинности Писания не ткался
лабиринт заблуждений» («cavendum
est, ne divinorum verborum ordo
mutetur et de scriptura veritatis
labyrinthus texatur erroris»).
Используя образ лабиринта
в полемическом сочинении, Агобард,
несомненно, опирается на труды
Пруденция, которого он цитирует
во второй главе (см. текст мозаичного
лабиринта из Тигзирт-сюр-Мер,
с. 194; подробнее об использовании
лабиринта в полемических целях
см. с. 275–278). В. Башелет-Массини
называет этот рисунок «еретическим
лабиринтом», он предполагает, что
изобразить его здесь решил писец
(монах XI в.), поскольку Агобард
в восемнадцатой и девятнадцатой
главах говорит о поворотах и изгибах
лабиринта заблуждений. Второй
лабиринт (л. 40), возможно, не имеет
никакого отношения к первому.
Его отличительная особенность —
короткие поперечные черточки на
концах линий, обозначающих стены

(так же как, напр., на ил. 181).
Помещенный на той странице
отчет появился раньше,
чем рисунок, т. е. лабиринт занял
свободное место, оставшееся
под текстом. Возможно, набросок
был призван проиллюстрировать
спор, описанный в документе.
Линии лабиринта едва видны,
в некоторых местах они были
позднее обведены от руки. Какое-то
время лист мог служить форзацем
другого кодекса; эта гипотеза
подтверждается наличием сверху
страницы постороннего книжного
шнфра.
Париж, Национальная библиотека,
MS Lat. 1745, fol. 30v, 40r.
Источники: выражаю благодарность
Розелле Фриджерно (Милан) за то, что она
привлекла мое внимание к этой рукописи.
Хочу использовать эту возможность, чтобы
поблагодарить Вернера Башелет-Массини
(Базель) и Вольфганга Хаубрихса
(Саарбрюкен) за ценную информацию,
содержавшуюся в письмах к автору
от 26 января 1982 г.

Шартрский тип

Лабиринт шартрского типа (ил. 181) впервые появился в X веке. Он состоит из одиннадцати окружностей, поверх которых просматривается изображение креста. Ватиканский рисунок IX века (ил. 186) можно смело считать предшественником лабиринта данного типа, то есть связующим звеном, переходом от лабиринта Отфрида к лабиринту шартрского типа. Этот последний представляет собой классический церковный лабиринт, структура и значение которого подробно описаны в главе VIII¹⁴, в которой имеется также таблица, поясняющая, где именно наиболее часто встречаются лабиринты всех типов. С созданием данного типа завершилась христианизация лабиринта. В последующие годы отмечены лишь разнообразные вариации лабиринтов шартрского типа или же редкие возвраты к более старым формам. Так продолжалось до XV века, когда начался процесс секуляризации концепции лабиринта и появился лабиринт-путаница.

Постепенный процесс христианизации лабиринта происходил в IX–X веках на территории, находившейся под влиянием Римской католической церкви. Такие перемены, вполне возможно, явились реакцией на проникновение северных, то есть языческих, представлений, что было вызвано вторжениями викингов. И такая реакция стала необходимостью с точки зрения Церкви, чтобы разграничить христианские традиции лабиринта и языческие, троянские. Северные «троянские города» имели форму критского лабиринта. Поэтому критно предположить, что для Римской католической церкви данная схема, весьма вероятно пришедшая из времен античности, теперь же выражавшая опасный языческий дух, больше не представлялась желательной и возможной. Тогда как Греческая православная церковь, в отличие от Римской католической, не посчитала необходимым ввести в структуру лабиринта крест как обязательный символ христианства. В двух лабиринтах

«иерихонах», испытавших византийское влияние (ил. 226, 231), представлен языческий, критский тип лабиринта прямоугольной формы¹⁵.

Ориентация

Сколь удивительным бы это ни казалось, почти во всех лабиринтах, встречающихся в рукописях, вход обращен на запад. Эта же закономерность наблюдается и в подавляющем большинстве церковных лабиринтов¹⁶. Поскольку лабиринты, изображенные в рукописях, тесным образом связаны с лабиринтами в церквах — в особенности с лабиринтами шартрского типа, основного типа церковных лабиринтов, которые сначала появились в качестве рисунков в рукописях, а потом их изображения были перенесены внутрь церквей, — то можно предположить, что должна совпадать и ориентация этих двух групп лабиринтов. Следует отметить, что у большинства лабиринтов в рукописях вход обращен вниз. Мне удалось обнаружить только двенадцать исключений, из которых в шести случаях лабиринт открывается наверху¹⁷, в двух — справа¹⁸ и в четырех — слева¹⁹. В религиозном контексте лабиринт всегда обращен вниз, кроме двух исключений (ил. 184–185). В Средние века картографы располагали в нижней части карты запад, а в верхней — восток, такое же правило прослеживается на карте мира у Паолоно Венето (ил. 205)²⁰. Доказательством важности данного факта являются не только статистические соотношения, но и «*mapra mundi*» («карта мира») из Херефордского собора, датируемая 1280-ми годами (ил. 199). Направление на восток представлено в верхней части карты. Остров Крит, протянувшийся с востока на запад, представлен на карте не горизонтально, а вертикально. Нижнюю, то есть западную, часть острова занимает шартрский лабиринт, в нижней же части, как и следовало ожидать, располагается вход в лабиринт. Лабиринт ориентирован так же, как и сама карта мира, следова-

тельно, можно предположить, что лабиринт призван символизировать определенное мировоззрение. Важной характеристикой является западное расположение входа, то есть в направлении заката, в направлении смерти. Таким образом, символически изображается мир греха, преисподняя, о чем свидетельствует и число окружностей — одиннадцать.

Расположение входа

В большинстве церквей лабиринты располагаются у западного портала, то есть сразу же за входом²¹. На севере Франции лабиринты занимают всю ширину *нефа*, являясь неким препятствием, буферной зоной. Молящимся вначале предстояло пройти по дорожке лабиринта — преодолеть лабиринт вместе со всем тем, что он собой олицетворял. И лишь после этого они имели возможность продолжить путь в святая святых. Вероятно, подобными же соображениями можно объяснить и тот любопытный факт, что в целом ряде случаев изображение лабиринта в рукописи встречается на форзаце, — это как бы «вход» в рукопись²². В трех из восьми приведенных здесь подобных примеров лабиринт представлен как извилистый путь к городу Иерихону, выполняющий защитную функцию. В столь характерном расположении может быть выражено некое подсознательное представление, касающееся восходящей еще к языческой античности функции лабиринта, связанной с посвящением, — представление о том, что внутри лабиринта можно войти через специальное отверстие, проход, который должен располагаться в передней части²³. Возможно, данное представление сформировалось на основе описания лабиринта, изображенного на воротах в Кумах²⁴, у входа в Аид. В Средние века Вергилия много читали и истолковывали с точки зрения христианской религии²⁵. Изображением лабиринта снабжен форзац комментариев Сервия к «Энеиде» Вергилия (ил. 235)²⁶. Изложенное в поэме Вергилия пред-

ставление о лабиринте как о символе подземного мира во многом совпадает с христианскими воззрениями на лабиринт как на обитель греха, где человеку грозит неминуемая гибель. Положительная, защитная функция, которую можно проследить на примере римских мозаичных лабиринтов²⁷, исходя из их расположения и формы, имела также большое значение для рисунков индийцев на пороге дома²⁸, она же прослеживается на примере арки в Зауерланде²⁹. Вероятно, именно защитной функцией можно объяснить, почему рельефное изображение лабиринта в Лукке (ил. 264) расположено перед входом в собор.

Во всяком случае даже в Средние века лабиринт тесно связывали и с самой концепцией входа, и с необходимостью этот вход охранять. В этом смысле двери, входы и надвратные башни, встречающиеся во множестве изображений лабиринтов, указывают не только на тюремную функцию³⁰.

Взаимосвязь между иллюстрацией и текстом

До настоящего момента я занимался исследованиями формы и расположения лабиринтов, изображенных на рисунках. В данном разделе хотелось бы рассмотреть взаимосвязь, существующую между иллюстрацией и текстом, чтобы в дальнейшем использовать результаты этого анализа как средство классификации листов рукописей, представленных в каталоге ниже. Определить предназначение каждого лабиринта оказалось

весьма сложной задачей, если вообще выполнимой³¹. По этой причине каталог разбит на некоторые категории более общего характера. Мне представляется наиболее логичным начать с тех встречающихся в рукописях лабиринтов, в которых прослеживаются несомненные религиозные коннотации. Лабиринты светские в дальнейшем подразделяются на исторические и топографические категории (энциклопедии, хроники, космографии), выделена также специальная группа лабиринтов, иллюстрирующих труды древних авторов. И наконец, еще два раздела посвящены лабиринтам Соломона и лабиринтам-«иерихонам», которые вполне могли бы составить самостоятельную главу исследования. Разумеется, отдельные примеры иллюстраций можно легко отнести сразу к нескольким категориям, как, например, лабиринт, изображенный в комментарии Сервия к «Энеиде» Вергилия, из Фрейзинга (ил. 235), который с полным основанием можно отнести к первой категории благодаря его четко выраженному христианскому моральному содержанию. В каталог включены также печатные книги и листы, которые служат неоценимым источником, подтверждающим негативно-морализаторский взгляд на лабиринт, зафиксированный в зрительных образах³², а также на конфессиональные и политические конфликты, лежащие в основе религиозных войн³³. Кое-какие лабиринты, возможно, следовало бы отнести к менее строго определенным категориям: эмблема тайны Вальтурия (ил. 315–316), например, которая весьма успешно применялась Ан-

дреа Альчати (ил. 318–319), восходит к древним источникам и могла бы быть включена в группу автопортретов военачальников. Равно как и исландские иллюстрации «Дома Вёлунда» (ил. 580–583) лучше всего подходят под категорию североевропейских «тройных городов».

Каталог лабиринтов в рукописях

В представленном здесь каталоге предпринята попытка дать полный обзор известных на сегодняшний день изображений лабиринтов в рукописях за период с IX по XIX век. Индийские рукописи и *батакские* источники рассматриваются в последующих главах. Таблица лабиринтов составлена в алфавитном порядке по названию места, где хранится данная коллекция; для облегчения поисков в таблице приведены соответствующие номерные ссылки. Подобная компиляция оказалась бы невозможна без исследований других ученых. Помимо первого основополагающего труда Вильгельма Мейера (Meyer, 1882) наиболее существенными оказались работы Вернера Батшелет-Массини (Batschlet-Massini, 1978) и Вольфганга Хаубрихса (Haubrichs, 1980). Мне бы хотелось выразить благодарность обоим авторам за их бесценные предложения и помощь, в особенности профессору Хаубрихсу за то, что он щедро предоставил мне в пользование рукопись своего труда еще до того, как этот труд, с большим опозданием, был опубликован.

Коллекция	Шифр рукописи и страница	Тип лабиринта	Автор и жанр произведения	Дата/ Место происхождения	Номер иллюстрации
Авранш	240, fol. 8v	Шартрский	Мартиан Капелла	XI в.	187
Адмонт	89, fol. 1v	Шартрский видоизмененный	Кассиндор	Нач. XII в., Адмонт	197
Амьен	147, fol. 1r	Шартрский, «иерихон»	Лексиконарий	XII в., Корби	223
	405, fol. 213r	Шартрский, «иерихон»	Котия с ил. 223	1611, Корби	224

Коллекция	Шифр рукописи и страница	Тип лабиринта	Автор и жанр произведения	Дата/ Место происхождения	Номер иллюстрации
	405, fol. 211v 214–219r		8 рис. лабиринта, выполненных Николя де Рели		454–460
Аугсбург	85a, fol. 53r	Шартрский	Рукописная книга рисунков	Ок. 1515, Аугсбург	390
Бейрут	F. Syr. 1, fol. 1v, 2r	Критский, «нерихон»	Сирийская грамматика	1775, Мардж	233
Берлин	Lat. fol. 930, fol. 64rb	Отфрид	Рабан Мавр	Последняя четверть XIV в., Каталония	189
Болонья	Gr. 3632, fol. 435r	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия ил. 217	XV в.	
Ватикан	Vat. reg. lat. 438, fol. 35v	Критский	Вандальберт, календарь	850, Санкт-Галлен	180
	Vat. lat. 1960, fol. 264v	Шартрский	Паолоно Венето, всемирная хроника	1334–1339, Неаполь	205
	Vat. lat. 4929, fol. 78r	Шартрский	Энциклопедия	Ок. 860–862, Осер	186
	Barb. lat. 4112, fol. 209r	Шартрский и критский	Данте, «Божественная комедия»	1419	238
	Pal. lat. 291, fol. 170v	Отфрид	Рабан Мавр, энциклопедия	1425, Центральная Германия	190
	Barb. lat. 4426, fol. 35	Шартрский (Павия)		Конец XVI в., Павия	270
	Pal. 1411		Филарете	Ок. 1470	См. 345–348
	Barb. gr. 197, fol. 107r	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	XVII в.	
Вена, Австрийская национальная библиотека	2687, fol. 1r	Отфрид	Отфрид Вайссенбургский	863–871, Вайссенбург	176
	Med. gr. 2, fol. 78r	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	1564, Венеция	
	Med. gr. 3, fol. 78r	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	1564, Венеция	
Вена, Мхитаристская конгрегация	242, fol. 169r	Критский, «нерихон»	Армянская книга лествиц	1330, Византия	226
Венеция	Lat. Z 399 (1610), fol. 97v	Шартрский	Паолоно Венето, всемирная хроника	1328, Венеция	203
	Marc. gr. Z 299 (=584), fol. 102v	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт	XIV–XV вв.	217
	Marc. gr. Z 598 (=909), fol. 107v	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с рис. на ил. 217	XVI в.	218
Вольфенбюттель	Guelf. 1, Gudianus lat., fol. 19v		Ламберт Сент-Омерский	XII–XIII в., Сент-Омер	192
Вроцлав	R46, fol. 79v	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	1565, Венеция	
Гент	92, fol. 20r	Шартрский видоизмененный	Ламберт Сент-Омерский	1121, Сент-Омер	191
Гёттинген	Philol. 8, I-II, p. 135	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	1777	
Гота	Orient. A 1526, fol. 165b	Критский видоизмененный	Аль-Казини	1506	См. 200
Дублин	522, fol. 148r	Критский, «нерихон»	Армянская Библия	1634, Зейтун	231
Иерусалим	Heb. 8*, 1187	Критский видоизмененный, шесть окружностей, «нерихон»	Путеводитель по святым местам Палестины	XVII в.	229
	Heb. 8*, 2370	Критский видоизмененный, шесть окружностей, «нерихон»	Путеводитель по святым местам Палестины	XVII в.	230
Иерусалим, библиотека Сассуни	368, p. 22	Критский видоизмененный, шесть окружностей, «нерихон»	Библия Фархи	1366–1382, Испания или Прованс	227
Карлсруэ	Aug. CCXXXIX fol. 61v	Критский, «нерихон»	Сборник вычислений	806–822, Абурицци	220
Кассель	2 ^e chem. 1, fol. 91v	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	XV–XVI в.	
Кембридж, Тринити-колл	12, fol. 50v	Реймс	Бозций	1406, Франция	215
Копенгаген	Ny Kgl. smL 1093, fol. 26v	Шартрский видоизмененный	«Дом Велунда», С. М. Хольм	1778, Исландия	582
	27r	Критский видоизмененный			583
Копенгаген, Арнемагнанский институт	AM 366 2 ^e , fol. 9r		Каменный крест, Юлсковкорт	XVII в.	584
	AM 673a, 4 ^e , III, fol. 18v		Исландская книга рисунков	1-я пол. XV в.	185
	AM 732b, 4 ^e , fol. 7r		«Дом Велунда»	Нач. XIV в., Исландия	580
	AM 736, 4 ^e , III, fol. 3r		«Дом Велунда»	XV в., Исландия	581
Лейден	Or. 512, p. 551		Аль-Казини	1332	200

Коллекция	Шифр рукописи и страница	Тип лабиринта	Автор и жанр произведения	Дата/ Место происхождения	Номер иллюстрации
Лондон	197 d 3, 1889-5-27-42 и 43	Шартрский видоизмененный	Всемирная хроника	1460–1470, Флоренция	209
	Harley 5308, fol. 54r		Планировка садов	XVII в.	512
	Harley 5308, 166v				513
Манчестер	Syriac 16, fol. 118r	«Иерихон»	Сирийская грамматика	2-я пол. XIX в.	234
Милан, библиотека Амброзиана	A 57 inf., fol. 93r		Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	XVI в.	
	A 193 inf., fol. 94v		Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	XVI в.	
	C. 74 Sup., fol. 28v	Отфрид	Венанций Фортунат	IX в., Боббио	177
Милан, собрание Крестин		Шартрский	Леонардо да Бизонья, мировая хроника	1436–1442, Милан	208
Модена	Lat. 992, fol. 189v	Шартрский видоизмененный	Джованни Марканова	1465, Падуя	211
Монпелье	H. 360, fol. 136v	Шартрский	Хроника	X–XI вв., Осер	196
Монте-Кассино	132, p. 348	Шартрский видоизмененный	Рабан Мавр	1023, Монте-Кассино	188
Мюнхен	Clm 209, fol. 323v		Шедель, Овидий	1462–1464, Лейпциг	216
	Clm 800, fol. 55v	Шартрский	Бозций	XIV в., Италия	214
	Clm 3941, fol. 51–54r et v		Зигмунд Госсемброт. 9 рис.	Ок. 1480, Аугсбург	242–249
	Clm 6394, fol. 164v	Критский	Сервий, комментарии к «Энеиде» Вергилия	Рисунок IX в.	235
	Clm 14731, fol. 82v	Отфрид		Конец XII в., Регенсбург-Прюффенинг	198
	Clm 14731, fol. 83r	Критский, «иерихон»		Конец XII в., Регенсбург-Прюффенинг	222
	Cod. icon 242, fol. 9v	Лабиринт-путаница	Джованни Фонтана	Ок. 1420, Падуя	239
	Cod. icon 242, fol. 10r	Лабиринт-путаница	Джованни Фонтана	Ок. 1420, Падуя	240
	Cod. lat. 23467, fol. 158v		Роберт Вальтурний	Ок. 1465, Венеция	315
	Mus. A, vol. II, fol. 67r	Лабиринты любви			425
Неаполь	Gr. III D 17, fol. 78r	Шартрский видоизмененный	Соломонов лабиринт, копия с ил. 217	1565, Венеция	
Нью-Йорк, Публичная библиотека	Hebrew 1, part II, fol. 1r	Критский видоизмененный, шесть окружностей, «иерихон»	Иудейская Библия	1294, Рейкьявик	225
Нью-Йорк, библиотека Пьерпонта Моргана	M. 925, fol. 12r	Критский	Сборник вычислений	1-я треть XI в., Пьяченца	182
	832, fol. 10v	Отфрид	Физиолог	1-я пол. XII в., Готтвайг	236
Париж, Национальная библиотека	Lat. 1745, fol. 30v	Шартрский	Агобард	IX–XI вв., Париж	178
	Lat. 1745, fol. 40r	Шартрский			179
	Lat. 4939, fol. 21r	Шартрский	Паолоно Венето, всемирная хроника	1329, Неаполь	204
	Lat. 12999, fol. 11v	Шартрский видоизмененный, шесть окружностей	Сборник	XII в.	237
	Lat. 13013, fol. 1r	Шартрский	Сборник вычислений	IX–XI вв., Сен-Жермен-де-Пре	181
	Nouv. acq. lat. 635, fol. 47r	Лабиринт-путаница	Джованни Фонтана	Ок. 1420, Падуя	241
	Nouv. acq. lat. 2169, fol. 17r	Шартрский	Исидор Севильский	1072, Сан-Себастьян	183
	Fr. 20125, fol. 158r	Критский	Всемирная история	Ок. 1287, Акра	202
	Fr. 9152, fol. 77	Реймс		1583–1587, Реймс	279
	Fr. 19093, fol. 7v	Шартрский	Виллар де Онекур	Ок. 1235	344
	Coll. Schefer MS arabe 6080, fol. 79v	Критский	Аль-Бируни	1045	613
	Syr. 70, fol. 154r	Критский видоизмененный, шесть окружностей, «иерихон»	Сирийский литургический манускрипт	1059	221
Париж, частная коллекция		Критский	Магический свиток	XIX в., Эфиопия	219
Санкт-Галлен	197, p. 122	Отфрид	Хроника	IX–X вв., Санкт-Галлен	195
	825, p. 176	Критский, шесть окружностей	Бозций	X–XI вв., Санкт-Галлен	213
	878, p. 277	Критский	Хроника	Ок. 830, Аахен	194
Флоренция	Magl. II. 1. 140, fol. 40v, 99r, 110r, 121r		Филарете	1465, Милан	345–348
	II. 1. 229, 37, иллюстрации		Леллио Питтоны, сады	1611, Мантуя	498

Коллекция	Шифр рукописи и страница	Тип лабиринта	Автор и жанр произведения	Дата/ Место происхождения	Номер иллюстрации
	Pal. lat. 767, p. 42	Лабиринт-путаница	План крепости	Конец XV в., Северная Италия	349
Херсфорта		Шартрский	«Карта мира»	1276–1283, Линкольн	199
Цветль	255, fol. 12v	Шартрский	Сборник вычислений	XII–XIII вв., Санкт-Галлен(?), Райхенау(?)	184
Шантийи	724/1596, fol. 21r	Шартрский видоизмененный	Ламберт Сент-Омерский	XV в., монастырь св. Петра, Гент	193



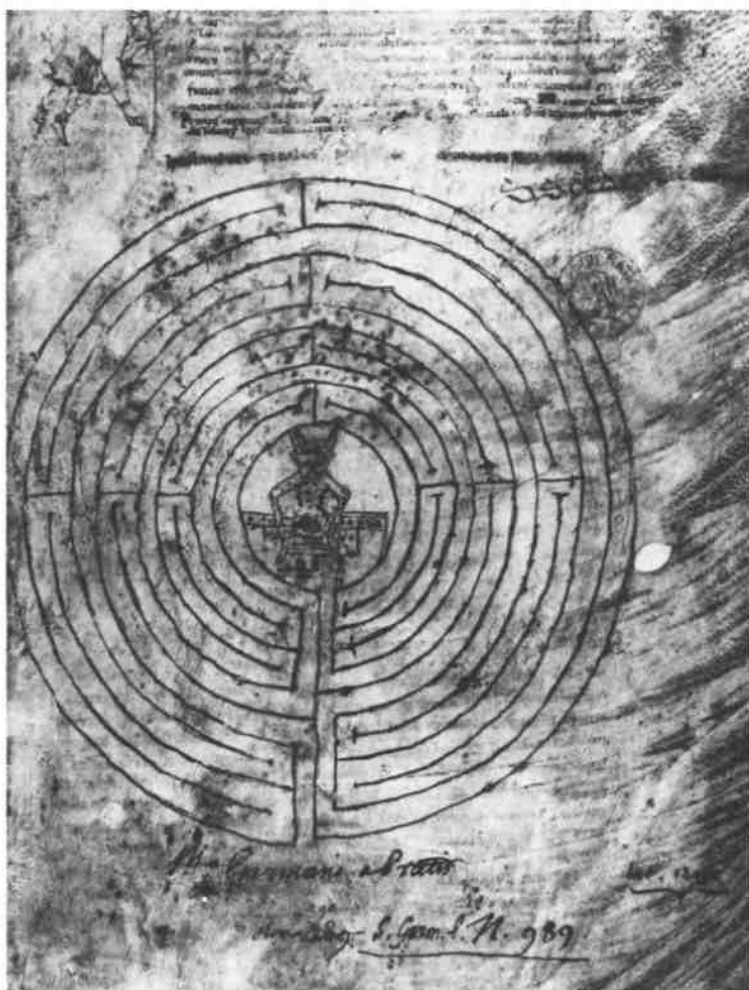
180

180. Вандальберт Приумский

(813 — ок. 870): сборник вычислений, астрономических и космологических текстов

Эта пергаментная рукопись, созданная ок. 850 г., возможно, в Санкт-Галлене, среди прочего содержит метрический мартиролог, написанный в 848 г. Вандальбертом, монахом аббатства в Приуме, близ Трира, а также поэмы о семи планетах, о месяцах и днях года и о звездах. Кодекс состоит всего из тридцати шести листов; на листе 33 начинается приложение, состоящее из шести рисунков. Первый рисунок (л. 33) представляет собой диаграмму солнечных годовых фаз, включая дни солнцестояния и равноденствия. На листе 33 об. изображен Ноев ковчег, на листе 34 в виде диаграммы представлены философия и искусства, на обороте листа — семь планет, вращающихся вокруг Земли. Наконец, после чистой страницы, на листе 35 об. изображен лабиринт критского типа (диам. 12,5 см). Рим, Ватиканская библиотека, Vat. reg. lat. 438, fol. 35v.

Источники: Birkhan, 1976. S. 430; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A4. S. 59–60; Haubrichs, 1980. Nr. 2.

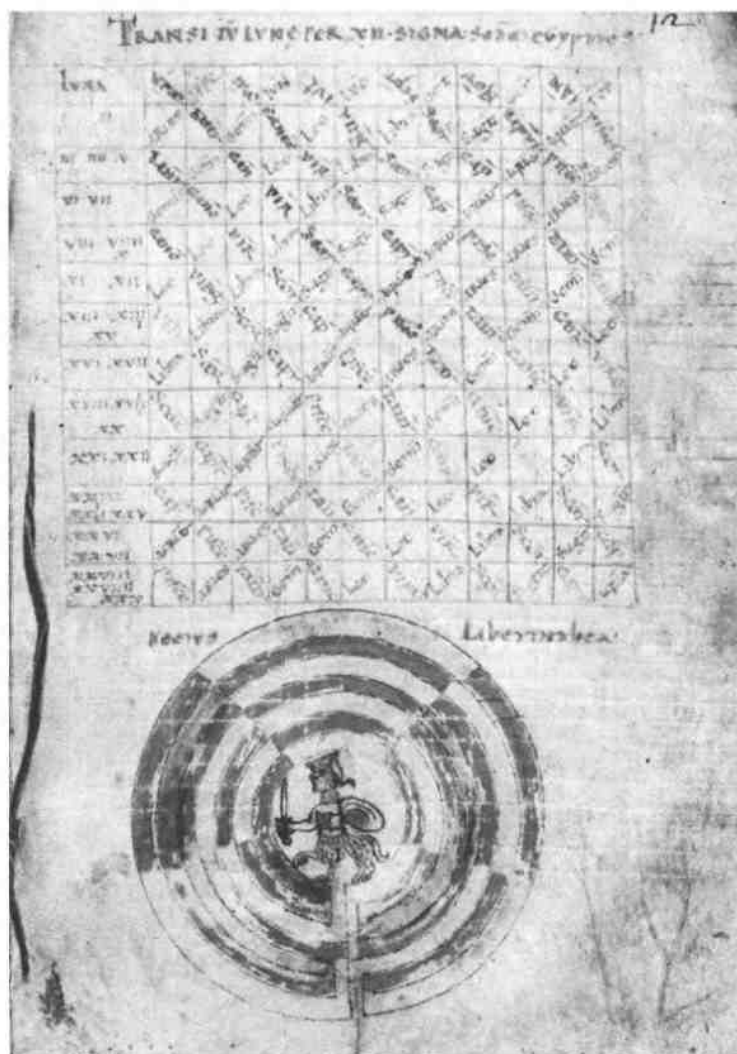


181

181. Сборник вычислений

Эта пергаментная рукопись, включающая календарь, таблицу пасхальных циклов, летописи и другие документы IX–XI вв., происходит из монастыря Сен-Жермен-де-Пре в Париже. На форзаце X в., представленном на иллюстрации, находится самое старое из дошедших до нас изображение лабиринта шартрского типа (диам. 17,5 см). В центре (диам. 4 см) лабиринта нарисован дьяволоподобный Минотавр, который сидит на троне, поставив ноги на скамеечку. Он представлен здесь в образе «князя мира сего»

(Иоан. 14: 30). Слева сверху изображен человек, который правой рукой указывает на лабиринт, а в левой держит пояснительный текст — извлечение из анонимного «Глоссария» («Liber Glossarum»), написанного в нач. IX в. в Корби. Приведенный отрывок (разъяснение понятия «лабиринт») представляет собой цитату из «Этимологий» (XV.11.36) Исидора Севильского. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 13013, fol. 1r. Источники: Haubrichs, 1969. S. 289–291; Birkhan, 1976. S. 449. Anm. 67; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C1. S. 59; Haubrichs, 1980. Nr. 16.



182

Лабиринты, обладающие религиозным значением

Помимо чрезвычайно важной рукописи Отфрида (ил. 176) и исландской книги рисунков (ил. 185) в данную категорию входят в основном так называемые сборники вычислений (ил. 180–184), то есть таблиц, использовавшихся для определения даты Пасхи, наиболее важного христианского праздника. Праздник Вознесения (через сорок дней после Пасхи), канун Троицы (через пятьдесят дней) и день Св. Троицы (первое воскресенье после кануна Троицы), то есть переходные праздники, отсчитываются, в свою очередь, в зависимо-

сти от даты Пасхи. Время же Пасхи отсчитывается от еврейской Пасхи, поскольку этот праздник Иисус праздновал незадолго до своей смерти. Согласно Писанию, еврейская Пасха отмечается в четырнадцатый день первого месяца, в вечер полнолуния после весеннего равноденствия³⁴. По подсчетам, проведенным на Никейском соборе в 325 году н. э., Пасха выпадала на первое воскресенье после весеннего полнолуния, что соответствовало традиции поздней античности и Средних веков³⁵. А это означало, что дату Пасхи следует вычислять для каждого года, и точность такого вычисления важна не только для соблюдения обрядовых и теологических канонов, но и для сохранения единства внутри Церкви. Так

182. *Tegrimi Computus*. Сборник вычислений и математических текстов

Эта пергаментная рукопись создана в первой трети XI в. в Северной Италии (возможно, в Пьяченце). Поскольку манускрипт содержит две вычислительные таблицы, начинающиеся с 1007 г., можно предположить, что он появился чуть позднее указанной даты — между 1018 и 1032 гг. На листе 12 изображен лабиринт критского типа (диам. ок. 8 см). Круг лабиринта разделен на пять секторов, раскрашенных в разные цвета; это деление носит чисто декоративный характер и не имеет отношения к смысловому значению лабиринта. Наверху по обеим сторонам лабиринта написаны слова: «*Domus laberinthea*» (лат., «Дом в виде лабиринта»). В центре (диам. ок. 2,5 см) изображен кентавр с туловищем воина и ногами пантеры (?). Это Минотавр. Над лабиринтом помещена таблица расчета пути Луны в зодиакальном круге.

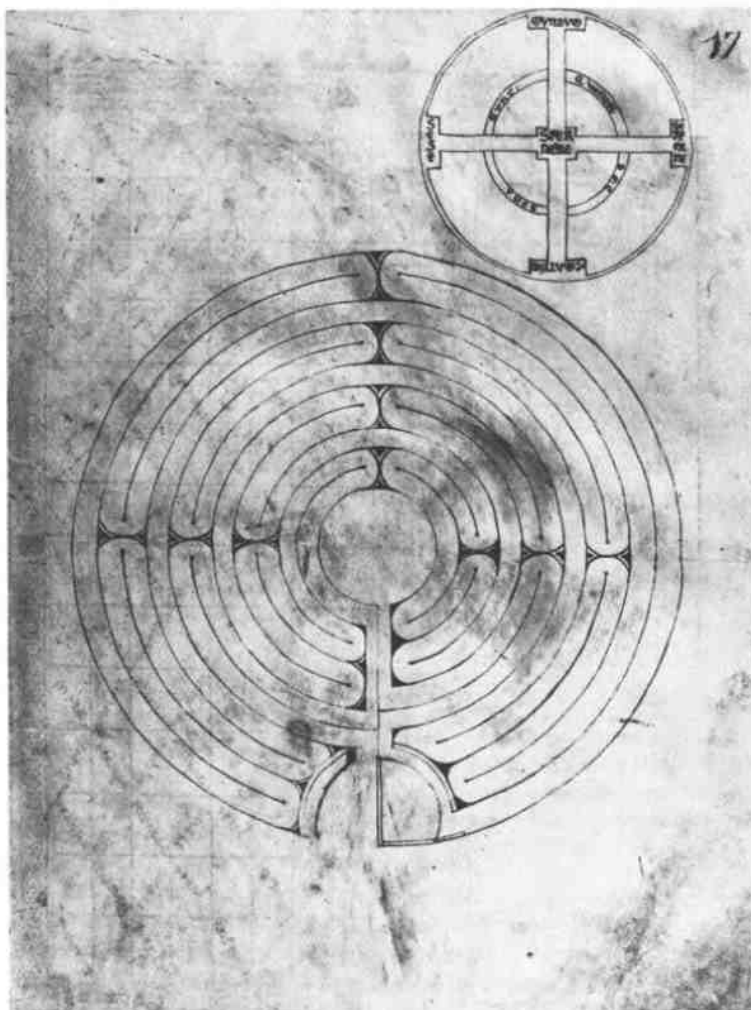
Нью-Йорк, библиотека Пьерпонта Моргана, MS M. 925, fol. 12r.

Источники: *Fifteenth Report...* P. 13–15; *Batschelet-Massini*, 1978. Nr. A7. S. 59; *Haubrichs*, 1980. Nr. 5.

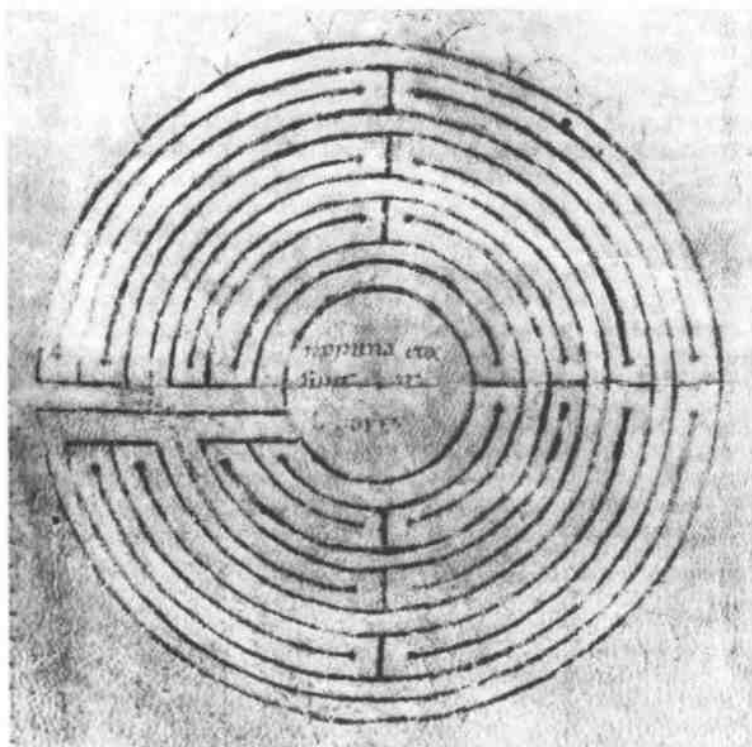
же как и пасхальные танцы, исполнявшиеся вокруг лабиринта в соборе Осера³⁶, лабиринты, иллюстрирующие подобные вычисления, служили своего рода прославлением той радости, что непременно сопутствует празднику освобождения Тесея—Христа из лабиринта подземного мира, куда спустился Иисус.

О космологической значимости лабиринтов, применявшихся в религиозных вычислениях, весьма подробно пишет Вернер Башелет-Массини³⁷, он видит в них «символ астрономической детерминации даты Пасхи» и весьма убедительно доказывает существование связи между такими лабиринтами и пифагорейским учением о гармонии сфер³⁸.

183. **Исидор Севильский**
(ок. 560, Картахена — 636, Севилья)
Этот пергаментный кодекс 1072 г.,
написанный вестготским *минускулом*,
происходит из скриптория монастыря
св. Себастьяна в Силосе. На листе 17
в текст о способе вычисления дней
Пасхи вставлен рисунок лабиринта
шартрского типа (диам. 17,2 см,
диам. центра 3,3 см) с двойными
дверями, одна из которых открыта.
Лабиринт состоит из четырех
секторов. Закругленные изгибы стен
поразительно напоминают формы
лабиринта Шартрского собора
(ил. 259). Нельзя удержаться
от предположения, что именно этот
рисунок послужил моделью для
знаменитого церковного лабиринта.
Надписи на другом рисунке
(диам. 7,9 см), в верхнем правом углу
листа, кроме прочего провозглашают
презренность сего мира.
Париж, Национальная библиотека. MS
pouv. acq. lat. 2169, fol. 17r.
Источники: Batschelet-Massini, 1978.
Nr. C3; Haubrichs, 1980. Nr. 18.

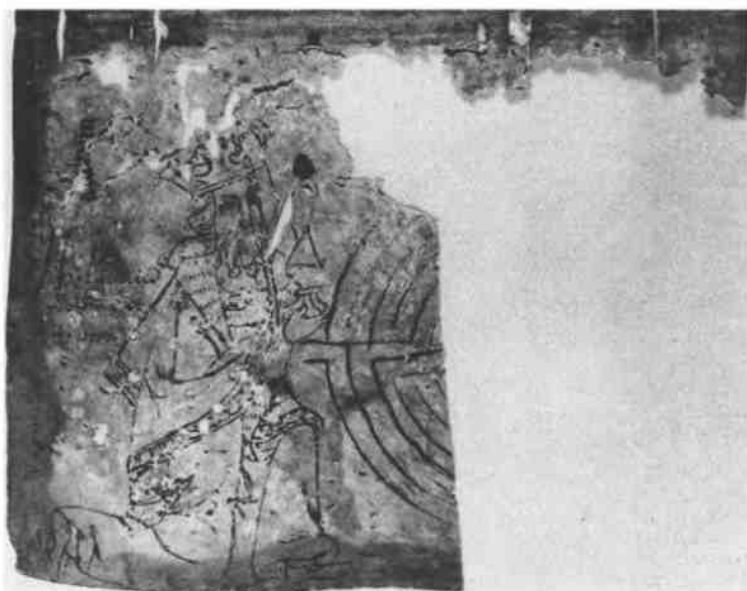


184



184. **Сборник вычислений**
Этот пергаментный кодекс
(23,1×15,5 см) был написан
в XII—XIII вв., возможно,
в Санкт-Галлене или Райхенау.
В его состав входят календарь,
вычисления и летописи. На листе 12
об. изображен шартрский лабиринт
(диам. 12,8—13 см, диам. центра
3,5 см) с необычной деталью —
входом слева.
В центре едва различима надпись:
«Nomina eorum [?] sunt in [?] labore».
В. Хаубрихс предполагает,
что эта фраза относится к друзьям
автора, у которых были трудности
того или иного рода.
Нижняя Австрия, Цветльский
монастырь, cod. 255, fol. 12v.
Источники: каталог Цветльского
монастыря, № 255. P. 94; Batschelet-
Massini, 1978. Nr. C5; Haubrichs, 1980.
Nr. 20.

183



185

185. Исландская книга рисунков
Рисунки — в основном сцены из жизни Иисуса, Марии и святых — были выполнены в первой пол. XV в. Возможно, некий исландский священник скопировал их с более старых образцов, скорее всего с норвежских книжных иллюстраций XIII—XIV вв., на которые, в свою очередь, сильно повлияли английские миниатюры. Этот необычный рисунок (пергамент, тушь, перо; 14×19 см), к несчастью плохо сохранившийся, изображает одного из трех евангельских волхвов, преклонившего колена перед входом в лабиринт. Сохранилась только часть лабиринта: правая половина листа оторвана. Можно лишь предполагать, каким был этот лабиринт. Несомненно, круглый, состоящий из одиннадцати кругов, он не принадлежал ни к критскому, ни к шартрскому типу. И фигура царя, и рисунок лабиринта, выполненные коричневой тушью, очевидно, изображены одной рукой. Вход в лабиринт открывается в направлении фигуры волхва, что указывает на единство частей изображения. Однако остается загадкой, какое значение придавалось этому соседству.
Копенгаген, Арнемагнанский институт, AM 673a 4° III, fol. 18v.
Источники: Kålund, 1889—1894. Vol. II. P. 39. III. 41.

Лабиринт в историческом и топографическом контекстах

В данном разделе рассматриваются лабиринты, иллюстрирующие средневековые энциклопедии, хроники и космографии. Эти изображения лишены религиозного или морализаторского содержания, но они позволяют глубже понять, как именно в Средние века понималась и интерпретировалась классическая мифология. Поэтому в данном разделе преобладающее значение имеют исторический и топографический аспекты, а не морализаторская трактовка лабиринта³⁹.

Лабиринты встречаются в наиболее значимых средневековых энциклопедиях⁴⁰. Во-первых, это неоконченные «Этимологии»⁴¹ архиепископа Исидора Севильского (ок. 560—636), двадцатитомная энциклопедия, вобравшая в себя знания его эпохи, во-вторых, труды Боэция (ил. 213—215) и Кассиодора (ил. 197), которые заложили интеллектуальный фундамент для развития средневековой научной мысли. Описание лабиринта⁴² ос-

новывается на трудах Плиния Старшего (23 или 24—79 н. э.)⁴³, который в свою очередь опирается, помимо других источников, на ныне утраченную энциклопедию, составленную Марком Теренцием Варроном (116—27 до н. э.).

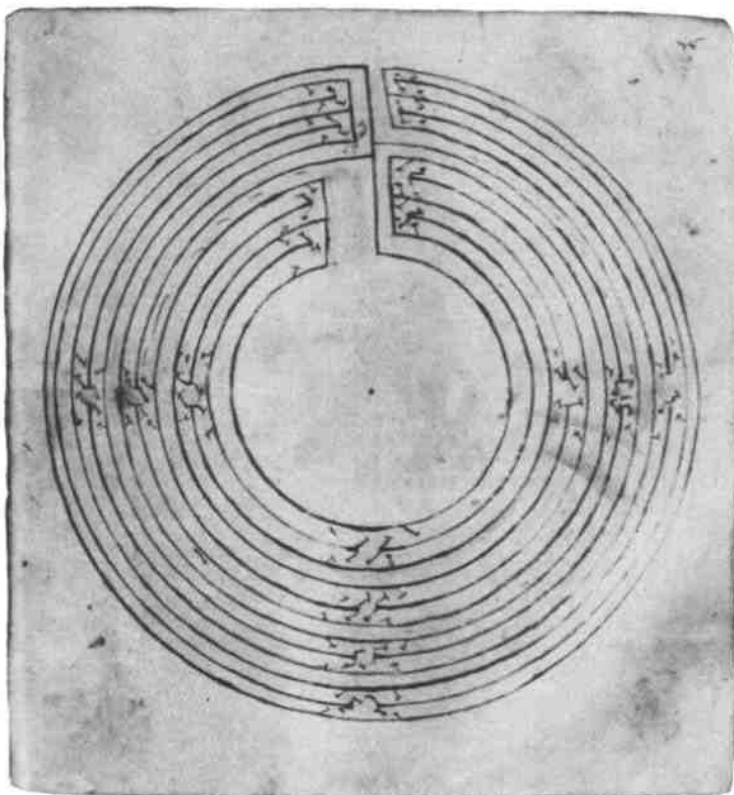
На данных, приводимых в трудах Исидора, основано и описание лабиринта у Рабана Мавра (ок. 776—856), аббата бенедиктинского монастыря в Фульде и впоследствии архиепископа Майнца, которого называли Наставник Германии. Он был первым выдающимся ученым-энциклопедистом, плодом его усилий явился труд «О природе вещей» («De rerum naturis»)⁴⁴. Статья сопровождается рядом иллюстраций, изображающих лабиринты (ил. 188—190)⁴⁵, и ошибочно связывается с амфитеатром в Вероне, тогда как первоначальные заметки Исидора о лабиринте остались, по-видимому, неиллюстрированными⁴⁶.

Существуют многочисленные копии «Цветистой книги», автограф которой был завершён в 1121 году каноником Ламбертом Сент-Омерским. Здесь приводятся три его иллюстрации (ил. 191—193).

Исходя из их тематики, в данный раздел включены также гравюра на меди (ил. 210) и иллюстрация из печатной книги (ил. 212). Большинство представленных здесь иллюстраций в рукописях, изображающих лабиринты, созданы по образцу других работ: хроники из собрания Витторио Креспи (ил. 208), например, создававшиеся с 1436 по 1442 год, основаны на утраченном цикле фресок Мазолино из римского палаццо кардинала Джордано Орсини (ок. 1432—1435), а на создание флорентийской хроники (ил. 209) и гравюры на меди (ил. 210) авторов, несомненно, вдохновила картина «Путешествие Тесея на Крит» (ил. 324) Мастера кассоне Кампаны.

186. Историко-географическая энциклопедия

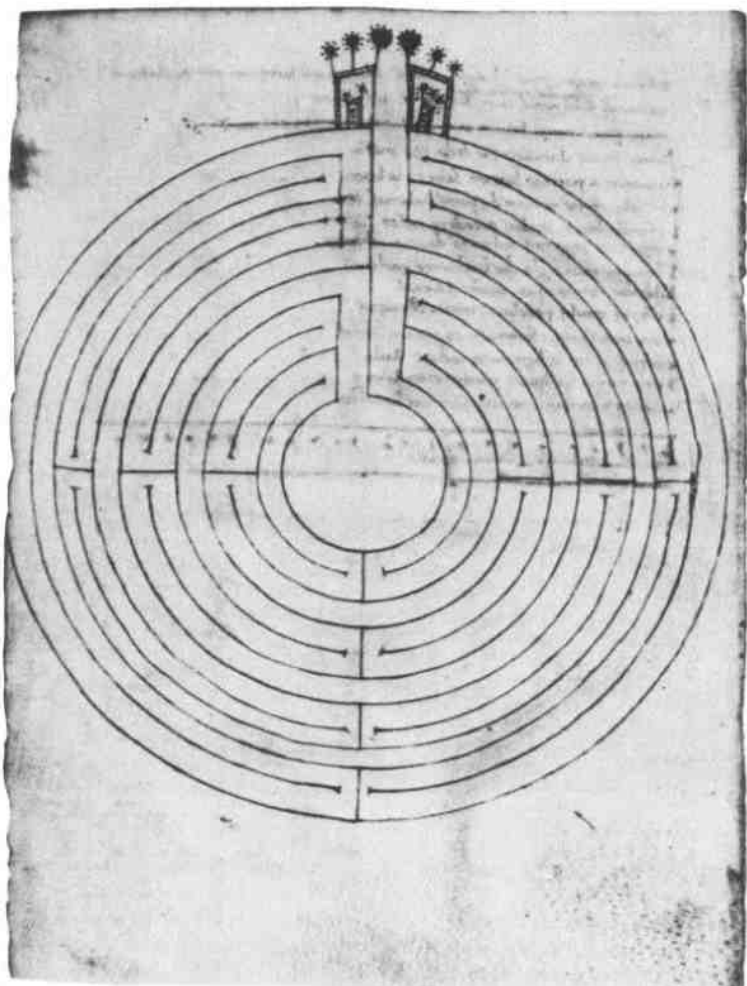
Этот сборник текстов, преимущественно исторического и географического содержания, был составлен в 860–862 гг. в монастыре Сен-Жермен в Осере ученым монахом-бенедиктинцем Гейриком Осерским (841–876/877), наставником знаменитого Ремигия Осерского. Пергаментный манускрипт (23х21,6 см) начинается с сочинения «О дне рождения» («De die natali») — хронографа римского грамматика Цензорина (238 н. э., л. 1–34). За ним следовали выдержки из труда св. Августина «О музыке» («De musica») и комедии неизвестного автора под названием «Кубышка» («Aulularia»), написанной в Галлии в нач. V в. н. э. (л. 54 об. — 77). Дж. Билланович (Billanovich, P. 324) установил, что эти три текста, составляющих первую половину тома, происходят из разных источников. Его вывод основан на том факте, что сочинения были переложены чистыми страницами. На листах 77 об. — 79 также нет текста, а рисунки на листах 77 об. и 78, вероятно, появились во время составления кодекса. На листе 77 об. изображены три concentric окружности. Этот набросок можно интерпретировать как первую попытку нарисовать лабиринт шартрского типа. На следующем листе (см. ил.) изображен неправильно нарисованный лабиринт со входом сверху. Я склонен видеть в этом рисунке первый, еще несовершенный набросок лабиринта шартрского типа, некий его прототип. Здесь видны зачатки линий, которые потом превратятся в оси лабиринта (см. ил. 181). Настоящих преград в этих местах еще нет, вместо них изображены наклонные черточки-«препятствия», которые можно обогнуть, двигаясь зигзагообразно. В. Хаубрихс, однако, высказывает предположение (в письме от 26 января 1982), что автор рисунка хотел симитировать «*ostia*» (лат., «препятствия») и «*parietes perplexi, flexuosi*» (лат., «стены, приводящие в замешательство»), которые часто упоминаются в средневековых комментариях к лабиринтам (см.: Haubrichs, 1980. S. 86, 117).



186

Говоря другими словами, художник хотел изобразить само «заблуждение», т. е. сбивающую с толку ситуацию, а не способ выхода из этой ситуации, как это делается в лабиринтах обычно. Лабиринт, возможно, имеет отношение к одному из текстов второй половины кодекса, которые целиком скопированы из историко-географической энциклопедии, составленной в VI в. в Равенне. В ныне утерянном подлиннике этой энциклопедии тоже могло находиться изображение лабиринта (возможно, критского, но, разумеется, не шартрского). Если это действительно было так, то получается, что традиция изображения лабиринтов унаследована каролингскими монахами из Равенны — последнего центра римской учености. Энциклопедия начинается на листе 79 об. выдержками из труда римского автора Юлия Париса (IV в. н. э.) «Девять книг о достопримечательных деяниях и изречениях» («Factorum et dictorum memorabilium libri IX»), который представляет собой собрание

памятных деяний и афоризмов с приложением из Тита Проба, составленным Валерием Максимом (I в. н. э.). Далее следуют: «Septem mira» («Семь чудес света»); «De chronographia» («О хронографии»); сочинение географа Помпония Мелы (I в. н. э.), в Книге I (56) которого описывается, со ссылкой на Геродота, египетский «лабиринт» (см. с. 60 наст. изд.); и наконец, «De fluminibus» («О реках») — труд римского географа Вибия Секвестра (IV или V в. н. э.). Этот ценный кодекс приобрел в 1335 г. итальянский поэт и гуманист Франческо Петрарка. Рим, Апостольская Ватиканская библиотека, cod. vat. lat. 4929, fol. 77v — 78r. Источники: Barlow; Billanovich. Выражаю благодарность Розелле Фриджерно (Милан) за то, что она привлекла мое внимание к этой рукописи. Хочу использовать эту возможность, чтобы поблагодарить Вернера Башелет-Массини (Базель) и Вольфганга Хаубрихса (Саарбрюкен) за ценную информацию, содержащуюся в письмах к автору от 26 января 1982 г.

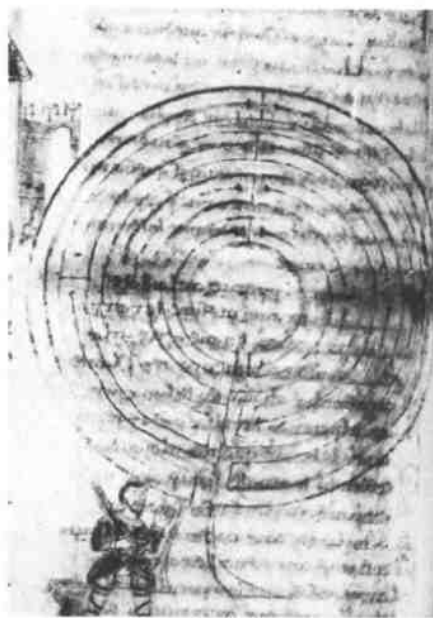


187

187. Марциан Капелла (IV–V вв.)
На листах 1–15 пергаментного манускрипта XI в. помещены первые две книги «De nuptiis Philologiae et Mercurii» («Брак Филологии и Меркурия») — справочника по «семи свободным искусствам», составленного между 419 и 438 г. н. э. карфагенским энциклопедистом Марцианом Капеллой. В Средние века справочник играл важнейшую роль хранителя античной учености. На листах 17–101 об. находится комментарий Ремигия Осерского (род. ок. 850), ученого монаха-бенедиктинца, который изучал свободные искусства и, возможно, теологию в Реймсе, позднее в Париже. На листе 8 об., после первой книги «De nuptiis Philologiae et Mercurii», перед астрономической поэмой о «Музыке» (которая имеет дело с гармонией сфер; см.: Batschelet-Massini, 1978. S. 60), предваряющей вторую книгу, изображен шартрский лабиринт с нехарактерным для этого типа входом сверху, фланкированным двумя башнями с одинаковыми зубцами.

Авранш, муниципальная библиотека, cod. 240, fol. 8v.

Источники: Haubrichs, 1980. Nr. 17; подробнее о Марциане Капелле см.: Stahl, Johnson, Burge; Batschelet-Massini, 1978. S. 60.

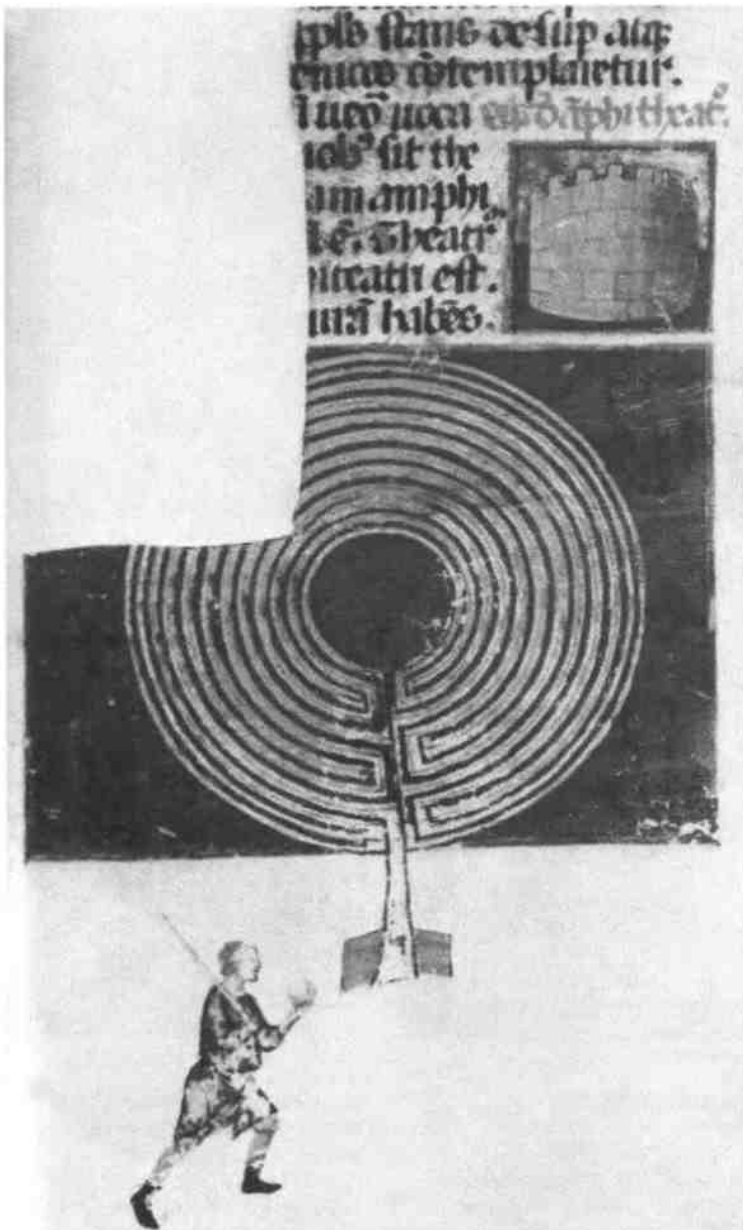


188

188. Рабан Маур (ок. 776, Майнц — 856, там же): «De rerum naturis» («О природе вещей»)
Пергаментный манускрипт (49×35 см) содержит сочинение «О природе вещей» (842–846) — энциклопедический труд о космосе, переписанный в 1023 г. в Монте-Кассино по указанию аббата Теобольда из Кьети. На с. 348 изображен лабиринт, состоящий из одиннадцати кругов (диам. 15 см; диам. пустого центра 3,8 см), — откровенно неудачная попытка нарисовать лабиринт шартрского типа. Слева внизу, рядом с удлиненным входом, стоит Тессей с мечом в поднятой правой руке. Вверху слева изображены ворота с зубцами, не являющиеся частью лабиринта.

Монте-Кассино, cod. 132, p. 348.

Источники: Amelli. Tab. 87; Goldschmidt. S. 216–220; Lehmann Paul, 1927. S. 15–16; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C2; Haubrichs, 1980. Nr. 8.



189

189. **Рабан Мавр** (ок. 776, Майнц — 856, там же): «De rerum naturis» («О природе вещей») Эта пергаментная рукописная копия сочинения «О природе вещей», дошедшая до нас лишь во фрагментах, создана в Каталонии в последней четверти XIV в. Несмотря на ошибки художника, видно, что одиннадцатикольцевой лабиринт на листе 64b (часть листа отрезана) принадлежит к тому же типу, что и рисунок из «Книги Евангелий» Отфрида Вайссенбургского (ил. 176). В нижней части листа изображен Тесей, устремившийся ко входу в лабиринт; на плече у него дубинка

(меч?), в правой руке нить Ариадны, в левой — клубок. Конец нити привязан к левой створке двери. Справа над лабиринтом изображен вид амфитеатра снаружи; этот рисунок относится к тексту «De amphitheatro» («Об амфитеатре». XIV. 12; MPL 111.387). Подробнее об этом и о связи лабиринта с веронским амфитеатром см.: Batschelet-Massini, 1978. S. 59. Берлин, Фонд прусского культурного наследия, Государственная библиотека, MS, lat., fol. 930, fol. 64rb. Источники: Lehmann Paul, 1938. S. 179; Batschelet-Massini, 1978. S. 59; Haubrichs, 1980. Nr. 8.



190

190. **Рабан Мавр** (ок. 776, Майнц — 856, там же): «De rerum naturis» («О природе вещей») Эта пергаментная рукописная копия сочинения «О природе вещей» (35×26,5 см), написанная в 1425 г. в Центральной или Северной Германии, предназначалась для

электора пфальцграфа Людвига III (1410—1436). Изображенный на рисунке монах в правой руке держит палку, а левой указывает на коробообразное сооружение у входа в лабиринт.

Рим, Апостольская Ватиканская библиотека, cod. pal. lat. 291, fol. 170v. Источники: Lehmann Paul, 1927. S. 13ff, 32; Lehmann Paul, 1938. S. 174; Haubrichs, 1980. Nr. 8.



192

193

191. Ламберт Сент-Омерский (ок. 1060, Сент-Омер — 1123, там же): «Цветистая книга» («Liber floridus») Оригинал знаменитой «Цветистой книги» Ламберта (каноника капитула собора Богоматери в Сент-Омере), завершённой в 1121 г. На листе 20 изображён одиннадцатикольцевой лабиринт (диам. 19,9 см) весьма необычной конфигурации, основанной все же на шартрском типе. В центре лабиринта (диам. 6,4 см) находится Минотавр, изображённый в виде быка с рогатой человеческой головой. В правой руке он держит меч, рядом с ним надпись: «Minotaur». Заголовок сверху листа гласит: «Domus Dedali in qua Minotaurum posuit Mynox rex» (лат., «Дом Дедала, в котором царь Минос заточил Минотавра»). В четырёх треугольных пазухах, обрамляющих лабиринт, надписи

(слева направо, сверху вниз): «Dedalus artifex» («Искусный Дедал»), «Ucarus filius eius» («Его сын Икар»), «Pasiphe regina» («Царица Пасифая»), «Minotaurus in laberintho» («Минотавр в лабиринте»). Под рисунком дано краткое описание критского лабиринта и мифа о Тесе. Позднее на полу церкви св. Бертина в Сент-Омере появился квадратный лабиринт (ил. 285), повторением которого, возможно, является лабиринт городского собора Богоматери (XIX в.). Гент, библиотека Гентского университета, MS 92, fol. 20r. Источники: Batschelet-Massini, 1978. Nr. C4; Haubrichs, 1980. Nr. 29.

192. Ламберт Сент-Омерский (ок. 1060, Сент-Омер — 1123, там же): «Цветистая книга» («Liber floridus») (слева направо, сверху вниз):

Самая ранняя из ныне известных копий гентского оригинала (ил. 191): пергаментный манускрипт, созданный в XII или XIII в. в Сент-Омере (42,5×29,8 см). Лабиринт изображён на листе 19 об. Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, cod. guelf. 1, Gudianus latinus 2°, fol. 19v. Источники: Milchsack. Nr. 4305; Milde. S. 92.

193. Ламберт Сент-Омерский (ок. 1060, Сент-Омер — 1123, там же): «Цветистая книга» («Liber floridus») Пергаментная копия (50×35,8 см) гентского оригинала (ил. 191) создана в XV в. в монастыре св. Петра, близ Гента. Конфигурация лабиринта воспроизведена с точным соответствием оригиналу. Шантийи, Музей Конде, MS 724/1596, fol. 21r.



194

194. Валафрид Страбон (808–849):
Сборник

Валафрид Страбон, по прозвищу Косой, собрал в этом пергаментном манускрипте выдержки из редких книг, частично переписанные им самим. В раннем возрасте Валафрид поступил в монастырь в Райхенау; в 826–829 гг. он учился в Фульде у Рабана Мавра (см. ил. 188–190); в 829 г. прибыл в Аахен для обучения юного принца — будущего короля Карла Лысого (823–877). Валафрид скончался в 849 г., находясь в сане аббата Райхенау. Этот рисунок лабиринта, возможно сделанный в Аахене, помещен на с. 277 между двумя хрониками. На с. 276 заканчивается хроника императоров, основанная на тексте Беды Достопочтенного; на с. 278 начинается «Краткая хроника» («Abbreviatio chronica») — изложение всемирной истории от Адама до 809 г. На с. 277 находится текст гимна с *невами*; в нижней части страницы помещен заголовок утраченного текста: «Excerptum de libro Albinii magistri» («Выдержка из книги магистра Альбрика»).

Лабиринт критского типа (диам. 9,2 см) состоит из семи кругов. От античных лабиринтов он отличается только геометрической правильностью и четким выделением радиуса. В центре лабиринта (диам. 1,5 см) надпись: «domus dedali... hac minotaurum concludit» («Дом Дедала, в котором [Минос] заточил Минотавра»).

Санкт-Галлен, Библиотека аббатства, cod. 878, p. 277.

Источники: Verzeichnis der Handschriften... Nr. 878. S. 307–309; Bischoff; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A2; Haubrichs, 1980. Nr. 3.

195. Сборник IX–X вв. с текстами преимущественно исторического содержания

Сборник состоит из пяти манускриптов, написанных в IX–X вв. и собранных вместе в X в. Ок. 900 г. на с. 122, между двумя историческими сочинениями, был изображен одиннадцатикольцевой лабиринт (диам. 17,4 см) с пустым центром (диам. 2,8 см). Как и весь лабиринт в целом, так и его детали —

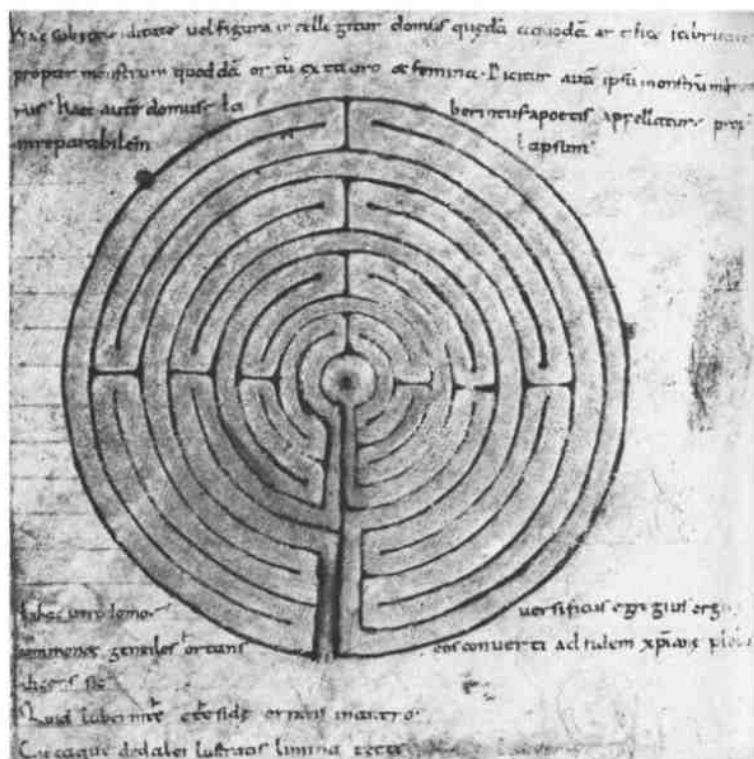


195

например, ступнеобразные створки выхода, — несомненно, созданы под влиянием венского манускрипта Отфрида (ил. 176).

Санкт-Галлен, Библиотека аббатства, cod. 197, p. 122.

Источники: Verzeichnis der Handschriften... Nr. 197. S. 72–74; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A3; Haubrichs, 1980. Nr. 10.



196

196. Сборник текстов исторического содержания

Этот лабиринт шартрского типа изображен на страницах сборника X–XI в. Кодекс поступил из цистерианского монастыря в Понтинья, относящегося к Осерскому диоцезу, и, возможно, был написан в самом Осере. Лабиринт («Figura Labyrinthi»), относящийся к X в., выполнен черной тушью на листе пергамента размерами 26,2×21,4 см (л. 136 об.). Он стоит под № 14, после «Passio S. Eusebii» («Мученичества св. Евсевия»), перед «Sallustii bellum Catilinarium» («Саллюстий, о заговоре Катилины»). Нижняя часть листа утрачена, в начале страницы помещено толкование легенды, которое продолжается под лабиринтом. Далее следует сочинение христианского поэта Седулия «Carmen paschale» («Пасхальная песнь»), написанное до 431 г. У правого края листа изображены две головы. Верхняя — это гримасничающий дьявол, похожий на Минотавра из парижской рукописи (ил. 181), датируемой тем же временем, что и сборник. Монпелье, межуниверситетская библиотека, раздел «Медицина», MS H.360, fol. 136v.

Фотография: Клод О'Сюрю (Монпелье).
Источники: каталог библиотеки в Монпелье, № 360, р. 429–430; Birkhan, 1971. Sp. 3; Haubrichs, 1980. Nr. 15.

197. Флавий Магн Аврелий Кассиодор (ок. 477, Скиллакий — ок. 570, Вивариум): «Historia ecclesiastica tripartite» («Церковная история в трех частях») Лабиринт на обороте форзаца (л. 1 об.) — единственная миниатюра этой рукописной копии латинского сочинения по истории Церкви. Манускрипт создан в нач. XII в. в бенедиктинском монастыре в Адмонте (Штирия, ныне Австрия) и состоит из ста сорока шести пергаментных листов (33,4×24 см). В центре лабиринта (тушь, перо; диам. 19,4 см) изображен поединок Тесея с дьяволоподобным Минотавром. Над рисунком надпись: «Laborintus». Несколько лет назад форзац был изъят из кодекса, который отправили на реставрацию переплета. Лист поступил в монастырскую коллекцию фрагментов с каталожным описанием «Фрагмент адмонтской рукописи № 89, лабиринт с изображением битвы Тесея и Минотавра». Это изъятие вполне оправдано, поскольку рисунок, видимо, не имеет отношения к тексту манускрипта. Лабиринт, очевидно, был изображен на чистом листе уже после написания кодекса. Но почему рисунок поместили именно в этот манускрипт?

Адмонт, бенедиктинский монастырь, библиотека, cod. 89, fol. 1v.
Источники: Buberl, Nr. 23. S. 51; Haubrichs, 1980. Nr. 30.



197



198

изображены о. Крит и лабиринт. Вероятно, «*Marra mundi*» была выполнена в Линкольне между 1276 и 1283 гг., поскольку ее создатель, Ричард де Белло, называет себя «Ричард де Холдингем и де Лаффорд», упоминая в этом титуле два *бенефиция* Линкольнского собора, которыми он владел в вышеназванное время. В 1305 г. он переехал в Херефорд, захватив с собой карту, которая до сих пор хранится в Херефордском соборе. Карта содержит географическую, историческую и этнографическую информацию, на ней отмечены семь чудес света, земли диких народов и т. п. Иерусалим изображен в центре мира. Наверху находится не север, а восток. Лабиринт занимает западную часть Крита, и его вход также ориентирован на запад. Рисунок сооружения в точности повторяет план шартрского лабиринта, поэтому неудивительно, что строки, в которых Ричард указывает свое имя и просит всех, кто видел эту карту, молиться за спасение его души (слева внизу листа), написаны по-французски. Здесь, как и на кноских монетах, начиная с V в. до н. э., лабиринт символизирует Кнос.

Источники: Destombes. N. 52.3. P. 197–202; Moir, Letts; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C7; Haubrichs, 1980. Nr. 21.

198. Сборник текстов по истории и теологии

Этот пергаментный кодекс, составленный в конце XII в., приписывается регенсбургской, или приюфенингской, школе миниатюры. После текста о семи чудесах света, который заканчивается на листе 82, в рукопись вставлены изображения двух лабиринтов (на л. 82 об. и на л. 83, лабиринт-«иерихон») и карты мира (л. 87 об.). Полихромный лабиринт с листа 82 об. (диам. 13 см) состоит не из двенадцати (как ошибочно указал в 1983 г. В. Хаубрихс), а из одиннадцати концентрических окружностей, т. е. десяти кругов. Можно уверенно говорить о том, что миниатюрист хотел изобразить лабиринт, относящийся к типу Отфрида Вайссенбургского, хотя он допустил ошибку при изображении трех окружностей, примыкающих к центру. Нетрадиционная деталь: вход в лабиринт расположен справа.

В центре изображен Тесей, сражающийся с Минотавром. Оба персонажа стоят прямо, напоминая фигуры, изображенные в лабиринтах кельнской церкви св. Северина (ил. 262) и Кремонского собора (ил. 264). Надпись над изображением сообщает, что Тесей сражается с Минотавром в лабиринте. Карандашные пометки — надпись «Fig. 5» в верхней части листа и нумерация кругов — были сделаны первым исследователем манускрипта В. Мейером из Шпайера. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 14731, fol. 82v. Источники: Meyer. S. 278–279; Böckler. S. 108–109; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A9; Haubrichs, 1980. Nr. 12.

199. «*Marra mundi*» («Карта мира») из Херефордского собора
На иллюстрации представлен фрагмент карты мира, нарисованной на листе пергамента (165×134 см) карандашом и цветной тушью. Здесь



199



200

200. План Константинополя

Рисунок арабского географа аль-Казвини (ум. в 682 г. хиджры / 1283 по григорианскому летосчислению). Знания своего времени Закария ибн-Мухаммед аль-Казвини обобщил в написанной им *космографии**. Во второй части этого компилятивного труда, которая называется «Памятники стран и известия о рабах Аллаха», он сообщает, что Константинополь является столицей правителей Византии: «Между ним и страной мусульман лежит соленое море. [Город] был построен Константином, сыном Севера**, правителем Рима. Он жил во времена Шапура***. Они вели между собою войны. Ученые определили его место. Ни до него, ни после него не было построено ничего похожего. Бесчисленны описания его размеров и красот. Он выглядел так [здесь в тексте помещен рисунок лабиринта]. Теперь он имеет другую форму, но это по-прежнему большой город с царским дворцом, окруженный стеной». Этот рисунок может иметь отношение к троянской игре, которую устроили в день закладки первого камня (26 ноября 326 г.) или в день официального открытия Константинополя (11 мая 330 г.; см. с. 91). Данное предположение подтверждается указанием самого аль-Казвини на то, что лабиринтовидная планировка

* Имеется в виду космографическое сочинение аль-Казвини «Чудеса творений и диковинки существующего» (примеч. перев.).

** Константин I Великий был сыном римского императора Констанция I Хлора (примеч. перев.).

*** Имеется в виду Шапур II (ум. 379) — царь Ирана из династии Сасанидов (примеч. перев.).



201

существовала и до начала строительства «большого города». С другой стороны, конструкция лабиринта в виде одиннадцати концентрических кругов — стен может указывать на христианское влияние (см. с. 119–123). Оригинал космографии был завершен в мае 1276 г. Здесь приведен рисунок из копии сочинения Казвини, законченной, возможно, в 732 г. хиджры (1332 г. по григорианскому летосчислению). Эти сведения любезно предоставлены лейденским библиотечаром д-ром Виткамом (письмо от 15 февраля 1979), который интерпретирует неразборчивую дату в выходных данных книги именно так: Ф. Вюстенфельд читает ее как 930/1524 г. Копия космографии представляет собой арабский манускрипт (25,7×17 см); размеры рисунка, включая бордюр, — 16,7×12,2 см. Похожий лабиринт, нарисованный пером красной тушью, находится на листе 165b рукописи MS Orient. «A 1526» (предыдущий шифр: 214)

из научной библиотеки в Готе. Лейден, библиотека Лейденского университета, cod. Or. 512, p. 551. Источники: Wüstenfeld; Hein; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A14.

201. Всемирная история

Этот пергаментный кодекс (274 листа, размеры 37×23,5 см) был написан ок. 1275 г. в Акре, которая с 1191 по 1291 г. являлась столицей Иерусалимского королевства крестоносцев в Святой земле. Рукопись повествует о событиях всеобщей истории от Сотворения мира до времен Юлия Цезаря. Кодекс иллюстрирован пятьюдесятью миниатюрами. Рисунок на листе 115 (7,7×7,6 см, включая бордюр) изображает Минотавра в виде быка с человеческой головой, стоящего на странном, похожем на дворец сооружении, которое символизирует критский лабиринт. Сопроводительный текст, написанный по-французски, рассказывает о том, как Минотавр был заточен в «meson merveilleuse»

(«удивительном доме»), т. е. лабиринте, сооруженном Дедалом, и о том, как критскому путешественнику Тесею предшествовало завоевание Афин царем Миносом. Несколько позднее там же, в Акре, была составлена другая всемирная история, одним из источников которой послужила данная рукопись. Дижон, муниципальная библиотека, MS 562 (323), fol. 115r. Источники: Buchthal, No. 16. P. 148–149. Pl. 113b; Folda, P. 22, 100 и др.

202. Всемирная история («Histoires Roger» — «История Роже»)

Эта пергаментная «Всеобщая история» («Histoire Universelle»), состоящая из 375 листов размером 36,5×24,5 см, была написана в 1287 г. в Акре. Манускрипт повествует о событиях всеобщей истории от Сотворения мира до времен Юлия Цезаря. Среди сорока девяти миниатюр присутствует и весьма любопытный лабиринт (л. 158; размеры 8×7,9 см, включая бордюр). Довольно необычно то, что он принадлежит к критскому типу и состоит из пятнадцати кругов.

Столь же диковинна его сферическая форма: путь по лабиринту продолжается и в той части, которая не доступна взгляду (видны только девять кругов, а сферу должны охватывать в общей сложности пятнадцать, поскольку между ветвями центрального креста помещено по три прямых угла, «вложенных» один в другой; подробнее о конструкции критского лабиринта см. с. 10–12 и ил. 6). В пазах изображены четыре человека. Все они, кроме монаха в правом нижнем углу, указывают на лабиринт. Я. Фолда называет этих персонажей «пилигримами», однако не следует связывать рисунок с паломничествами в Иерусалим. Сопроводительный текст, написанный по-французски, гласит, что в этом доме заперто «чудовище» («monstrum»), следовательно, изображенные имеют отношение к мифу о критском приключении Тесея (путешествие по лабиринту действительно ассоциировалось с «дорогой в Иерусалим», но в более позднее время; подробнее об этом см. с. 176–177). Оригинал хроники был создан между 1223 и 1230 гг. для «Роже, кастеляна Лилля». Среди манускриптов, послуживших источниками для создания этой «Истории мира», был еще один акрский кодекс, созданный ок. 1275 г. (ил. 201).



202

Париж, Национальная библиотека, MS fr. 20125, fol. 158r. Источники: Buchthal, P. 68–87; Folda, P. 95–102. No. 10 (P. 188–192). Fig. 78; Haubrichs, 1980. S. 111. Ann. 116.

Венеция, библиотека Сан-Марко, MS lat. Z. 399 (1610), fol. 97v. Источники: Degenhart, Schmitt, 1973. S. 25; Degenhart, Schmitt. Corpus... Abschn. II. Bd. 1. Nr. 638; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C8.

203. Паолоно Венето (ок. 1275, Венеция — 1344, Неаполь):

«Chronologia Magna» Оригинал большой всемирной хроники Паолоно, завершённой в 1323 г. в Венеции, с дополнениями 1324 и 1328 гг., написанными рукой автора. Пергаментный манускрипт (46,2×31,2 см) иллюстрирован венецианским художником. Лабиринт шартрского типа (диам. 10 см), нарисованный коричневой тушью на листе 97 об., имеет многочисленные следы исправлений, особенно у входа и на поворотах. В центре видно отверстие, оставленное иглой циркуля. Путь по лабиринту усеян точками, поставленными на равном расстоянии друг от друга. Они указывают на то, что кто-то, возможно сам автор рисунка, пытался пройти лабиринт с пером в руке.

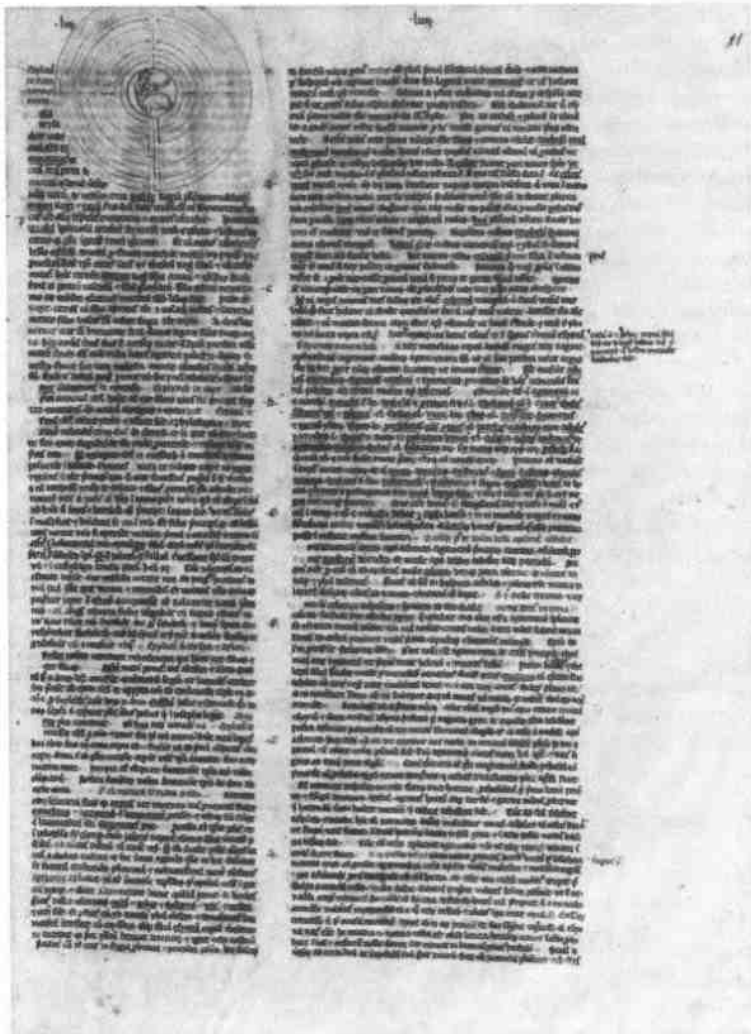


203

204. Паоло Вено (ок. 1275, Венеция — 1344, Неаполь): «Chronologia Magna»
Дополненная копия венецианского оригинала (ил. 203), созданная в 1329 г. в Неаполе в сотрудничестве с автором. На листе 21 этого пергаментного манускрипта (52,5x40,3 см), в начале колонки 53, находится изображение маленького шартрского лабиринта. В отличие от оригинала, здесь в центре лабиринта нарисован Минотавр в виде обернувшегося и протягивающего руки кентавра. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 4939, fol. 21r.

Источники: Meyer. S. 282; Degenhart, Schmitt, 1973. S. 25; Degenhart, Schmitt, Corpus... Abschn II, Bd. 2. Nr. 692; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C8; Haubrichs, 1980. Nr. 22.

205. Паоло Вено (ок. 1275, Венеция — 1344, Неаполь): «Chronologia Magna»
Кроме сокращенной версии всемирной хроники Паоло Вено (ил. 203), представленной здесь в табличной форме, этот пергаментный манускрипт (44,2x28,5 см) содержит несколько коротких сочинений того же автора, а также второй по значению труд Паоло Вено, «Смешная история» («Satyrica historia») (л. 49–264), созданный в Неаполе в 1334–1339 гг. В конце кодекса, на листе 264 об., помещен шартрский лабиринт (диам. 14,9 см), который на самом деле иллюстрирует трактат по истории мифологии «О богах язычников и мифах поэтов» («De diis gentium et fabulis petarum») (л. 25–27). В центре лабиринта (диам. 5,5 см) изображены Тесей и Минотавр, нападающие друг на друга с дубинками; повсюду разбросаны части тел убитых людей. Эта сцена могла послужить образцом для гравюры на дереве из издания труда Плутарха «Жизнь Тесея» (Венеция, 1496; ил. 330). Наверху, справа от ворот, обозначающих вход в лабиринт, находится надпись: «Labyrinthus minotauri, quem dedalus edificavit. CXXIII. p. i. sed quod hic ponitur, sufficit gratia exempli. C. enim portas dicitur habuisse» («Лабиринт Минотавра, построенный Дедалом.



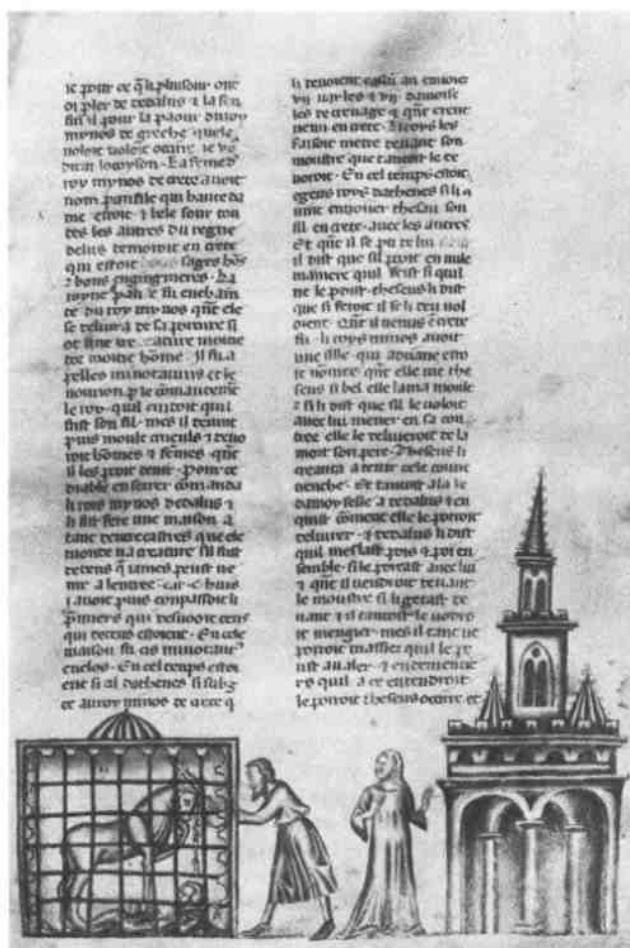
204

Он составляет 123 шага в длину. Но то, что изображено здесь, надо рассматривать только как образец, потому что, как говорят, на самом деле он имел сто входов с воротами»). Под лабиринтом помещены рисунок карты мира (восток вверх) — иллюстрация к «De mappa mundi» («О карте мира») — и трактат, начало которого находится на листе 13. Рим, Апостолическая Ватиканская библиотека, MS vat. lat. 1960, fol. 264v.

Источники: Meyer. S. 281–282; Bardon, P. 27; Destombes. N. 54.3. P. 246; Degenhart, Schmitt, 1973. S. 26; Degenhart, Schmitt, Corpus... Abschn. Bd. 2. Nr. 693; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C8; Haubrichs, 1980. Nr. 22; см. также примеч. 20 к данной главе.



205

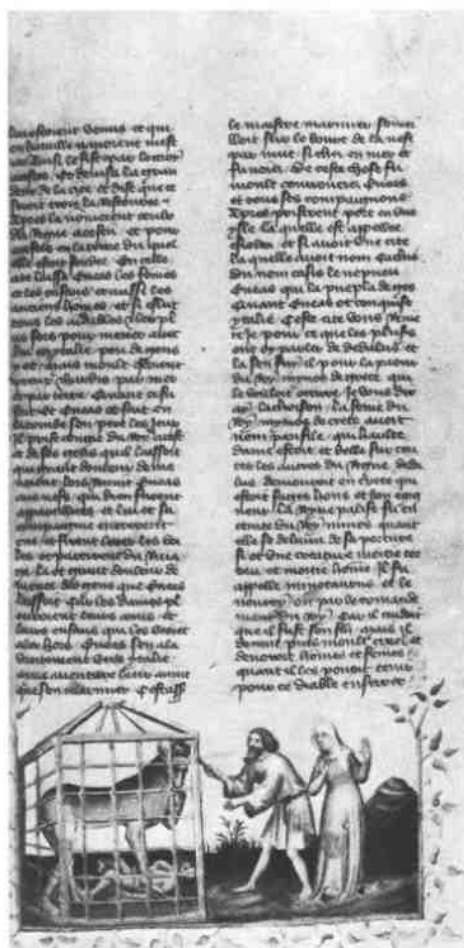


206

206. «Les livres des estoires dou commencement dou monde»

(«История от Сотворения мира»)

Эта всемирная хроника была написана в 1350–1360 гг. в Неаполе. На листе 201 изображен Тесей, убивающий Минотавра; лабиринт представлен здесь в виде клетки. Внизу, под быкоподобным Минотавром, валяются части человеческих тел. За Тесеем наблюдает Ариадна, стоящая справа; за нею вдали виден дворец Миноса. Лондон, Британская библиотека, Royal 20 D. 1, fol. 201r. Источники: Saxl, Meier. Bd. III, 1. S. 223–242 (242).



207

207. «Les livres des estoires dou commencement dou monde»

(«История от Сотворения мира»)

Миниатюры этой всемирной хроники, написанной в Северной Франции ок. 1400 г., напоминают рисунки неаполитанской рукописи 1350–1360 гг. (ил. 206). Лабиринт здесь также изображен в виде клетки. Тесей, находясь в безопасности, просовывает сквозь прутья дубинку и бьет Минотавра. Лондон, Британская библиотека, Stowe 54, fol. 239r. Источники: Saxl, Meier. Bd. III, 1. S. 268–272 (272).



208

208. Леонардо да Безоцца
(ок. 1400, Милан — 1488, Неаполь):
Тесей и Лабиринт
Кодекс, состоящий из двадцати пергаментных листов (30×23 см) и написанный, вероятно, в 1436—1442 гг., содержит текст всемирной хроники, которая описывает важнейшие события от начала мира (3963 г. до н. э.) до 1395 г. н. э. На миниатюре (л. 3) изображен Тесей (справа внизу), который держит в руках лабиринт шартрского типа, с фигурой Минотавра в центре.

Под изображением проставлена дата: 2723 г. Миниатюры этого кодекса (как и близких ему хроник туринской, Кокерелла и Корсини) воспроизводят ныне утраченные фрески Мазолино из римского palazzo кардинала Джордано Орсини (ок. 1432—1435). Милан, собрание Витторио Креспи. Источники: Saxl, Meier. Bd. I. S. 280 (хроника Кокерелла); Toesca Pietro. P. 204—206; Degenhart, Schmitt. Corpus... Abschn. I. Bd. 1, 2. Kat. 620. S. 592, 619. Anm. 12—15; Simpson W.; Toesca J.; Schmitt. S. 183—184.

209. Мазо Финигуэрра?

(1426, Флоренция — 1464, там же):
Тесей перед лабиринтом
Иллюстрация, приписываемая флорентийскому ювелиру Мазо Финигуэрре, помещена на двух листах всемирной хроники, написанной ок. 1460—1470 гг. во Флоренции. На левой половине иллюстрации изображен Тесей (подпись: «Teseo»), стоящий на острове (Крит) с палицей и клубком в руках. На правой половине находится изображение лабиринта. Судя по плану и наличию удлиненного входа, рисунок был создан под влиянием миниатюр средневековых рукописей (ср., например, с ил. 181, 189), хотя этот лабиринт состоит всего из десяти кругов. Перед нами первое известное трехмерное изображение лабиринта. К центру тянется иньт Ариадны, сам клубок лежит на земле у входа. В медальоне на стене лабиринта надпись: «Aberinto Teseus». Слева вдали виднеются Афины, соединенные с Критом каменным мостом. Здесь изображен момент, когда царь Эгей («Egeo»), увидев корабль Тесея, возвращающийся под черным парусом, бросается в море (падение представлено в двух фазах). Напротив, на правой половине иллюстрации, покинутая на Наксосе Ариадна подает знаки Тесею. Она тоже пытается утопиться в море, но ее спасает Юпитер («Giove»). Рисунки (каждый 32,5×23 см), занимающие листы 29 об. и 30 всемирной хроники в картинках, выполнены карандашом, пером и кистью коричневой тушью на бумаге. Несколько позднее с этой иллюстрации была сделана гравюра, автором которой, возможно, является Баччо Балдини (ил. 210). Примерно сорок лет спустя рисунок или гравюра могли послужить моделью для работы Мастера кассоне Кампаны (ил. 324), где лабиринт шартрского типа с протянутой сквозь него нитью Ариадны также изображен в перспективном сокращении. Лондон, Британский музей. MS 197 d 3, inv. no. 1889-5-27-42, 1889-5-27-43. Источники: Colvin; Warburg. Bd. I. S. 69—75; Degenhart, Schmitt. Corpus... Abschn. I. Bd. 1, 2. Nr. 573—621. Nr. 566—620 (Nr. 590—591).



209

210. Баччо Бальдини?

Флоренция, ок. 1460—1470

Зеркальное сходство композиций, которое часто имеет место при изготовлении печатной репродукции с рисунка, заставляет предположить, что эта гравюра на меди (д.: 20,1×26,4 см) выполнена с иллюстрации из флорентийской всемирной хроники (ил. 209). Однако есть и заметные различия. На гравюре вход в лабиринт оформлен в виде ворот, в которые входит Тесей; он же, еще раз изображенный на переднем плане, получает клубок из рук Ариадны. В отличие от рисунка здесь изображена каменная кладка лабиринта, отсутствует медальон вокруг надписи на стене, крепостная башня Афин, с которой бросается в море Эгей, решена в ином архитектурном ключе. Возможно, гравюра и рисунок из хроники к общему оригиналу.

Лондон, Британский музей, MS 197 d 3, inv. no. 1889-5-27-42, 1889-5-27-43.

Источники: Colvin, Fig. 83; Hind, 1910. Vol. I. P. 43—44; Hind, 1938—1948. Vol. I. P. 69—70. No. 16; Vol. II. Pl. 101; Bardon.



210



211

211. Джованни Марканова (1410–1467): «Antiquitatum fragmenta» («Фрагменты о преданиях древности»)

Неизвестный падуанский миниатюрист изобразил этот видоизмененный шартрский лабиринт — символ о. Крит — пером и гуашью на пергаментном листе 189 об. (34,3×24 см). Манускрипт, заверченный ок. 1465 г., содержит тексты по истории и топографии, а также фантастические иллюстрации древних построек. Марканова составил этот кодекс на основе рисунков и путевых заметок «отца ренессансной археологии» Кириака Анконского (1391–1452) и в том же году посвятил свой труд падуанскому князю Малатесте Новелло. Модена, библиотека Эстенсе, MS lat. 992 (=L.5.15).

Фотография: У. Орландини (Модена). Источники: Huelsen, 1907; беседы Кристиана Хуэльсена с Адольфо Вентури // L'Arte. Vol. 13, 1910. P. 392–393; Fava, Salmi. Vol. II. N. 121. P. 44–48; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 251. Anm. 69; Haubrichs, 1980. Nr. 19 (в разделе церковных лабиринтов). Anm. 99.



212

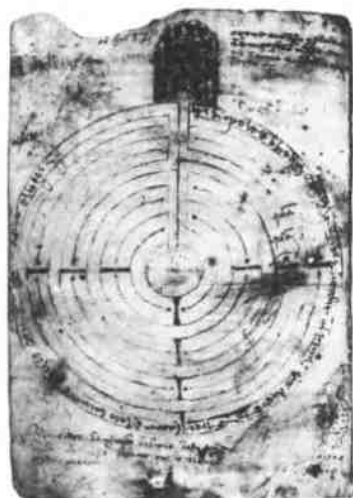


213

212. Себастьян Мюнстер (1489, Ингельгейм — 1552, Базель): «Cosmographie» («Космография») В свою «Космографию...», впервые напечатанную в Базеле в 1541 г., Мюнстер включил — в качестве символа Крита — изображение круглого лабиринта, состоящего из одиннадцати кругов. На нашей ил. представлен рисунок из базельского издания космографии 1588 г. (с. 1237).

213. Бозций (ок. 480, Рим — 524, Павия): «De consolatione philosophiae» («Утешение философией») Отрывок из латинской версии сочинения Бозция «Утешение философией» сопровождается переводом на старейший немецкий язык, сделанный Ноткером Губастым (ок. 950 — 1022, Санкт-Галлен): «Spilest tu sament mir chad ih.mit tinero redo. So ferrvundenen

laborinthum uuvrchendo? <—> Sô iz in laborintho feret...» Данный лист является частью Санкт-галленского манускрипта (размеры 28,5×20,5 см), созданного в X или XI в. Интересно, что помещенный здесь лабиринт (диам. 7,7 см) состоит всего из шести кругов. Судя по многочисленным следам исправлений вокруг радиуса, данная работа, видимо, представляет собой неудавшуюся попытку изобразить классический критский лабиринт. Санкт-галленский рисунок имеет только одну аналогию среди известных типов изображений — это шестикольцевые еврейские лабиринты-«иерихоны» (см., например, ил. 227). Санкт-Галлен, Библиотека аббатства, cod. 825, p. 176. Источники: Verzeichnis der Handschriften... Nr. 825. S. 278–279; Meyer. S. 276; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A5; Haubrichs, 1980. Nr. 7 (везде ошибочно указана с. 177 манускрипта).



214

214. Боэций

(ок. 480, Рим — 524, Павия):

«Утешение философией»

Итальянский манускрипт XIV в.

Изображен шартрский лабиринт (диам. 15,9 см), выполненный пером и коричневой тушью на бумаге, с входом вверху в виде больших ворот. Надпись во внешнем круге лабиринта добавлена позднее другой рукой.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 800, fol. 55v (последний лист кодекса).

Источники: Meyer, S. 282; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C9 (в номере A10 упоминается лабиринт, который был нацарапан на внутренней стороне обложки; это едва заметное изображение было снято с переплета и вставлено в тот же кодекс как лист 54a); Haubrichs, 1980. Nr. 23.

215. Боэций (ок. 480, Рим — 524, Павия):

«Утешение философией»

Французский перевод нач. XV в.

(1406?). Размеры миниатюры с изображением лабиринта — 7,6х7 см (размеры листа 28х19,7 см).

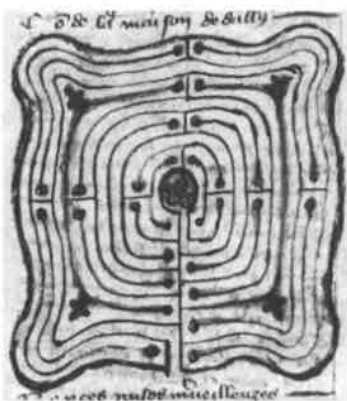
Иллюстратор, видимо, был знаком с церковным лабиринтом Реймского собора (ок. 1311; ил. 282, 283), где углы квадратного изображения, как и на этом рисунке, решены в виде «бастонов». Есть и другие сходные черты. В угловых резервах реймского лабиринта находятся изображения архитекторов, к которым подведены разделительные линии, обозначающие стены.

На миниатюре в этих же местах линии лабиринта увенчаны декоративными розетками. Розетки обозначают препятствия, которые надо обогнуть, — как и в реймском варианте. Предполагается, что английские дерновые лабиринты в Саффрон-Уолдене (ил. 305—306)

и Снейнтоне (ил. 307—308), имеющие ту же форму, что и вышеупомянутый церковный лабиринт, были сделаны не по реймскому образцу, а скопированы с этой или подобной миниатюры. Такую возможность нельзя исключать. В письме от 20 марта 1979 г., присланном в ответ на мой запрос, главный библиотекарь Тринити-холла Дж. Кремона сообщил, что коллекционер Роберт Хоув из Кембриджа приобрел эту рукопись в 1551 г. у м-ль де Кьершевиля (департамент Манш, Франция). В 1604 г. Хоув и завещал ее Тринити-колледжу. Впрочем, более вероятно, что авторы дерновых лабиринтов черпали вдохновение в современных им церковных лабиринтах Северной Франции.

Кембридж, Тринити-холл, MS 12, fol. 50v; опубликовано с любезного разрешения главы и членов совета колледжа.

Источники: Saxl, Meier, Bd. III, 1. S. 432—437 (434); Haubrichs, 1980. Nr. 31.



215

216. Гартман Шедель (1440—1514):

«Метаморфозы» и другие сочинения Овидия

Оригинал рукописи нюрнбергского гуманиста д-ра Гартмана Шеделя.

Датируется студенческими годами автора, проведенными в Лейпциге (1456—1463). Размеры бумажного манускрипта 31,4х21,5 см.

Воспроизведенный здесь лист (19,3х14,6 см) с изображением лабиринта (диам. 12,2 см), нарисованного от руки коричневой тушью, был прикреплен к чистой странице в конце рукописи (л. 323 об.), после «Средств от любви» Овидия. Вход в лабиринт находится слева. Окружности лабиринта (их восемь) пронумерованы карандашом. Возможно, эти пометки принадлежат Вильгельму Мейеру, автору книги «Ein Labyrinth mit Versen» («Лабиринт со стихами»,



216

1882). Гартман Шедель был племянником аугсбургского д-ра Германа Шеделя (ум. 1485 в Нюрнберге), члена аугсбургского кружка гуманистов, который группировался вокруг Зигмунда Госсемброта (см. ил. 242—249).

В 1493 г. Гартман Шедель опубликовал в Нюрнберге свою большую всемирную хронику, иллюстрированную Вильгельмом Плейденвурфом и Михаэлем Вольгемутом. Из мастерской последнего, возможно, происходят гравюры на дереве, напечатанные в нюрнбергской брошюре (ок. 1495 г.; ил. 320—323).

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 209, fol. 323v.

Источники: Haubrichs, 1980. Nr. 28.

Лабиринты в трудах классических авторов и в комментариях к ним

Первые приводимые здесь три иллюстрации относятся к труду «Утешение философией», созданному Аницием Манлием Северином Боэцием (ок. 480—524 н. э.), христианским философом, римским ученым и государственным деятелем⁴⁷, когда он по приказу короля остготов Теодориха был заключен в тюрьму и казнен в 524 году. Боэций в пяти книгах ведет диалог с женщиной, олицетворяющей собой философию, которая предлагает ему утешение⁴⁸. В книге III несколько вольно, в переносном смысле используется слово «лабиринт»:

«Не смеешь ли ты надо мной, создавая из рассуждений непроходимый лабиринт, из которого я не

могу найти выхода⁴⁹. Ты то во-
ходишь туда, откуда вышла, то вы-
ходишь оттуда, куда вошла. Или
же ты таким образом свиваешь
удивительный круг божественной
простоты?»⁵⁰

Этот отрывок сопровождался
по меньшей мере тремя иллю-
страциями, и отсюда можно за-
ключить, насколько популярной
в Средние века была эта благо-
честивая книга.

Лабиринт Соломона

Согласно греческой легенде,
создание лабиринта приписывает-
ся искусному мастеру Дедалу. Од-
нако существуют два источника, в
которых строителем и, возможно,
изобретателем лабиринта назван
израильский царь Соломон. Самое
раннее свидетельство о таком не-
обычном и, возможно, довольно
позднем слиянии различных ле-
гед можно обнаружить в грече-
ской рукописи, относящейся к
XI веку (ил. 217), в которой пред-
ставлен рисунок лабиринта моди-
фицированного шартрского типа.
В самом этом факте нет ничего
примечательного. Интересным, од-
нако, представляется то обстоя-
тельство, что лабиринт был нари-
сован около 1400 года на чистом
листе в этом сборнике, к тому вре-
мени уже довольно старом, тогда

как с самим текстом — а это трактат
по алхимии — данный рисунок ни-
как не связан. В стихотворении на
греческом языке, приведенном под
иллюстрацией, говорится о том,
что создателем лабиринта является
Соломон:

Лабиринт, который построил Соломон

Когда услышишь о лабиринте,
путник,

Что изваял Соломон в своем ве-
ликом разуме,

А затем выстроил из камней,
выложенных в арку,

Черной тушью срисуй его фор-
му и линии,

Множество переходов,

Увидишь тогда, как много в нем
поворотов,

Вернее, это одна дорожка, бе-
гущая по кругу, что ведет изнутри
наружу,

А потом вновь изгибается ду-
гой, уводя назад.

Увидишь, что она подобна из-
вилистой дороге жизни,

Много в которой скользких по-
воротов и изгибов,

Что возникают за каждым ок-
руглым поворотом.

Ведь дорога жизни сворачива-
ет постепенно,

Как дракон, который, лишь
чуть извиваясь,

Злобно ползет вперед, едва за-
метно для глаза.

В лабиринте есть убогие во-
ротца, сквозь которые трудно
войти,

И, сколько бы ты ни прошел,
стремясь забраться подальше,

Все время тебе предстоит
двигаться в узком, извилистом пе-
реходе,

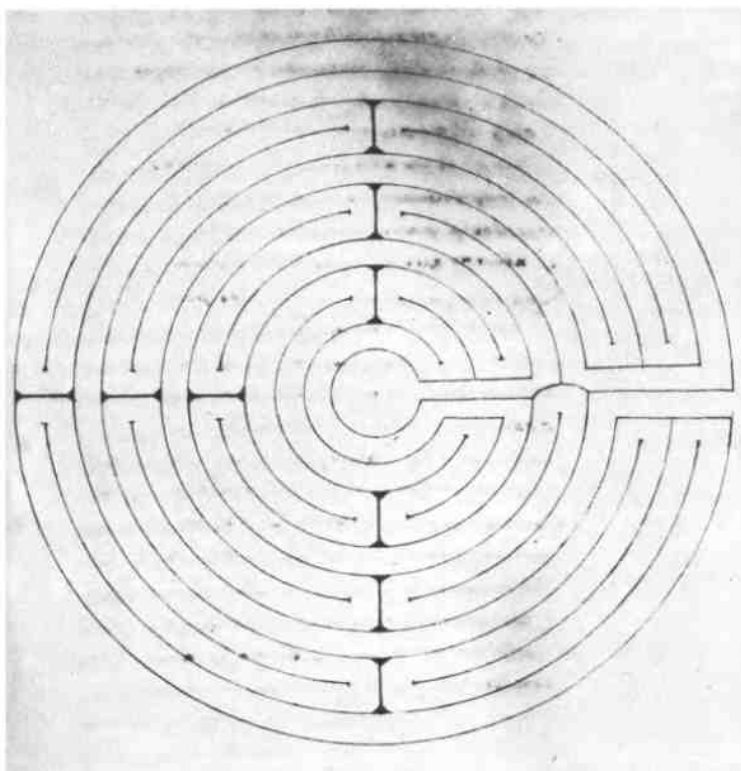
Что обманом уводит тебя ото
входа к далекому выходу.

217



217. Соломонов лабиринт

Рисунок (перо, коричневая тушь,
пергамент; 31x23,8 см)
с изображением лабиринта
видоизмененного шартрского типа
(диам. 16,7 см). Вход в лабиринт
находится справа. Рисунок конца
XIV — нач. XV в. был прикреплен
к пустой странице греческого
сборника текстов XI в. (л. 102 об.).
Этот кодекс содержал
позднеантичные и ранневизантийские
трактаты по алхимии. В тексте,
сопровождающем рисунок,
изобретение лабиринта,
рассматриваемого как христианское
понятие, приписывается Соломону.
Венеция, библиотека Сан-Марко,
cod. marc. gr. Z. 299 (=584), fol. 102v.
Источники: Berthelot, Ruelle. Vol. I. P.
127—129, 157, III. 30; Vol. II. P. 39—40; Ploss.
S. 18. Abb. 3; Batschelet-Massin, 1978.
S. 34—40. Nr. C10.



218

*День за днем дурачит тебя
этот путь,*

*Маня за собой, обещая прибли-
зить к выходу,*

*Все время играя с тобой и на-
дежды пустые даря,*

*Что, как сон, проносятся мимо
неузнанные.*

*Но Кронос, зачинщик всего,
медленно тает,*

*И вот уже Смерть, увя, тем-
ная страница, скоро до тебя до-
берется,*

*И надежды твои отыскать
выход мгновенно растают³¹.*

Нам очень мало известно, когда и где впервые возникло представление о том, что создателем лабиринта является Соломон, однако же само существование таких представлений не вызывает сомнений. В. Башелет-Массини, подробно исследовавший данный лабиринт, высказывает предположение, что этот пример — греческого происхождения³², автор убежден также, что это более позднее добавление к рукописи по алхимии произошло на греческой почве, то есть еще до того, как книга попала в Италию³³. Эта идея находит свое подтверждение и в рассказе французского археолога

Адольфа Дидрона Старшего, относящемся к значительно более позднему периоду, 1844 году³⁴, когда он совершил поездку в Грецию. Во время этой поездки на стене комнаты для гостей в Варлааме, монастыре Всех Святых, одном из монастырей Метеоры в Трикале, Фессалия³⁵, он увидел рисунок лабиринта, выполненный красной краской. Изображенный на стене лабиринт был очень похож на шартрский и совершенно такой же, как лабиринты в соборах в Реймсе и Амьене. Когда он попытался что-либо узнать об этом рисунке, ему сообщили, что раньше здесь была темница Соломона, а рисунок на стене сделал один монах, вскоре умерший, он скопировал его из книги, которая потом потерялась. Больше никто ничего объяснить не смог. Этот утраченный оригинал, по подобию которого был создан рисунок на стене, и был, вполне возможно, нашим кодексом по алхимии или же, что еще более вероятно, это была одна из восемнадцати копий данной книги (ил. 218)³⁶. Из чего можно предположить, что добавление XV века было создано, а также скопировано в Греции.

218. Соломонов лабиринт

Одна из восемнадцати копий предыдущего рисунка (ил. 217); датируется XVI в. Перо, тушь, бумага; 30,5×21 см.

Венеция, библиотека Сан-Марко, cod. marc. gr. Z. 598 (=909), fol. 107v.

219. Дворец царя Соломона

Иллюстрация из эфиопского «магического свитка», изготовленного в XIX в. в Амхаре для Сергута Селласе. Рисунок (17×9,5 см) пером, тушью на пергаменте (184×9,5 см). Над изображением неправильно нарисованного лабиринта критского типа, состоящего из семи кругов, находятся фигуры царя Соломона и двух его телохранителей. Рисунок иллюстрирует легенду, согласно которой царь Соломон построил дворец-лабиринт, а некий Сирах прорыл к его центру подземный ход и похитил одну из Соломоновых жен. Рисунок не имеет отношения к тексту свитка, повествующему об изгнании нечистой силы.

Париж, частное собрание.

Фотография из кн.: Mercier, Fig. XIII.

Источники: Mercier, P. 29, 37.

Выражаю благодарность Жаку Мерсье (Нейи) за информацию, предоставленную мне в письме в марте 1980 г.

219



С другой стороны, этот лабиринт относится к видоизмененному шартрскому типу, который существовал только на территории, находившейся под влиянием Римской католической церкви, то есть в Западной Европе, а не на Востоке. Более того, толкование лабиринта с точки зрения христианской морали, приведенное в стихотворении, апеллирует именно к тем ценностям, которые характерны для лабиринтов шартрского типа, встречающихся в Западной Европе⁵⁷ и подвергшихся христианскому переосмыслению. Из этого можно, по меньшей мере, заключить, что данная конкретная формулировка более старой, восточной идеи впервые сложилась на итальянской почве.

Более серьезные сомнения вызывает еще один источник, в котором содержится значительно более поздний соломонів лабиринт из Эфиопии (ил. 219). Изображение лабиринта, наряду с другими иллюстрациями, не имеющими никакого отношения к тексту, представлено в магическом свитке, относящемся к XIX веку. Такие свитки служили магическими средствами исцеления, и больной должен был носить такой свиток как талисман⁵⁸. В них прослеживается греческое, египетское, месопотамское, персидское, иудейское и, позднее, исламское влияние на монофизитство, сложившееся в Эфиопии в XIV веке. Поверх неверно нарисованного прямоугольного лабиринта критского типа, состоящего из семи окружностей, изображен царь Соломон. Лабиринт, вероятно, изображает построенный Соломоном дворец и гарем. Нам до сих пор неизвестно, почему этот лабиринт приписывается Соломону и кто такой Сирах⁵⁹ — человек, который предположительно обманом увел одну из Соломоновых жен и через подземный ход привел ее к центру лабиринта. Однако нам известно, что фигура этого иудейского царя имеет чрезвычайную важность для традиционной эфиопской магии и что «династию Соломона» можно проследить до императора Хайле Селассие I (1930–1974)⁶⁰.

220. Лабиринт-«нерихон»

Это старейший из сохранившихся манускриптов с изображением лабиринта. Пергаментный кодекс состоит преимущественно из хронографических, вычислительных и грамматических текстов. Он был написан в 806–822 гг. в Абрүцком монастыре, позднее использовался в школе монастыря Райхенау. Лабиринт критского типа изображен на л. 61 об., между вычислительной таблицей, которая заканчивается на л. 61, и текстом «Chronica Sancti Hieronimi» («Хроника св. Иеронима»), завершающимся на л. 62. В нижней части страницы помещен список неблагоприятных «египетских дней» («Dies aegyptiaci»), представления о которых заимствованы из времен Римской империи. Рядом

с лабиринтом помещены слова «Urueu Gericho» (т. е. «Urueu Jericho» — «Город Иерихон»), написанные с орфографическими ошибками, к тому же зачехленные в винительном падеже. Ниже изображен «соломонов узел», который мы увидим позже на портрете работы Бартоломео Венето (ок. 1510; ил. 374), также в соседстве с лабиринтом. Следует отметить, что это единственный случай изображения прямоугольного лабиринта в манускрипте, созданном в католической Западной Европе; возможно, перед нами результат византийского влияния.

Карлсруэ, Библиотека земли.

Баден-Вюртемберг, cod. aug. CCXXIX, fol. 61v

Источники: Grape; Birkhan, 1976. S. 437.

Ann. 107; Haubrichs, 1980. Nr. 1.



220



221

221. Сирийский литургический манускрипт

Литургический манускрипт сирийского маронитского священника. *Марониты* еще в XII в. заключили союз с Римской католической церковью, хотя их культ имеет много общих черт с православным богослужением. Маронитская литургия восходит к сирийскому отцу Церкви Ефрему Сирийцу (306–373). Данная копия, согласно выходным сведениям, была создана в г. Абрахаме близ Мелитины для священника Якова, его брата Давида и их отца Михаила. Манускрипт был закончен в понедельник, 25 нисана 1370 г. (т. е. 1059 н. э.). Пергаментная рукопись состоит из ста пятидесяти пяти листов размером 13,1×9,4 см. В конце кодекса, на листе 154, изображен круглый лабиринт-«иерихон» (диам. 3,9 см) из семи стен и шести кругов обхода, заключенный в окружность большего размера (диам. 5,4 см). Вход находится вверху; никаких персонажей нет. В центре изображение квадрата с четырьмя точками, напоминающего игральную кость, — возможно, символ города Иерихона, окруженного стенами. Пояснительный текст почти полностью утрачен. Париж, Национальная библиотека, MS syriaque 70, fol. 154r. Источники: Leroy. Les Manuscrits syriaques... Vol. I. P. 426.

Ошибки художника свидетельствуют о том, что понимание традиции лабиринта уже затемнено. Более того, в Византии⁶¹ встречаются другие прямоугольные лабиринты критского типа, иллюстрирующие рукописи.

Лабиринт-«иерихон»

Существует на удивление большое количество рукописей, в которых город Иерихон либо представлен в виде лабиринта, либо располагается в центре лабиринта. В течение приблизительно тысячи лет⁶² город ассоциировался с понятием лабиринта как в римско-католической Западной Европе и Византии, так и в иудейско-сирийских областях. На основании широкого распространения традиции лабиринта, той после-

довательности и настойчивости, с которой эта традиция фиксировалась, можно заключить, что ей придавалось важное значение.

Давайте начнем с анализа рисунка XII века (ил. 222), на котором изображен лабиринт критского типа в форме полумесяца, он сопровождается надписью: «Город Иерихон имел форму, подобную луне». Текст и изображение в своей совокупности представляют зрителю два загадочных тождества: Иерихон = луна и Иерихон = лабиринт.

Лунный город

Первое утверждение, Иерихон = луна, легко поддается объяснению. В древнееврейском языке это однокоренные слова: Иерихон (Yeriho) и луна (yareh), имеющие общий корень «yhr»⁶³. Название города происходит от слова

«луна»⁶⁴, следовательно, Иерихон означает «лунный город». Данное значение впервые зафиксировано в трудах отца Церкви св. Иеронима (ок. 400 н. э.)⁶⁵, а впоследствии было принято также средневековым энциклопедистом Исидором Севильским и Рабаном Мавром, аббатом из Фульды и архиепископом Майнца⁶⁶. Но какова связь между городом Иерихоном и лабиринтом?

Город-лабиринт

Изучение лабиринта-полумесяца и двух иерихонских лабиринтов, возникших в римско-католической Западной Европе (ил. 220, 222), не объясняет, как и почему Иерихон стал ассоциироваться с данным символом. Определенные ключи, однако, можно обнаружить при изучении некоторых иудейских лабиринтов-«иерихо-



222. Лабиринт-«иерихон» в форме месяца

Полихромная миниатюра на пергаменте: семикольцевой критский лабиринт (диам. 13 см) с входом справа, в центре изображение цветка. Рисунок окружен латинской надписью: «Urbis Iericho Lune Fuit Assimilata Figure» («Город Иерихон имел форму, подобную луне»). Первоначально миниатюра находилась в другом месте рукописи. На это указывают следы предыдущего шва, у правого края страницы; ныне лист подшит в кодекс с противоположной стороны и в сгиб уходит левый край рисунка (то же самое касается и миниатюры на предыдущей странице рукописи, л. 82 об., см. ил. 198, но там следы первоначальной перфорации расположены, наоборот, слева). Тексты кодекса не имеют отношения к этому изображению. Несколькими страницами ранее помещено описание семи чудес света, которое обрывается на середине, — деталь, еще раз подтверждающая, что кодекс был шит повторно в более позднее время. Книжная иллюстрация регенсбургско-приюфенингской школы из собрания конца XII в., монастырь Санкт-Эммерам, Регенсбург.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 14731, fol. 83r.

Источники: Meyer. S. 278–279; Böckler. S. 64–65; Grape. S. 199–200, 202; Batschelet-Massini, 1978. Nr. 6.

222

нов» (например, ил. 225, 227–230) и надписей, их сопровождающих. На этих иллюстрациях город Иерихон представлен в середине семи концентрических стен, образующих лабиринт. На иллюстрации изображен даже дом блудницы Раав, а также «алая нить», с помощью которой она помогла двум израильским лазутчикам перебраться через стену⁶⁷.

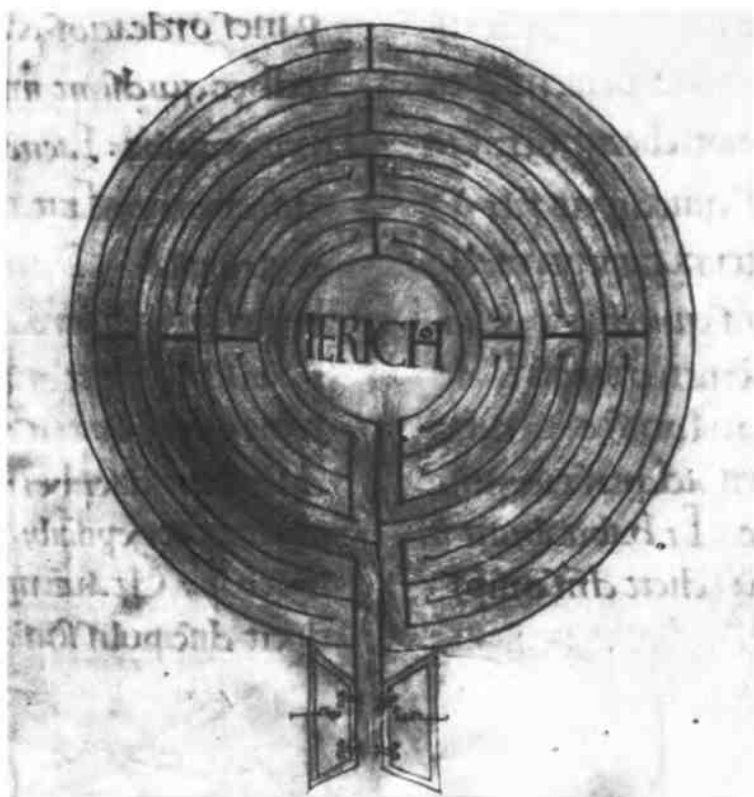
Оба эти элемента, семь стен и дом Раав, представляют собой несомненную отсылку к легендарным событиям, благодаря которым город Иерихон получил известность: израильские войска семь раз окружили город⁶⁸, городские стены пали, погибли все жители, город был разрушен, за исключением дома блудницы Раав⁶⁹. Следовательно, можно заключить, что семь кругов критского лабиринта представляют собой семь

«окружений», которым подвергся город. Впоследствии же в результате ошибочного толкования стали считать, что эти окружности — семь стен, окружавших город⁷⁰. Но когда и где это произошло? Какие связующие звенья необходимо установить, чтобы данная гипотеза приобрела убедительность, и какие из них могут получить доказательное подтверждение? По какой причине концепция лабиринта оказалась спроецированной на город Иерихон? Эти сложные вопросы, ответы на которые так и не найдены, ожидают соответствующего анализа имеющегося материала.

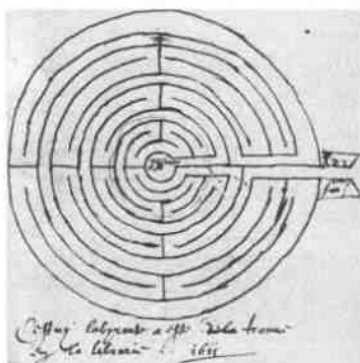
Типы

Существуют четыре типа лабиринтов-«иерихонов»: греческий православный, римский католический, иудейский и сирийский. Византийские иерихонские лабирин-

ты (ил. 226, 231) имеют прямоугольную форму, относятся к критскому типу и состоят из семи окружностей. В связи с данной группой необходимо отметить старейший из всех лабиринтов-«иерихонов», созданный между 806 и 822 годами в Аbruции (ил. 220). Его следует упомянуть из-за прямоугольной формы — в западной традиции это единственный пример, — а также в свете политических и культурных связей, существовавших между Востоком и Западом в IX веке. У двух из трех лабиринтов имеются отверстия в верхней части, что традиционно для восточных лабиринтов-«иерихонов», вход в которые обычно располагался вверх, в противоположность их западным аналогам. В этом также проявляется византийское влияние, характерное для самых ранних лаби-



223–224. Иерихон в лабиринте
Лекционарий XII в.
из бенедиктинского аббатства
в Корби, близ Амьена. Форзац
украшен изображением лабиринта
шартрского типа (диам. 12,1 см).
Удлиненный вход снабжен
двустворчатой дверью, конструкция
которой позволяет заглянуть внутрь,
даже если створки закрыты. В центре
лабиринта (диам. 3,2 см) надпись:
«Iericho». Позднее слева сверху
появились строки из Деяний
апостолов (9:32–35), возможно
относившиеся к рисунку. Уверенно
говорить об этом трудно, поскольку
цитата не была закончена. В 1611 г.
монах из Корби *дом* Николя де Рели
скопировал это изображение,
обнаруженное им в библиотеке
аббатства. Миниатюра из Корби,
изображающая единственный
известный «иерихон» шартрского
типа, напоминает более поздний
церковный лабиринт в Амьене
(1288 г.; ил. 254). Создатель
последнего, архитектор Рено
де Кормон, мог почерпнуть
вдохновение из этой рукописи.
Амьенский лабиринт имеет форму
восьмиугольника, но в остальном
он идентичен данному рисунку.
Амьен, муниципальная библиотека, MS 147,
fol. 1r (ил. 223), MS 405, fol. 213r (ил. 224).
Источники: Birkhan, 1976. S. 437;
Haubrichs, 1980. Nr. 19.



риентов-«иерихонов» (ил. 216).
Лабиринты этой категории изо-
бражают сам город Иерихон, а не
окружающие его стены, как это
типично для случаев иудейских
лабиринтов-«иерихонов».

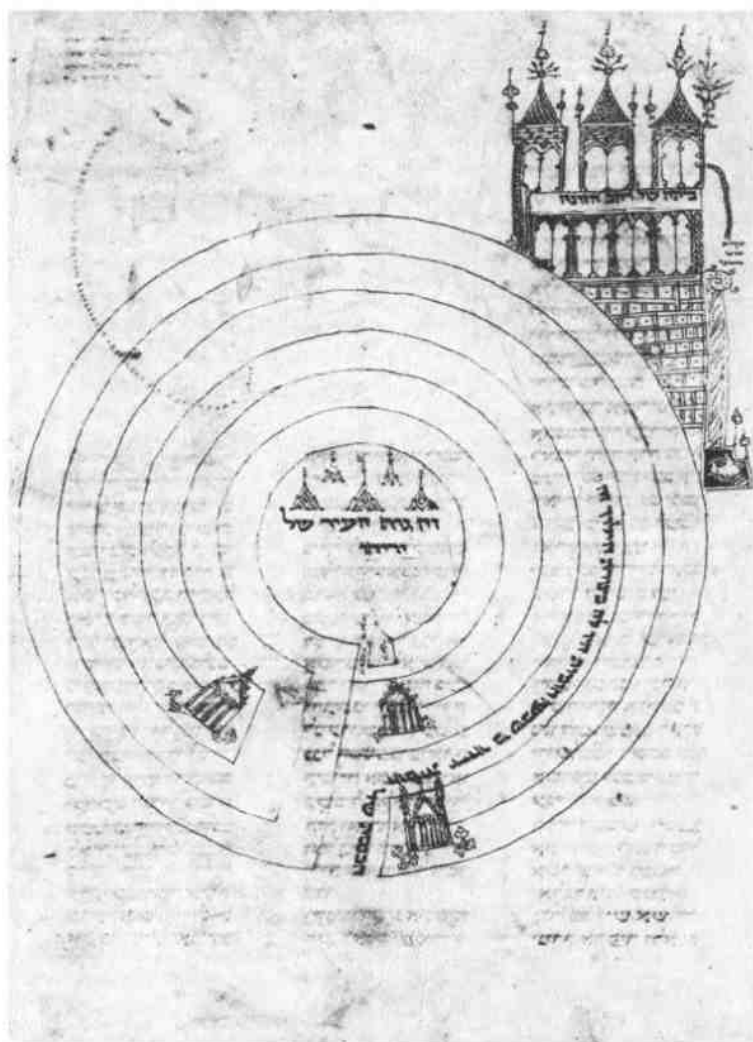
В Армянской Библии (ил. 231)
сопроводительный текст — это
повествование о захвате Иерихо-
на. В Армянской книге песнопений
(ил. 226) изображен Христос,
входящий в Иерихон, — это ссы-
лка на Новый Завет. Текст, пред-
ставленный в конце рукописи из
Карлсруэ (ил. 220), не имеет к ла-
биринту никакого отношения.

Существует всего три лаби-
ринта, выдержанных в западных
церковных традициях (ил. 220,

222, 223)⁷¹, в самом раннем из ко-
торых чувствуется несомненное
византийское влияние. И лишь
один из них — это подвергшийся
христианизации лабиринт-«иери-
хон» шартрского типа (ил. 223),
остальные же относятся к крит-
скому типу или его разновидно-
стям. Вольфганг Хаубрихс утвер-
ждает, что сюда же следовало бы
отнести лабиринт в форме полу-
месяца из Мюнхена⁷² как пример
удивительного, выдающегося яв-
ления⁷³. В обоих ранних примерах
лабиринт отождествляется с горо-
дом Иерихоном. В более позднем,
христианском варианте (ил. 223)
«иерихоном» названа централь-
ная часть лабиринта, из чего мож-
но предположить, что лабиринт
должен был окружать город. По-
сле XII века на Западе не появи-
лось ни одного нового изображе-
ния лабиринта-«иерихона»⁷⁴.

Все иудейские лабиринты-
«иерихоны» имеют округлую
форму, состоят из семи концен-
трических окружностей и пред-
ставляют собой вариант лабирин-
та критского типа. Следовательно,
в них должно быть только шесть
окружностей. Но количество ок-
ружностей не имеет особого зна-
чения, тогда как действительно
важным является количество стен
(семь). Об этом четко говорится в
сопровождающем рисунок тексте,
на самом изображении стены про-
рисованы с особой тщательностью
в стиле римских мозаик. Вполне
логично, что город всегда изобра-
жается в центре, в окружении се-
ми стен и что сам лабиринт рас-
сматривается как «городские во-
рота, ведущие к центру» (ил. 227).
Вход во всех без исключения слу-
чаях расположен в нижней части.
Дорожки организованы двумя
способами⁷⁵. Лабиринты-«иери-
хоны» встречаются в библиях, где
иллюстрируются соответствую-
щие отрывки Книги Иисуса Нави-
на, а также в путеводителях для
паломников по святым местам Из-
раиля, поскольку Иерихон пред-
ставлял определенный интерес в
связи с необычными обстоятель-
ствами завоевания города.

Иерихонские лабиринты си-
рийского происхождения менее



225



226

225. Иудейская Библия:

лабиринт «иерихон»

Монохромный рисунок тушью и пером на пергаменте; 39х29,5 см. Согласно выходным данным, форзац (л. 1) этой книги, которая включает в себя текст второй части иудейского Ветхого Завета, был написан Иосифом из Ксанта и закончен

в понедельник, 11 сивана 5024 г.

(1294 н. э.). Примечательно, что лабиринт состоит не из семи, а из шести кругов (т. е. семи стен), а торцы внутренних стен оформлены в виде четырех затейливых башенок. Как и лабиринты из рукописи Отфрида (ил. 176), амьенского лекционария (ил. 223), адмонтского

кодекса (ил. 197) и парижского сборника (ил. 181), это изображение помещено в начале рукописи (в данном случае — в начале второго тома), текст которой начинается на обороте этого листа. Надпись, идущая вдоль первого круга лабиринта, гласит: «Вход в стены Иерихона, ибо он имел семь стен, как изображено на этом рисунке кругового пути». В центре еще одна надпись: «Врата над входом в город». Справа сверху изображен дом блудницы Раав в городской стене и алая веревка, по которой спустились два соглядателя (Иисус Навин. 2:15); рисунок поясняют надписи: «Дом блудницы Раав» и «веревка». Нью-Йорк, Нью-Йоркская публичная библиотека, собрание Спенсера, Hebrew MS 1, part. II, fol. 1r. Источники: Swarzenski, Schilling, S. 73–74. Nr. 68.

226. Армянская книга песнопений: лабиринт «иерихон»

Прямоугольный лабиринт критского типа с входом сверху; полихромная миниатюра из армянской книги песнопений, написанной и иллюстрированной ок. 1330 г. в Крыму. Бумажная рукопись состоит из двухсот сорока двух листов размером 24,5х19,5 см. Лабиринт (л. 169) олицетворяет г. Иерихон. Справа от него изображен Христос, входящий в город вместе с Закхеем (Лука. 19:1–4). Хотя рукопись создана не ранее XIV в., она содержит более старые кикийские* материалы, которые, разойдясь по Сирии, стали ассоциироваться с иудейскими и апокрифическими идеями. Впрочем, эти идеи, возможно, не имеют отношения к изображению лабиринта (см. с. 159). В копии данного манускрипта (Ереван, код. 7664), выполненной теми же мастерами, есть похожая миниатюра, но без лабиринта. Исходя из этого, можно предположить, что воспроизведенная здесь иллюстрация восходит к более ранним образцам (информация любезно предоставлена автору Г. Бушхаузену в письме от 20 сентября 1979 г.). Любопытно, что лабиринт здесь иллюстрирует не взятие Иерихона Иисусом Навином, а другое

* С 1080 по 1375 г. в Киликии — области Малой Азии — существовало Киликийское армянское государство, созданное армянами, бежавшими из Армении после вторжений турок-сельджуков. Во второй пол. XII–XIV в. здесь существовала самобытная киликийская школа миниатюры (примеч. перев.).

библейское событие, связанное с тем же городом, — отрывок из Нового Завета. Представляется, что византийские миниатюристы использовали лабиринт как символ Иерихона, возможно даже, как символ города вообще. Вероятно, миниатюру из *космографии* аль-Казвини, где лабиринт олицетворяет Константинополь (ил. 200), можно рассматривать как арабскую интерпретацию той же идеи. Вена, Мхитаристская конгрегация, cod. 242, fol. 169r.
Источники: Buschhausen, 1976. S. 23ff (41); Buschhausen, 1981. Nr. 17 (S. 105).

227. Библия Фархи: Иерихон в лабиринте

Страничная миниатюра из знаменитой Библии Фархи (иудейского Ветхого Завета), которую, согласно выходным сведениям, написал в 1366–1382 гг. в Испании или Провансе Элияшу бен Авраам бен Беневисте бен Элияшу Крескас (род. 1325). Размеры пергаментной рукописи 25,8×21 см. Иллюстратор изобразил Иерихон, окруженный семью стенами, в виде лабиринта видоизмененного критского типа, состоящего из шести кругов. Внизу изображены запертые врата. Путь к центру («нить Ариадны») выделен цветом. Стены с каменной кладкой в три ряда и выступающими башнями вызывают в памяти римские мозаичные лабиринты. Город схематически обозначен несколькими зданиями в центре лабиринта. Над рисунком видна надпись: «Здесь изображен город Иерихон, его врата охраняются, они закрыты для сынов Израилевых и заперты накрепко». Текст под лабиринтом гласит: «Вот городские врата, они ведут к центру». У начала «нити Ариадны» написаны слова «большая дорога», в центре — «Иерихон».

Иерусалим, библиотека раввина Соломона Давида Сассуна, MS 368, p. 22.
Источники: Sassoon. Vol. I. No. 368. P. 6–14; Yaari; Leveen. P. 109–113. Pl. 34; Vilnay. P. 35. 144. Fig. 252; Roth, Narkiss. P. 72; Grape. S. 201.



227

единообразны. Вероятно, будет правильно предположить, что они являются результатом развития двух различных традиций. О раннем примере (ил. 221) сказать можно немного, поскольку текст в значительной мере стерт. По своей структуре этот лабиринт напоминает иудейские лабиринты, состоящие из семи concentрических окружностей, и схожий характер проявляется и в расположении дорожек. Представляется также возможным, что в центре изображается город Иерихон, а это означает, что его должны окружать семь стен. Вход, расположенный в верхней части, вызывает в памяти византийские образцы. В отличие от этого, два значительно более новых изображения (ил. 233–234) имеют прямоугольную форму и относятся к критскому типу из семи окружностей. У того, что лучше сохранился (ил. 233), вход расположен сверху, у другого входа нет вообще. В обоих примерах в центре лабиринта расположен город Иерихон⁷⁶. Тексты относятся к завоеванию Иерихона, а также к другому отрывку из Иисуса Навина⁷⁷. Появление еще одного источ-

ника, не имеющего отношения к теме (второй отрывок из Иисуса Навина), указывает, наряду с ошибками рисовальщика, а также с тем, что данную иллюстрацию бессмысленно поместили в книгу по сирийской грамматике, что традиция лабиринта начинает отмирать.

Семь стен Иерихона

Проводя анализ четырех типов лабиринта, я обращаю внимание на то, как изображен город Иерихон — в центре лабиринта или в виде самого лабиринта. В данном контексте необходимо определить, к чему конкретно относится наименование «лабиринт» — к городу Иерихону или к окружающим его стенам. При ближайшем рассмотрении всех лабиринтов, представленных в данном разделе, можно заметить, что все христианские лабиринты-«иерихоны», выполненные как в западной, так и в восточной традиции, представляют собой город Иерихон⁷⁸, а все иллюстрации иудейского происхождения представляют город Иерихон как центр лабиринта, тогда как сам лабиринт — это семь оцепы-



228

228. Иерихон в лабиринте

Миниатюра из иудейского манускрипта с описанием святых мест Израиля, скопированного в 1598 г. в Казале-Монферрато (Италия). Шесть кругов, семь стен. Надпись справа от лабиринта гласит: «Город Иерихон в земле Израиля. Кто желает войти внутрь, должен обойти вокруг семь раз, так как город окружен семью круговыми стенами». Надпись слева: «Дом блудницы Раав». Автором текста рукописи является Рамбан (Нахманид), знаменитый испанский комментатор Талмуда, живший в XIII в. и в 1267 г. переселившийся в Иерусалим. Рукопись была опубликована в 1929 г. Сесилом Ротом под названием «Паломник из Казале». Возможно, этот манускрипт послужил образцом для иллюстрации из иерусалимского свитка XVII в. (ил. 230).

Иллюстрация из кн.: Vilnay. Fig. 253. Источники: Roth Cecil; Yaari; Vilnay. P. 34–35, 144. Fig. 253; Grape. S. 201.

229. Иерихон в лабиринте

Миниатюра из иудейского пергаментного свитка XVII в. с описанием святых мест Палестины. Шесть кругов, семь стен. Надписи: справа сверху — «Каждый, кто захочет попасть в Иерихон, должен обойти стены семь раз перед тем, как войти в город, потому что у него семь [стен]»; в центре — «Иерихон»; слева сверху, в прямоугольнике, — «Дом Раав на стене»; у входа — «Щель в воротах». Ниже помещен заголовок следующей главы: «Генеалогия отцов, пророков и праведных; да пребудет мир с вами, покоящимися в земле Израиля и за ее пределами. Да помогут нам ваши свершения. Аминь». Вверху страницы изображены ритуальные предметы.

Иерусалим, Еврейская национальная и университетская библиотека, MS heb. 8° 1187.

вающих город стен. Отсюда вытекают два вопроса. Откуда у города Иерихона появились семь концентрических стен? Возможно ли, что эти стены являются символом того, что город был семь раз окружен израильской армией? На последний вопрос и рисунки, и надписи дают очевидно отрицательный ответ. И более ясное представление о значимости стен можно получить, проанализировав третью группу лабиринтов «иерихонов», в которой соединены черты двух других групп.

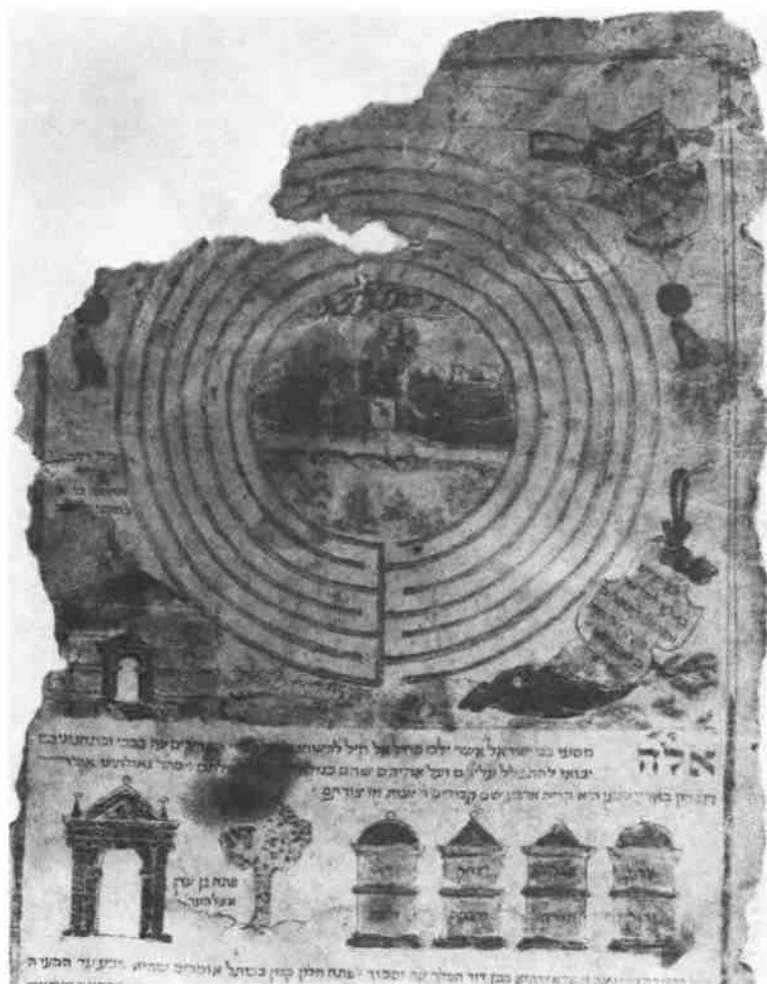
В обоих более поздних сирийских примерах (ил. 233–234) город Иерихон помещен в центре лабиринта критского типа, он обведен семью окружностями и, следовательно, у него восемь стен. Несмотря на это, в надписи на иллюстрации 233 говорится о семи стенах. Семь стен упоминаются

также и в Армянской Библии, относящейся к 1634 году (ил. 231), где на самом деле изображены восемь стен или, скорее, семь окружностей лабиринта критского типа. Данные расхождения, без сомнения, являются свидетельством двух накладываются друг на друга традиций: семь окружностей лабиринта отображают визуальную традицию лабиринта, а семь городских стен выражают собой вербальную традицию. Источник противоречия лежит, вероятно, в библейской истории о том, как израильтяне семь раз обошли город Иерихон. Теперь встает вопрос о том, каков возраст, а также каково соотношение между двумя традициями — взаимосвязь семи окружностей и семи стен.

Идея о том, что Иерихон окружен семью стенами, имеет, по-видимому, иудейское происхождение.

229





230

230. Иерихон в лабиринте

Миниатюра из иудейского пергаментного свитка XVII в. с описанием святых мест Палестины. Лабиринт состоит из шести кругов и семи стен. Возможно, рисунок является зеркальной копией миниатюры рукописи из Казале-Монферрато (ил. 228). Данное предположение подтверждается совпадением текстов на обеих иллюстрациях. Иерусалим, Еврейская национальная и университетская библиотека, MS heb. 8* 2370.

Даже этот самый ранний из известных рассказов не является первоисточником, он опирается на некий другой документ, о чем свидетельствует тот факт, что в одном и том же абзаце представлены противоречивые сведения, относящиеся к основанию города. Нам также известно, что Иерихон никогда не окружали семь стен. Откуда в таком случае возникли подобные представления?

Определенный намек на то, каким образом протекал мыслительный процесс, лежащий в основе данных понятий, содержится в трех значительно более поздних иудейских путеводителях (ил. 228–230). В одном из них говорится: «Тем, кто хотел войти (в город), следовало обойти вокруг него семь раз, ибо он окружен семью круговыми стенами». Следовательно, идея о том, что город следует обойти семь раз, все еще воспринимаются весьма живо. Причинно-следственные отношения, однако, в данном случае нужно понимать совершенно наоборот. Дело не в том, что город окружали стены и поэтому приходилось несколько раз обходить вокруг, чтобы войти внутрь. Семь стен вокруг Иерихона никогда не существовали, однако идея о том, что город следует обходить вокруг, появляется в Книге Иисуса Навина еще в середине VII века до н. э.⁸⁵ Просто сам ритуал, по которому следовало «обойти вокруг» города, в определенный момент утратил смысл и его перестали понимать, поэтому в качестве его объяснения и возникло представление о стенах. Как уже указывалось в главе V, посвященной троянским играм, во

ние. Лишь в иудейских иерихонских лабиринтах город Иерихон последовательно изображается как таковой⁷⁹, окруженный круглыми стенами, — что вполне обычно для городских укреплений. Изображение города выполнено с такой высокой точностью и старанием, что лабиринт сам по себе отходит на второй план. И несмотря на то, что самый ранний из иудейских примеров (ил. 225) относится к XIII веку, идея, лежащая в его основе, несомненно, значительно старше. Абрахам Йаари⁸⁰ полагает, что данная иудейская традиция уходит корнями к одному утраченному *мибрашу*⁸¹, письменному религиозному толкованию аллегорического характера. Косвенные ссылки на некий иудейский источник содержатся и в великолепном описании из «Книги о пещере сокровищ», сирийской хроники, за сегодняшнее состояние которой мы должны благодарить ее переписчиков VI

века⁸². Если верить названию, авторство этого труда принадлежит сирийскому отцу Церкви Ефрему Сирию (306–373 н. э., см. ил. 221). В этой хронике, анонимный автор (или переписчик) которой — сириец, живший в Месопотамии, — широко пользовался дохристианскими древнееврейскими источниками⁸³, описывается период продолжительностью в пять с половиной тысяч лет от Сотворения мира до Вознесения Христа. В разделе, где описывается четвертое тысячелетие, приводятся такие данные об основании Иерихона:

«И на шестьдесят седьмом году Исаака был построен Иерихон семью царями: царем хеттеев, и царем аморреев, и царем гергесеев, и царем иевусеев, и царем хананеев, и царем евеев, и царем ферезеев. И каждый из них возвел вокруг города одну стену. Но прежде сын Мицраима, царя египтян, построил город Иерихон»⁸⁴.

231. Армянская Библия:

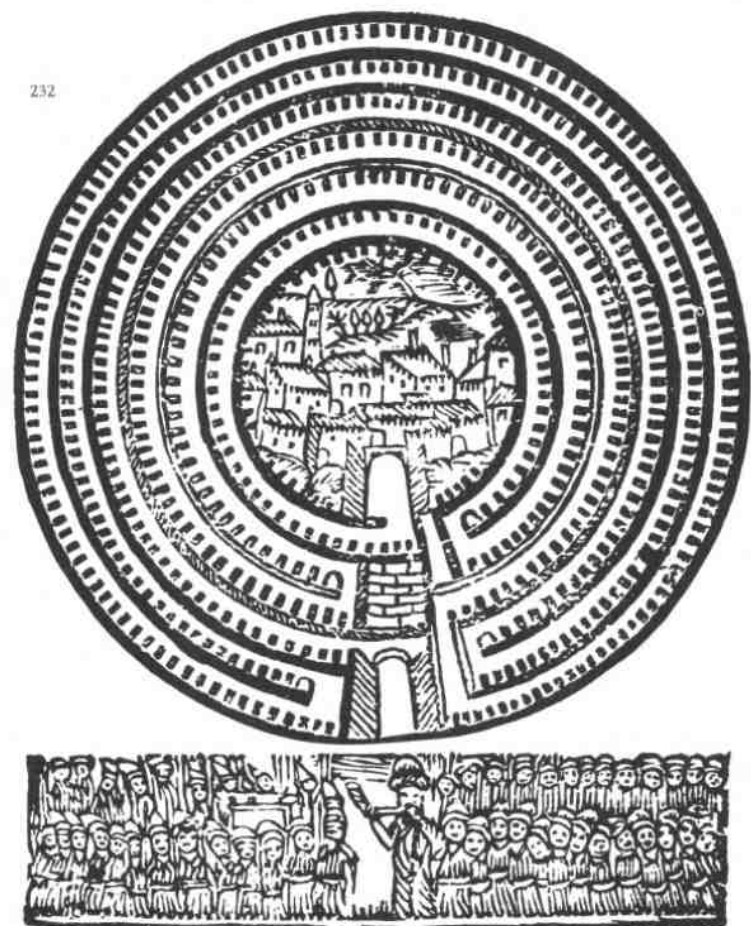
Иерихон в виде лабиринта
Единственная миниатюра Армянской Библии, переписанной в 1634 г. в Зейтуне (Египет) неким Ваганом, которому помогали сын Аветик и ученик Гоган. Бумажный манускрипт; размеры 26,5×19 см. На листе 148 изображен человек с нимбом (Иисус Навин), указывающий на прямоугольный лабиринт критского типа, состоящий из семи кругов, с входом внизу. Миниатюра иллюстрирует стих 22 главы 6 Книги Иисуса Навина. Под рисунком помещены стихи, относящиеся ко взятию Иерихона: «Вот Иерихон, у которого весьма крепкие стены. Он неприступен и окружен семью стенами, внушающими страх... Войти туда легко, но выйти трудно [ирзб.]». Как и другие армянские «иерихоны» (см. ил. 226), дублинский лабиринт имеет прямоугольную форму — это след византийского влияния. Дублин, библиотека Честера Битти, MS 522, fol. 148r.
Источники: Leroy. Notes sur trois manuscrits... P. 163–164.



231

232. Иерихон в лабиринте

Гравюра на дереве из иудейской книги «Zikkārōn bi-Jerūšalajim» («Воспоминание об Иерусалиме»), опубликованной в 1743 г. в Стамбуле. Вверху изображен Иерихон, окруженный семью зубцовыми стенами (и шестью кругами пути). Внизу стоят сыны Израилевы вместе со священником (Иисусом Навином?), трубящим в бараний рог (шофар). Надпись над гравюрой (на ил. не воспроизводится) гласит: «Сыны Израилевы, посмотрите, и вы увидите чудо, описанное в книге Ха-яшар* [XIII в.]: вот стены иерихонские, которые пали». Копия этой гравюры (без нижней части с изображением израильтян) помещена в конце напечатанной в 1801 г. в Стамбуле сокращенной версии сочинения Иосифа бен Эфраима Каро «Шулхан 'арух» (XVI в.). Этот труд представляет собой кодекс талмудического права, написанный на иудео-испанском языке ладино.
Иллюстрация из кн.: Vilnay. Fig. 254.
Источники: Yaari; Vilnay. P. 35, 145; Fig. 254; Grape. S. 201.

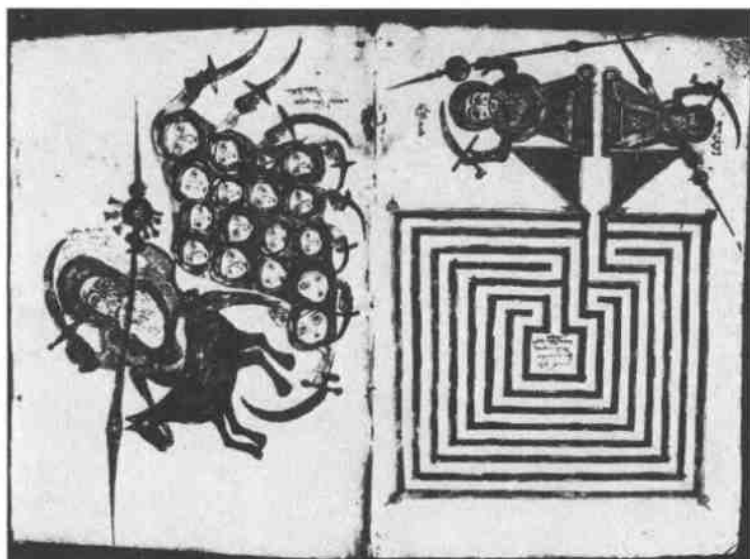


* Книга Ха-яшар (Сефер Ха-яшар), или «Книга Праведного» (в др. переводе «Книга доблестных»), — ныне утраченная древнеиудейская книга, о которой упоминается в Ветхом Завете (Иисус Навин. 10:12–13). По некоторым предположениям, Сефер Ха-яшар представляла собой сборник эпических песен (примеч. перев.).

времена античности считалось, что подобный ритуал обладает магическим действием и защищает город подобно стене⁸⁶. Вместе с тем, как мы имели возможность убедиться, этот же самый ритуал оказывал и прямо противоположное воздействие — использовался для нейтрализации или даже обращения во вред положительного действия, как, видимо, произошло и в случае с завоеванием Иерихона. К стенам никто не прикасался, город просто обходили кругом⁸⁷. Стены рухнули не от громких криков нападавших⁸⁸, но из-за того, что вокруг города семь раз обошли в полной тишине. Подобные воззрения представляются для вышеприведенного отрывка весьма существенными. Поскольку Иерихон никогда не окружали семь стен, отрывки из «Книги о пещере сокровищ», а также несколько лабиринтов, выдержанных в той же традиции (город на них изображен за семью стенами), следует понимать в том смысле, что Иерихон несколько раз обошли вокруг во время легендарного завоевания. В данном контексте следует обратить внимание на два аспекта: во-первых, стены, представленные на всех иллюстрациях, не что иное, как материальное выражение легендарного факта «окружения» города, и, во-вторых, первоначальные деструктивные намерения данного действия (вредоносного и активного) трансформировались таким образом, что стенам, изображенным на рисунке, стало приписываться защитное и ограждающее значение для города, который они окружают (положительно направленное и пассивное).

От окружности к лабиринту

Если верны наши предположения относительно того, что семь стен, окружающих город Иерихон, являются воплощением библейских семи кругов, возникает дополнительный вопрос: каким образом стены приобрели форму лабиринта? Когда и где это произошло? Каково значение лабиринтообразной формы дорожек, проложенных между стенами? Был ли лабиринт задуман как таковой, или же это просто совокуп-



233

ность неких концентрических окружностей и дорожек?

Фундаментальные вопросы подобного рода оправданны, поскольку иудейские лабиринты — «иерихоны» — а именно они представляют для нас теперь главный интерес — не имеют как таковых подписей, но всегда состоят из семи концентрических окружностей. Тогда как стены всегда прорисованы и украшены особо тщательно и о них упоминается в сопровождающих надписях. В отличие от критских лабиринтов, дорожка между стенами, ее схема и расположение не имеют значения. Важно лишь то, что лабиринт состоит из семи стен, то есть из шести окружностей. Дорожки проложены двумя разными способами, что предполагает определенную произвольность толкования, как в случае на рисунке 227, надпись на котором гласит: «Вот городские врата, они ведут к центру»⁸⁹. Вполне возможно, что была бы принята и любая другая схема при обязательном условии сохранения семи концентрических окружностей. В любом случае решающее значение принадлежало не самому лабиринту, а стенам. Форма же лабиринта придавалась им, очевидно, с той целью, чтобы усилить их защитную мощь и оградительную функцию.

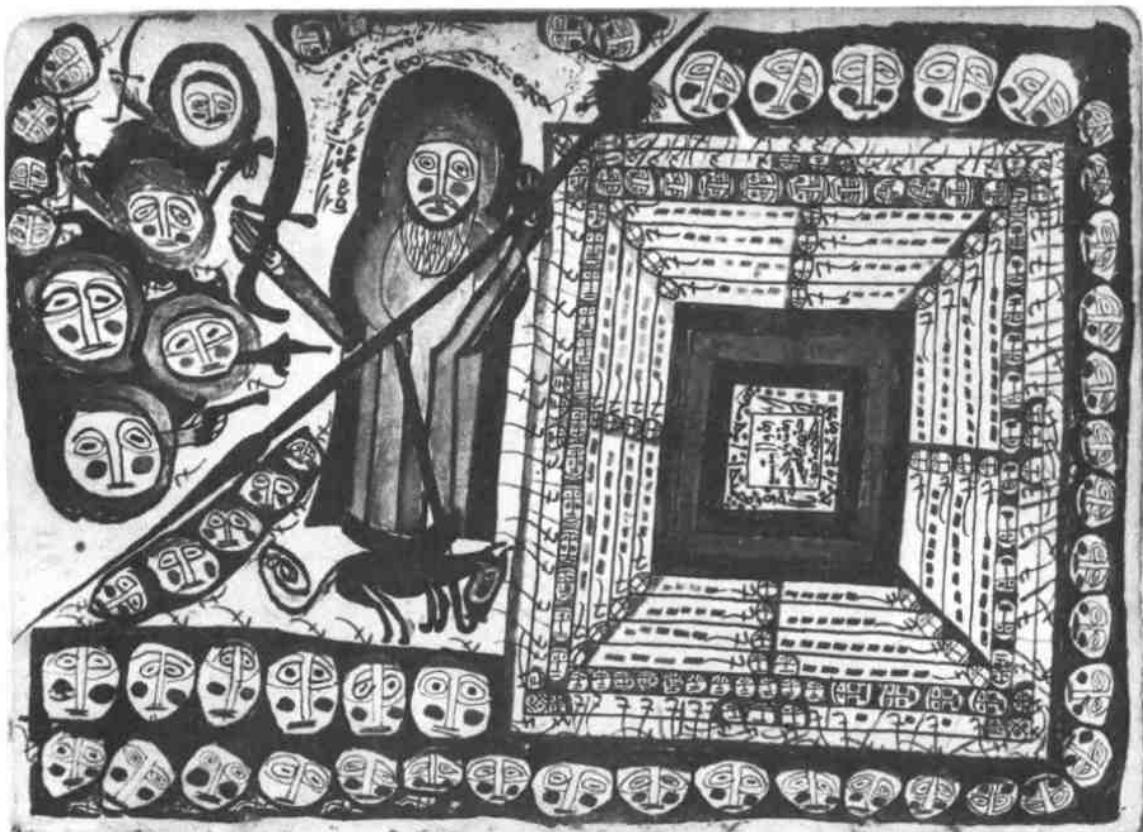
Теперь давайте более пристально рассмотрим процесс, лежащий в основе подобного развития. Перед нами, вероятно, взаим-

233. Сирийская грамматика:

Иисус Навин и Иерихон-лабиринт
Две полихромные миниатюры занимают разворот в сирийской грамматике, которая написана неким Иоанном в 1775 г. в окрестностях Мардина, принадлежащего епископу Тимофею Исааку. Бумажный кодекс (размеры 25х16,5 см) состоит из 86 листов. Рисунки помещены на первых страницах манускрипта (л. 1 об., 2). Слева (л. 1 об.) изображен Иисус Навин на коне, в левой руке он держит копье с семью кисточками, а в правой — саблю, которой рубит головы своих врагов (Иисус Навин. 12); об этом говорит помещенная рядом надпись: «Общим числом 17». Вокруг головы Иисуса идут слова: «Иисус сын Навин, взявший Иерихон, разрушивший семь его стен и убивший его царей». Справа (л. 2) изображен Иерихон в виде квадратного лабиринта, состоящего из семи кругов. Крайний обход (около внешней стены) вследствие ошибки художника замкнут наглухо и не связан со следующими. Вход с двустворчатой дверью (?) охраняет Иисус, изображенный дважды. Над головами обеих фигур надпись «Врата». В центре лабиринта написано: «Вот город Иерихон с семью стенами». Текст противоречит иллюстрации, ведь изображены не семь, а восемь стен. Видимо, литературная традиция, повествующая о семи стенах иерихонских, здесь уступает место изобразительной.

Бейрут, университет Сен-Жозеф, MS f. Syr. 1, fol. 1v, 2r.

Источники: Leroy. Les Manuscrits syriaques... Vol. I. P. 424–425; Vol. II. III. 152, 2; Grape. S. 200.



234

**234. Иисус Навин,
стоящий у стен Иерихона**

Страничная миниатюра из сирийской грамматики, приписываемой бар Эбрею*. Манускрипт был переписан Селибой, сыном дьякона Иосифа Себринского, в 1853–1885 гг., во времена патриарха Игнатия (Илии Мосульского). Кодекс состоит из ста девятнадцати бумажных листов; размеры 21,5×16 см. На последней странице книги (л. 118) помещен довольно неумелый рисунок горизонтального формата. Художник прямолинейно следовал букве описания: Иисус Навин, изображенный верхом на лошади, указывает на отрубленные им головы врагов (Иисус Навин. 12). Вокруг его головы идет надпись: «Иисус сын

Навин, который должен бороться с великанами». Справа изображены семь concentрических прямоугольников. Центр этой фигуры представляет собой полихромный прямоугольник с расчерченными в нем дорожками. Очевидно, эта деталь миниатюры представляет собой неудачную попытку изобразить лабиринт «иерихон», так как надпись в центре гласит: «Вот Иерихон, который пришел восовать Иисус Навин. Внутри города сидят великаны [или герои]».

Манчестер, библиотека университета.
Джона Райленда, Syriac MS 16, fol. 118r
Источники: Leroy. Notes sur trois manuscrits... P. 162–164; Leroy. Les Manuscrits syriaques... Vol. I. P. 425; Vol. II, III. 158, 1.

ное наложение двух концепций: иудейские представления о том, что Иерихон был окружен семью раз (стенами), и представления языческой античности о лабиринте — месте проведения «тройанской игры». В обоих случаях имеются важные общие элементы: семь окружностей, связь с городом и его стенами, защитная функция и предположительный магический эффект. Нерушимые стены Трои не смогли защитить город от вторжения греков, так же как и иерихонские стены не защитили город от израильтян⁹⁰. Возможно, завоевание Иерихона основывается на некоем утраченном эпосе, который по своей важности для еврейского народа сопоставим с циклом троянских преданий для греков⁹¹.

Благодаря существованию таких параллелей для иудеев стало возможно усмотреть в языческом эквиваленте содержание иерихонской традиции⁹². Привнесенная извне идея лабиринта воспринималась не сама по себе, а лишь в качестве инструмента. Интерес представляет в первую очередь его функция по усилению защитных

* Абу-л-Фарадж ибн Гарун (Григорий бар Эбрей сын Аарона; 1226–1286) — сирийский писатель и ученый, автор трудов по разным дисциплинам, писавший на сирийском и арабском языках; крещеный еврей, глава восточных монофизитов — сторонников христианского философского учения, созданного в Византии (примеч. перев.).

свойств городских стен. Данный аспект обладал настолько большой важностью, что именно благодаря ему посчитали возможным поместить лабиринт внутри семи иерихонских стен, и от семи окружностей критской модели лабиринта осталось только шесть. Если правда, что лабиринт был воспринят благодаря его защитной функции, это значит, что процесс слияния произошел довольно рано, возможно в I веке н. э., после разрушения Иерусалима (70 г. н. э.), когда иудейская культура испытала особенно сильное языческое влияние. Данный *terminus ante quem* подерживается возникновением христианской интерпретации лабиринта, признаки чего уже проявились в церковном лабиринте в Орлеанвиле (324 г., ил. 117–118)⁹³.

Если в самом деле в иудаизме имела значение только защитная идея лабиринта, такое ограниченное понимание концепции представляется мне весьма значимым и в других аспектах. Трудно представить, что, к примеру, надежда на искупление, которая является темой многих изображений лабиринта, могла играть важную роль в так называемых религиях закона — иудаизме и исламе, в которых лабиринт существует лишь в качестве «цитаты» греко-римских (ил. 200) или индийских (ил. 613) представлений.

Христианские лабиринты-«иерихоны»

Возможно, христианские лабиринты такого типа — по причинам, указанным выше, — развивались позднее и независимо от иудейских лабиринтов. В них представлены не стены Иерихона, а сам город. В данном случае связь между городом и лабиринтом нельзя возвести к библейской истории о семикратном окружении города, она основывается на самом названии города⁹⁴. «Иерихон» означает «лунный город». Прочитанные выше средневековые авторы часто упоминают о вечной изменчивости фазы луны. Эта изменчивость — сконцентрированное выражение преходящей, мимолетной и непостоянной природы мира в целом⁹⁵.

Иерихон, лунный город, является таким же архетипом греховного мира, нуждающегося в спасении, как и сам лабиринт⁹⁶. И таким образом, приход Христа в Иерихон (ил. 226) означает Его прибытие в мир греха. «Когда Христос пришел в мир, грешники — такие как мытари из Иерихона — получили первую возможность для спасения»⁹⁷. Скорее всего, именно ожиданием спасения можно объяснить, почему в этом лабиринте (как и на лабиринте на ил. 220) проявилась необычная черта — отверстие в верхней части⁹⁸, то есть на востоке⁹⁹, в направлении Христа, Пасхи, восхода солнца¹⁰⁰. Возможно, традиция отождествления луны и христианской Церкви, восходящая ко времени св. Августина¹⁰¹ и подробно описанная Гуго Ранером¹⁰², имеет существенное значение для данного контекста¹⁰³.

Обращает на себя внимание тот факт, что все христианские лабиринты-«иерихоны» относятся к критскому, языческому типу¹⁰⁴. Нет ничего удивительного в том, что данная схема лабиринта встречается в образцах, создаваемых на Востоке, поскольку лабиринт не подвергся там христианизации¹⁰⁵. Почему, однако, на Западе Иерихон ассоциируется с данной, ранней схемой? Почему после XII века такие лабиринты больше не создавались?¹⁰⁶ Какое событие оказало в данном случае влияние? Какие выводы можно сделать относительно важности христианских иерихонских лабиринтов?

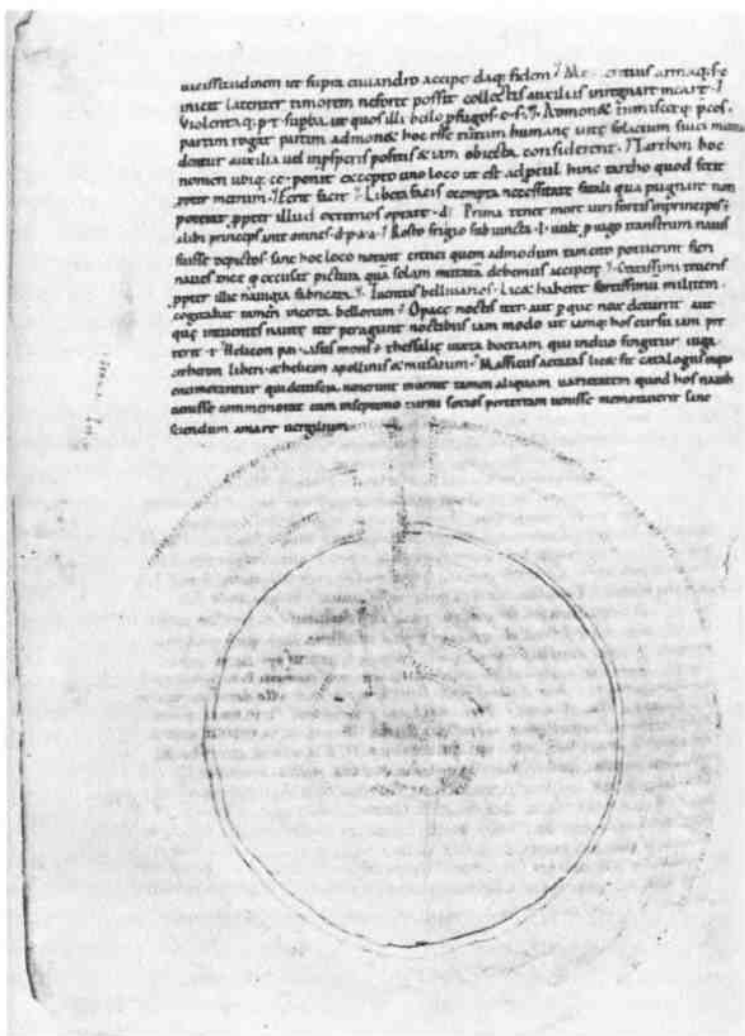
Вероятно, на смену старой пришла новая форма, которая лучше подходила для выражения необходимого смысла. Лабиринты-«иерихоны» римско-католического Запада воплотили в себе мир греха, нуждающийся в искуплении. Это значение, однако, было сформулировано с большей ясностью в лабиринтах шартрского типа, состоящих из одиннадцати окружностей, в которых надежда на искупление представлена в виде креста, наложенного на лабиринт¹⁰⁷. И поэтому любопытный пример из Амьена (ил. 223) следует рассматривать как связующее звено в этом переходном процессе

от старой (лабиринт-«иерихон») к новой (шартрский тип) модели.

Почему в грекоправославном и византийском мире встречается древняя критская прямоугольная форма? Откуда она пришла и почему ее существование ограничено областью влияния Восточной церкви?¹⁰⁸ Иерихонский лабиринт из Вены (ил. 226) Вольфганг Грапе называет «одним из самых заметных не-византийских мотивов»¹⁰⁹, а Гельмут Бушхаузен считает его примером «очень древней восточной иконографии»¹¹⁰. В отношении византийских лабиринтов-«иерихонов»¹¹¹ подобное восточное влияние представляется мне весьма маловероятным. Иудейские примеры и по форме, и по содержанию настолько фундаментально отличаются от лабиринтов в традиции Греческой церкви, что они скорее всего, развивались независимо друг от друга. В свете консервативных позиций Византии вполне вероятно, что критские прямоугольные лабиринты-«иерихоны», возникшие там, были скопированы с поздних христианизированных изображений таких древних образцов, как изображения на пилосской табличке (ил. 103–104) и кносских монетах (ил. 50–58).

Лабиринты в рукописях. Разное

В данном разделе представлены рукописи самого разнообразного происхождения, в которых не наблюдается связь с другими категориями и которые не имеют между собой ничего общего. По-настоящему замечательны иллюстрации Джованни Фонтаны, которому мы обязаны возникновением первых лабиринтов-путаниц. И хотя в приведенной здесь литературе утверждается, что лабиринт-путаница получил свое первое визуальное воплощение в период маньеризма, около 1550 года (ил. 358–359), благодаря этим рисункам разрыв с христианской традицией однонаправленного лабиринта можно проследить теперь до эпохи зари гуманизма, относящейся приблизительно к 1420 году¹¹².



235. **Сервий** (конец IV в. н. э.): Комментарий к «Энеиде» Вергилия Пергаментный кодекс, написанный в XI в. в соборной церкви Фрейзинга; лабиринт критского типа нарисован пером и коричневой тушью, диам. 22 см. Римский грамматик Сервий является автором комментариев к сочинениям Вергилия, в том числе к «Энеиде». Воспроизведенный здесь лист содержит комментарий к 10-й книге «Энеиды», в котором нет упоминаний о лабиринте. Над рисунком, около входа, начинается латинская поэма анонимного автора, запись которой следует всем линиям лабиринта, начиная с центральной оси (радиуса), и заканчивается в центре. В. Хаубрихс задается вопросом: действительно ли эта поэма не древнее текста комментария, помещенного над ней? Первоначально данный лист, несомненно, служил форзацем другой книги (поэтому он так истрепан), но позже был подшит в данный кодекс, для чего его обрезали снизу.

Критские лабиринты встречаются в основном в рукописях IX в. (см. с. 119) — времени, когда каролингские фигурные поэмы (например, сочинения Рабана Мавра) находились на пике популярности. Поэтому данный лабиринт можно с большой долей вероятности датировать IX в. В центре изображена некая деталь, которую В. Мейер описывает как «целиком стертую» и которую я также не могу идентифицировать. Однако Башелет-Массини пишет о «почти утраченном изображении Минотавра с фигурой быка и человеческим или дьяволоподобным туловищем», которое окружено латинским двустышием: «Ecce minotauros vorat omnes, quos Labanlinthus. Implicat: Infernum hic notat, hic zabulum» («Смотри, как Минотавр пожирает всякого, кто попал в Лабиринт. Это изображение ада и дьявола»). Поэма адресована «pueri» (мальчикам): предполагалось, что этот текст мог использоваться в школах. Мир



сравнивается здесь с лабиринтом; им управляет дьявол («zabulus»), который берет в плен и пожирает людей, но Тесей — Христос находит его с помощью нити Ариадны и одолевает.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 6394, fol. 164v.

Источники: Meyer, S. 267;

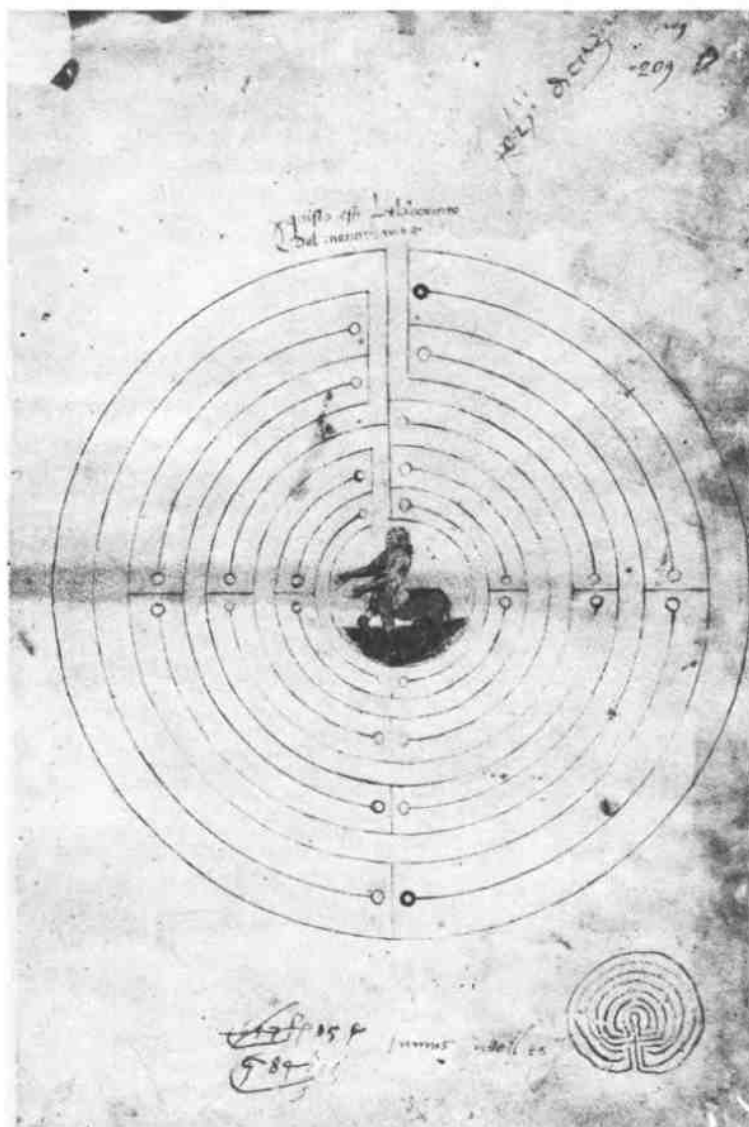
Batschelet-Massini, 1978. Nr. A6. P. 58;

Haubrichs, 1980. Nr. 4.

236. «Изречения Иоанна Златоуста о природе зверей» («Dicta Johanne Chrysostomo de naturis bestiarum»)

Это сочинение, ошибочно приписываемое одному из отцов Церкви св. Иоанну Златоусту (ок. 347, Антиохия — 407, Команы), представляет собой латинскую редакцию греческого «Физиолога» (между II и IV вв. н. э.) — сборника рассказов о животных, мифических существах, растениях и камнях, который послужил источником средневековых bestiaries. Пергаментный манускрипт (размер листа 28,6×20,3 см), основанный на латинском «Физиологе» редакции АВ (X в.), был написан в первой пол. или середине XII в. в Готтвайгском монастыре. На л. 10 об. — последней странице рукописи — после 28 гл. «О фениксе» изображен лабиринт типа Отфрида (см. ил. 176), из 11 кругов диам. 13,5 см. Во внешнем круге видны следы стертого слова «circulus», в центре (диам. 4,7 см) изображена улитка (цветок?). Нью-Йорк, библиотека Пьерпонта Моргана, MS 832, fol. 10v. Источники: Batschelet-Massini, 1978. Nr. A8; Haubrichs, 1980. Nr. 11.

237. Сборник с текстами, преимущественно по медицине, астрологии и теологии
Пергаментный манускрипт XII в. с изображением лабиринта (л. 11), который представляет интерес по многим причинам. Во-первых, он окружен зубцовой стеной толщиной в два кирпича, вызывающей в памяти римские мозаичные лабиринты. Во-вторых, у него всего шесть кругов, а маршрут пути весьма необычен. В центре лабиринта изображен Минотавр в виде кентавра, около него — отрубленная голова одной из жертв, рядом надпись: «Minotaurus, Domus Dedali» («Минотавр, дом Дедала»). Лабиринт является частью некоего архитектурного сооружения, рядом с которым помещен следующий текст: «Adriacne Filia Minois Regis Crete Insule Liberat Teseum Filium Egei Regis Atenarum» («Ариадна, дочь Миноса, царя острова Крит, спасает Тесея, сына афинского царя Эгея»). Несмотря на надпись, ни Тесея, ни Ариадны на этой миниатюре нет, а Минотавр нарисован вниз головой. Теперь лист подшит в кодекс другой стороной, и сцена в центре приняла обычный вид, зато перевернутым оказалось здание. В нашем издании иллюстрация повернута на 180°. Учитывая наличие у края листа следов прежнего шва, можно предположить, что миниатюра воспроизводится нами именно в том виде, в каком она была первоначально подшита в манускрипт.
Париж, Национальная библиотека, MS lat. 12999, fol. 11v.
Источники: Haubrichs, 1980. Nr. 26.

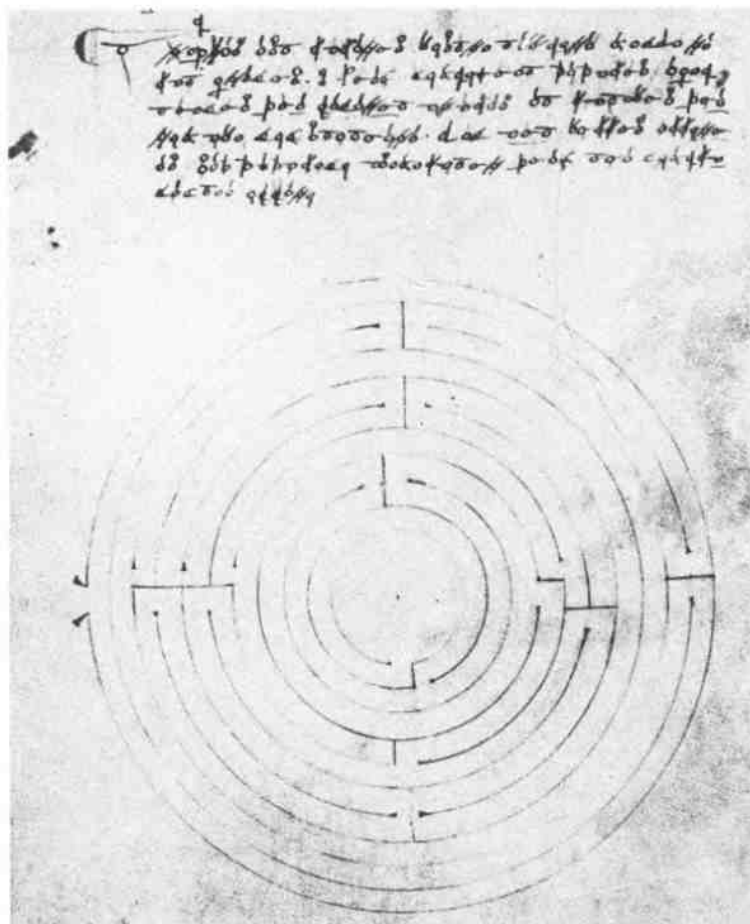


238



238. Данте (1265, Флоренция — 1321, Равенна): «Божественная комедия»
Флорентийский пергаментный манускрипт 1419 г.; размеры 35×23,5 см; 209 листов. На последней странице рукописи помещен лабиринт видоизмененного шартрского типа с входом сверху (л. 209). В центре изображен Минотавр в виде кентавра. Над лабиринтом надпись: «Quisto est Lo laborinto Del menothauro» («Вот лабиринт Минотавра»).

Справа внизу — нарисованный от руки критский семикольцевой лабиринт с входом внизу. Он был набросан позднее другой рукой. В «Аде» (12: 12–37) Данте упоминает о Минотавре, но о лабиринте нет ни слова. Рим. Апостольская Ватиканская библиотека, MS Barb. lat. 4112, fol. 209r. Источники: Brieger, Meiss, Singleton. Vol. I. P. 327; благодаря Берихарда Деренхарта и Аннегрит Шмидт за то, что они привлекли мое внимание к этому лабиринту.



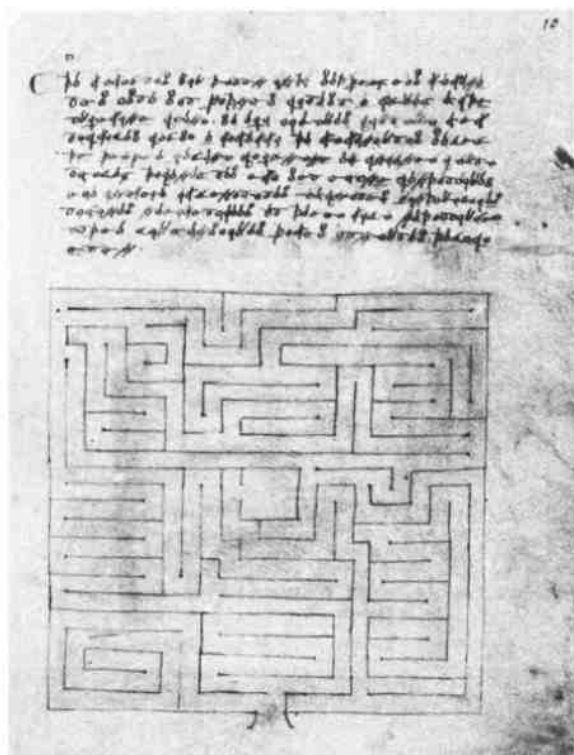
239. Джованни Фонтана (ок. 1395, Венеция — 1455, там же): «*Bellicorum instrumentorum liber, cum figuris et fictitiis literis conscriptus*» («Книга о военных орудиях с рисунками, чертежами и условными обозначениями») Пергаментный манускрипт, состоящий из 70 листов, размеры 26,2×19 см; записная книжка с собственноручными записями венецианского доктора Джованни Фонтаны, получившего степень в 1418 г. в Падуе. Возможно, рукопись составлена во время занятий Фонтаны в университете Падуи ок. 1420 г. На каждой странице находится по меньшей мере один рисунок; наброски выполнены коричневой тушью, часто с красной и серо-коричневой размывкой. Большинство изображенных здесь военных орудий сопровождается пояснениями, написанными на латыни или специальным шифром, который изобрел сам Фонтана. На данной иллюстрации воспроизведена круглая «путаница», состоящая из десяти concentрических кругов (диам. 15 см, вход слева). Рисунок основан на планах церковных

лабиринтов, но сильно отличается от первоисточников. В некоторых точках пути приходится выбирать, куда пойти дальше; неверно взятое направление может привести в тупик. Вкуне с лабиринтами, представленными на ил. 240 и 241, это древнейшее известное мне изображение «путаницы». Наверху страницы зашифрован следующий текст: «*Triplex est laber[inter]tus noster tempore mihi re / lat, grecus s. quem composuit dedalus, egip / tiacus, quem fecerunt arabes, et latinus, quem / romani constituere, his autem nullus illorum / est, sed daedalico asimilatur quem tue compla / centie offero*» («Мне известны три вида современных лабиринтов: греческий, сооруженный Дедалом, египетский, который построили арабы, и латинский, введенный в употребление римлянами, однако тот, что я предлагаю твоему вниманию, не относится ни к одному из них и лишь в чем-то напоминает Дедалов»). Фонтана описывает здесь три античных лабиринта и указывает, что на данном рисунке изображен лабиринт Дедала. Автор добавляет, что представляет его читателю

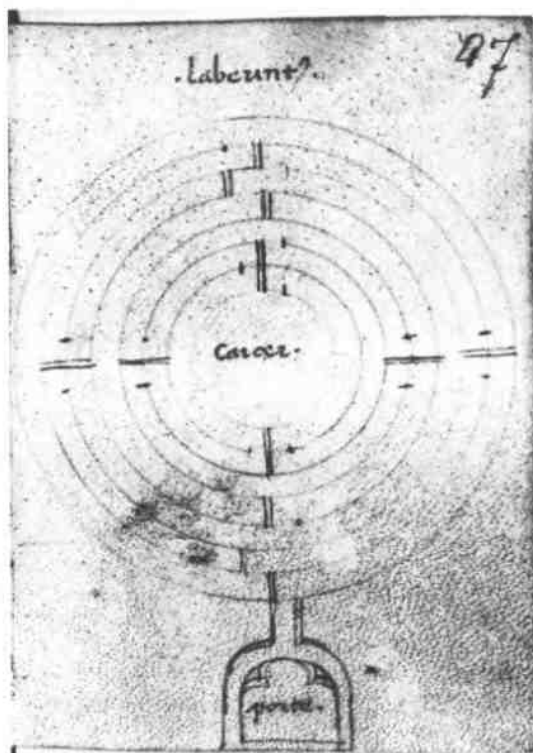
в надежде угодить. На следующей странице рукописи изображена еще одна «путаница» (ил. 240). Мюнхен, Баварская государственная библиотека, cod. icon 242, fol. 9v. Источники: Huelsen, 1914. S. 511; Birkenmajer. S. 40—41; Clagett. N. 4. P. 14—16. Тайнопись была расшифрована в XVIII в. итальянским графом Джованни-Кароло Лиска, а в конце XIX в. — мюнхенским библиотекарем В. Мейером и А. Омоном. Тексты были расшифрованы в 1910 г. Г. Шутте (cod. icon 242a). Выражая признательность Аннегрит Шмитт и Берихарду Дегенхарту за то, что они привлекли мое внимание к этой рукописи.

240. Джованни Фонтана (ок. 1395, Венеция — 1455, там же): «Книга о военных орудиях с рисунками, чертежами и условными обозначениями» Прямоугольная «путаница» (13,1×13,5 см) из справочника Фонтаны по военным орудиям (см. ил. 239). Вход в лабиринт находится внизу. Рисунок выполнен пером и коричневой тушью с красной размывкой. Вверху страницы зашифрован следующий текст: «*De lab[inter]tintis non datur ordo, sed quamvis laberi / tus iste sit q(u)adrus, potest in omnem modum / angulorum fieri. Se[d] / ego lohan[n]es Fontana mul / tiplices pinsi in libello de laberintis secundum quemque [!] genera figurarum ex propria fanta[sia] invecem diff[er]entes, ubi sunt viarum perditiones, vie prolixae, ob[s]curitates, amfra[c]tus inordinationes / timores, revolutiones et devia loca, reditiones / atque conversiones, quibus intrantes decipi / untur*» («Не существует определенного способа построения лабиринта, и хотя здесь приведен лабиринт квадратный, углы могут быть самыми разными, я, Джованни Фонтана, подробно рассмотрел это в книжке о лабиринтах, придумав соответствующий образец для каждой фигуры, сочетая ложные ходы, тупики, повороты, concentрические пути и ловушки, которые запутывают входящего»). Впервые в истории Фонтана заявляет, что расположение линий лабиринта не установлено раз и навсегда и они могут иметь различную форму. Далее он сообщает о написанной им «Книжке лабиринтов» (до сих пор не найденной), в которой собраны многочисленные изображения придуманных им самим путаниц. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, cod. icon 242, fol. 10r. Источники: см. ил. 239. В кн.: Schutte, Clagett. P. 15. Note 36.

239



240



241

241. Джованни Фонтана

(ок. 1395, Венеция — 1455, там же):
«Secretum de thesauro experimentorum
ymaginationis hominum» («Тайное
из всего созданного человеческим
воображением»)

Книга на пергаменте, состоящая из
ста сорока листов; размеры 8,5х6,2 см.
Записная книжка венецианского
ученого Джованни Фонтаны.
Автор рассматривает природные
и философские феномены, а также
методы физического и алхимического
экспериментирования. Книга богато
иллюстрирована, рисунки снабжены
пояснениями автора, записанными
на латыни тайнописью. Возможно,
этот манускрипт, как и похожий
мюнхенский экземпляр (ил. 239),
был создан в 1420 г. На данной
иллюстрации воспроизведен круглый
семикольцевой лабиринт-путаница
(диам. 5,6 см), в центре которого
находится надпись «carcer»
(«тюрьма»), внизу — «porta»
(«дверь»), наверху — «Labinthus».
Наличие осей вызывает в памяти
христианские лабиринты шартрского
типа; в действительности же перед
нами одна из древнейших путаниц,
хотя и нарисованная с ошибками
(см. текст к ил. 239).
Париж, Национальная библиотека,
покуп. acq. lat. 635, fol. 47r.
Источники: Omont; Birkenmajer. S. 41—42;
Clagett. N. 5. P. 16—17.



242



243

242—249. Зигмунд Госсемброт

Старший: девять лабиринтов
из сборника сочинений гуманиста
(и мэра Аугсбурга) Зигмунда
Госсемброта Старшего (ок. 1480 г.)
Госсемброт был другом гуманиста
доктора Германа Шедела, который
имел практику в Аугсбурге
(он приходился дядей юрибергскому
гуманисту доктору Гартману Шеделю;
см. ил. 216). Изображения
лабиринтов, выполненные
коричневой тушью на бумаге,
иллюстрируют латинский текст
о «семи свободных искусствах».
На листе 51 (ил. 242) изображен
семикольцевой лабиринт,
разделенный на пять секторов

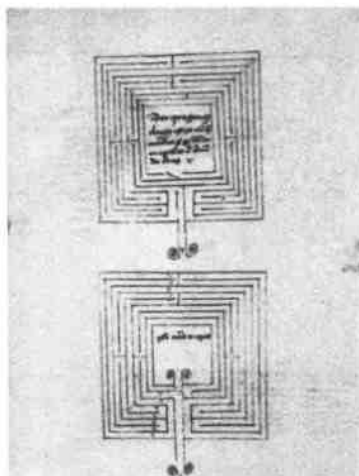
(диам. 11,6 см). В центр (диам. 3,8 см)
вписана пентаграмма.

Лист 51 об. (ил. 243): круглый,
состоящий из восьми кругов
и разделенный на четыре сектора
лабиринт (диам. 10,6 см)
с удлиненным входом. В центре
надпись: «Laborintus inducens et
educens» («Лабиринт вводящий
и выводящий»). Сопроводительный
текст представляет собой отрывок
из «Метаморфоз» Овидия (VIII. 152—
176), где упоминается лабиринт.
Справа ссылка на подобное
упоминание у Бозция («Утешение
философией», III. 12.96—100), ниже
цитата из «De amore» («О любви»)
Овидия (II. 21—27). В нижней части



244

листа 52 об. этот же лабиринт изображен в прямоугольной форме. Лабиринт с листа 52 (диам. 10,6 см; ил. 244) имеет сходство с предыдущим, однако нарисован он неправильно: справа у входа развилка, в центр попасть невозможно. В центре латинская надпись: «Laborintus tamen educens nunquam intus perveniens fines» («Возведя лабиринт, никогда не доберешься до самой сердцевины»). Сопроводительный текст повествует об истории Дедала и Икара. На листе 52 об. (ил. 245) изображены два квадратных лабиринта (высота верхнего 8,7 см, нижнего 8,8 см). Наверху написано слово «Musica», поскольку эта страница из трактата о «семи свободных искусствах» отведена музыке. Центр верхнего лабиринта не имеет входа, о чем написано внутри: «Der irr gang clausus est et numquam introibis...» Центр нижнего лабиринта (аналогичного рис. с л. 51 об., только прямоугольного) не замкнут, внутри



245

надпись: «Ibi introis et exit» («Здесь ты можешь войти и выйти»). На листе 53 (ил. 246) изображен видоизмененный критский лабиринт диам. 18,4 см, состоящий из девяти кругов. В центре написаны слова: «inducens et educens» («можно войти и выйти из центра»). Лист 53 об. (ил. 247): незаконченный рисунок лабиринта (диам. 18,4 см), частично перекрытый астрологическим текстом. Лист 54 (ил. 248): сложный лабиринт, состоящий из двенадцати кругов (диам. 15,5 см). Рядом помещен текст по астрономии. В центре надпись: «Laborintus melior inter prioris aquia magis errabunda inducens et educens» («Этот лабиринт лучше предыдущих, потому что больше запутывает, вводит и выводит»). Карандашные пометки (числа, которые встречаются и на других листах), возможно, принадлежат Вильгельму Мейеру, автору одного из первых фундаментальных исследований



246

о лабиринтах «Ein Labirinth mit Versen» («Лабиринт со стихами», 1882). Наконец, на листе 54 об. (ил. 249) изображен лабиринт (диам. 16,9 см), который Мейер опубликовал в конце своего труда, на с. 400 (ил. 6а) в перевернутом виде и с нумерацией кругов. Состоящий из 11 кругов лабиринт критского типа имеет правильную геометрическую форму; очень похожий рисунок был выполнен в 1778 г. исландцем С. М. Хольмом (см. ил. 582). Декоративные листочки у входа вызывают в памяти лабиринт из манускрипта Отфрида Вайссенбургского (ил. 176), где вычерчен подобный орнамент. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 3941, fol. 51—54 r et v. Источники: Meyer; Haubrichs, 1980. Nr. 13, 14, 24, 27; подробнее о Госсемброте Старшем см.: Wirth Karl-August.



247



248



249

ДОПОЛНЕНИЕ

С тех пор как Г. Керн составил каталог лабиринтов из рукописей, были выявлены новые экземпляры. Наиболее интересные из них можно найти в книге П. Р. Дуб «Идея лабиринта» (Doob, 1990).

А. Библиотека Кембриджского университета, Kk 3.21

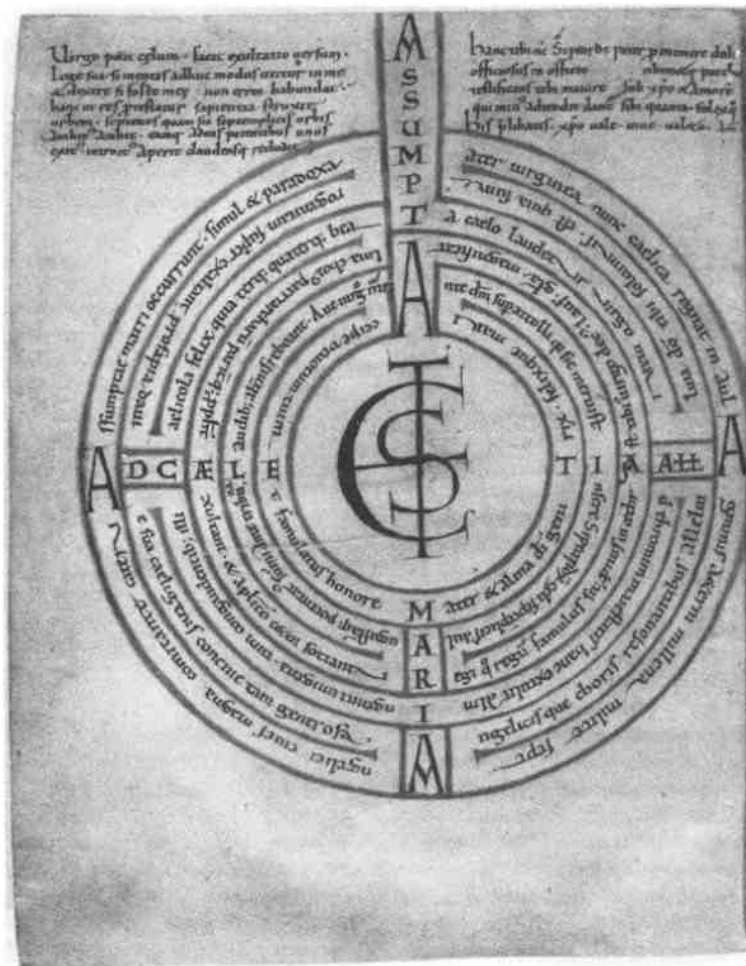
Этот любопытный лабиринт изображен в манускрипте, принадлежащем библиотеке Кембриджского университета. Кодекс с сочинением Бозция «Утешение философией» был написан в Абингдоне (графство Оксфордшир) в нач. XI в. В лабиринте помещен текст латинской поэмы «Assumpta est Maria ad Caelestia, Alleluia!» («Вознеслась Мария на Небеса, аллилуйя!»), которую можно прочесть двумя способами: либо следуя поворотам пути, либо двигаясь по концентрическим кругам. Эти строки характеризуют весьма любопытные средневековые представления о лабиринте, семь концентрических кругов которого воплощают в себе семь небес. Автор молит, чтобы Сивеард — лицо, которому посвящены стихи, — был допущен на седьмое небо. Возможно, речь идет о том Сивеарде, который в 1030–1044 гг. был аббатом Абингдона, а позже стал архиепископом Кентерберийским. Фотография любезно предоставлена библиотекой Кембриджского университета. Источники: Clayton.

Флоренция, MS Bibl. laur. plut. 78.16
Копия «Утешения философией» Бозция (XIV в.). На форзаце (л. 58) изображен круглый, состоящий из одиннадцати кругов лабиринт, в центре которого мужчина и женщина сжимают рукоять меча (Doob, 1990. Pl. 23). Источники: Doob, 1990. P. 342.

¹ Практическую пользу могут принести труды Вергилия, Овидия и Бозция, а также сборники вычислений, хроники и энциклопедические собрания.

² Дж. Билланович (Billanovich) предпринял попытку идентифицировать этот утраченный кодекс. См. ил. 186.

³ Попытки В. Башелет-Массини (Batschelet-Massini, 1978. S. 43–44) и



Оксфорд, MS Bodley auct. F. 6. 4 (S. C. 2150)

Манускрипт нач. XIII в. с сочинением Бозция «Утешение философией» и комментарием Николаса Тревета (XIV в.). Круглые лабиринты, нарисованные разными художниками, изображены на листах 61a об. и 61b об., между текстом «Утешения...» и комментарием, который, видимо, был вставлен в рукопись позднее. Лабиринты можно предположительно датировать XIII в. Лист 61a об.: лабиринт, состоящий из тринадцати кругов; в центре надпись: «domus dedali» («дом Дедала»). Перед

лабиринтом на знаках зодиака написаны латинские стихи (Doob, 1990, Pl. 22). Лист 61b об.: неумело нарисованный лабиринт из девяти кругов, в центре надпись: «domus dedali» и строки гимна, относящегося к концу XIII в. Источники: Doob, 1990. P. 341.

Париж, MS BN Fr. 9682
«Всемирная история», датируемая приблизительно 1300 г. На листе 142 изображены лабиринт в виде трехмерного здания и Минотавр. Источники: Doob, 1990. P. 342; Buchthal. Pl. 151c.

В. Хаубрихса (Haubrichs, 1980. S. 66) провести классификацию представленных недостаточно ясно и не дают читателю необходимых исторических сведений.

⁴ Нью-Йорк, MSM. 925, ок. 1030 г. н. э., ил. 182; Мюнхен, Clm 6394, fol. 164v, рукопись XI в., лабиринт, вероятно, датируется IX в. Ил. 231. Санкт-Галлен, Cod.

825, только шесть окружностей, X–XI вв. Ил. 213.

⁵ Подробнее об этом см. с. 159 наст. изд.

⁶ Санкт-Галлен, Cod. 878; ил. 194.

⁷ Более подробную информацию об этом см. на с. 171 наст. изд.

⁸ Haubrichs, 1980. S. 157.

⁹ См. ил. 176.

¹⁰ Нью-Йорк, MS 832, первая пол. XII в. Ил. 236.

¹¹ Мюнхен, Clm 14731, fol. 82v, содержит ошибки. Конец XII в. Ил. 198.

¹² Berlin, MS lat. fol. 930, последняя четверть XIV в. Ил. 189.

¹³ Монте-Кассино, Cod. 132, 1023. Ил. 188.

¹⁴ См. с. 171–172 наст. изд.

¹⁵ О возможных исключениях см. греческий Соломонов лабиринт, ил. 217, и с. 150–153 наст. изд. См. также ил. 220.

¹⁶ См. с. 173 наст. изд.

¹⁷ Ил. 186, 187, 205, 214, 235 и 238. В парижской рукописи MS lat. 12999 (ил. 237) страница с изображением лабиринта была неправильно вставлена в книгу, здесь она представлена верно.

¹⁸ Обе иллюстрации из рукописи: Мюнхен, Clm 14731. См. ил. 198 и 222.

¹⁹ Цветтль, Cod. 255, XII–XIII в. Ил. 184; Мюнхен. Ил. 239; Копенгаген, AM 673a 4° III, fol. 18v. Ил. 185; а также более новый лабиринт Г. Шеделя, в котором проявились гуманистические черты, — Мюнхен, Clm 209, fol. 323v, XV в. Ил. 216.

²⁰ Следует отметить, что лабиринт, изображенный здесь, сверху над картой мира, является исключением, поскольку вход в него расположен не внизу, а, наоборот, наверху. В. Башелет-Массини в письме автору от 22 августа 1980 г. видит в этом прямое доказательство нежизнеспособности гипотезы ориентации входа, изложенной в наст. исследовании. Меня это возражение не убедило. Если иллюстратор по каким-то причинам отступил от принципов правильного расположения изображения (ил. 203, 204), обращаясь за разъяснением причин следует к нему. Возможно, свою роль сыграли некие технические трудности: представляется, что концентрические окружности лабиринта сначала были нарисованы сплошными, потом в одном месте линию стерли и таким образом получился вход. А место для входа оставалось, возможно, только сверху, вот почему вход расположен именно там. (Вероятно, сначала была нарисована карта, которая должна была стать иллюстрацией к трактату «О карте мира», л. 13, а потом — лабиринт, иллюстрирующий трактат «О богах язычников...», л. 25–27.)

²¹ См. с. 173 наст. изд.

²² Вена, Cod. 2687, fol. 1r. Ил. 176; Мюнхен, Clm 6394, fol. 164v, IX в. Ил. 235; Париж, MS lat. 13013, fol. 1r, X в. Ил. 181; Адмонт, Cod. 89, fol. 1v, нач. XII в. Ил. 197; Амьен, MS 405, fol. 213r, XII в. Ил. 224; Нью-Йорк, MS I, fol. 1r, part. II, 1294. Ил. 225; Бейрут, MS F. Syr. N. I, fol. 2r, 1775. Ил. 233; в Санкт-Галлене, Cod. 878, лабиринт представлен перед хроникой, ил. 194.

²³ См.: Haubrichs, 1980. S. 146ff.; однако следует иметь в виду, что титульные листы (многие из которых первоначально

но оставались чистыми) часто впоследствии использовались для рисунков, не имеющих к тексту никакого отношения.

²⁴ Вергилий. Энеида. VI. 27; см.: Verrall; Enk.

²⁵ Вергилий, к примеру, стал проводником Данте в «Божественной комедии».

²⁶ Рисунок, вероятно, относится к IX в.

²⁷ См. с. 95 наст. изд.

²⁸ См. ил. 611–612.

²⁹ Plassmann, 1940; хотя два «тройных города» были нарисованы неверно.

³⁰ См., например, три рукописи Рабана Мавра, ил. 188–190; Вена, Cod. 2687, fol. 1r. Ил. 176; Санкт-Галлен, Cod. 197. Ил. 195; Амьен, MS 405, fol. 213r. Ил. 223; Авранш, Cod. 240, fol. 8v. Ил. 187; Мюнхен, Clm 800, fol. 55v. Ил. 214; Рим, MS Vat. Lat. 1960, fol. 264v. Ил. 205; душа христианина томится в лабиринте греха. Тесей—Христос приходит как избавитель.

³¹ Особенно это касается иллюстраций сборников.

³² Ил. 379–389.

³³ Ил. 414–418.

³⁴ Исход. 12:2–6; Числа. 28:16.

³⁵ См.: Cues; Jerphanion.

³⁶ См. с. 174–175 наст. изд.

³⁷ Batschelet-Massini, 1978. S. 59ff.

³⁸ См. с. 26–29 и ил. 17–18, где приводятся более подробные сведения о том, что лабиринт представляет собой некое воплощение «движения и гармонической песни мира», которые можно различить в «мелодичном звучании планетных орбит, настроенных в одной тональности».

³⁹ В данном разделе лабиринты проявляют последовательное сходство с уже подвергшейся христианизации версией, а не с более ранней, критской, или языческой, формой. См. с. 119–121 наст. изд.

⁴⁰ Более подробно о средневековых энциклопедиях см.: Goldschmidt; Saxl, Meier.

⁴¹ Исидор Севильский. Этимологик.

⁴² Ibid. XV. II. 36; MPL 213. 36.

⁴³ Описание Плиния см. на с. 60, 62 наст. изд. Плиний утверждает с однозначностью, что сведения об итальянском лабиринте он позаимствовал из описания Варрона.

⁴⁴ Рабан Мавр. О природе вещей. XVI. 12; MPL 111. 387–388.

⁴⁵ Batschelet-Massini, 1978. S. 59.

⁴⁶ В текст «Этимологий» Исидора Севильского вставлен рисунок лабиринта (ил. 183).

⁴⁷ Бозций стал консулом в 510 г. н. э. при правлении Теодориха.

⁴⁸ Ее изображение приводится в рукописи XII в., Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 2599, fol. 106v.

⁴⁹ Лат. «inextricabile labyrinthum», аллюзия на «Энеиду». VI. 27: «inextricabilis error».

⁵⁰ Бозций. Утешение философией. III. 12. 96.

⁵¹ Пер. с нем. из книги В. Башелет-Массини (Batschelet-Massini, 1978. S. 36).

⁵² Ibid. S. 39.

⁵³ Из письма к автору от 22 августа 1980 г. Рукопись принадлежала архиепископу Греческой православной церкви из Никеи, а затем кардиналу Римской католической церкви Иоанну Вессариону (1395 или 1403 — 1472), одному из первых гуманистов, спасшему огромное количество греческих рукописей от бесчинств турок и передавшему в 1469 г. свою библиотеку Венецианской республике. См.: Labowsky.

⁵⁴ Didron Aine, 1844. P. 330.

⁵⁵ См. с. 184 наст. изд.

⁵⁶ Или еще одна, ныне утраченная, копия. Более подробно о списках этого кодекса см.: Batschelet-Massini, 1978. S. 37–38.

⁵⁷ См. с. 174–175 наст. изд.

⁵⁸ Более подробно об эфиопских магических свитках см.: Mercier.

⁵⁹ Возможно, это намек на ремесленника Хирама-Авию из Тира, который строил Храм царя Соломона. 3 Царств. 7:13–50; 2 Паралипомен. 2:12–13.

⁶⁰ См. ст. 2 Конституции Эфиопии редакции 1955 г.: «Королевское звание вовек будет пребывать с потомками Хайле Селассие I, происходящего от короля Сале Селассие, чей род напрямую восходит к династии Менелика I, сына правительницы Эфиопии царицы Савской и царя Израиля Соломона». О том, как в средневековой Эфиопии трактовалась история Ветхого Завета, рассказывающая о встрече Соломона и царицы Савской (3 Царств. 10:1–3; 2 Паралипомен. 9:1–2), см.: Ullendorf. P. 104–114.

⁶¹ См. далее рассуждения о лабиринтах «иерихонах».

⁶² С IX по XIX в. И в самых старых (ил. 220), и в самых новых (ил. 234) образцах рукописей лабиринты представляют собой изображение г. Иерихона.

⁶³ Я благодарен Паулю Кунишу из Мюнхена за предоставленные филологические разъяснения.

⁶⁴ См.: Galling, раздел «Jericho».

⁶⁵ Книга о еврейских именах; PL 23.839, 886, 900.

⁶⁶ Комментарий к книге Иисуса Навина; PL 108.1021; Рабан Маур. О природе вещей. 111. 379; см. также: Meyer, S. 277; Birkhan, 1976. S. 437. Anm. 108, 109; Batschelet-Massini, 1978. S. 58; Haubrichs, 1980. S. 146.

⁶⁷ Иисус Навин. 2.

⁶⁸ По слову Яхве армия израильтян обходила город каждый день в течение шести дней. На седьмой день они обошли город семь раз (Иисус Навин. 6:3–5). Общее количество кругов, совершенных вокруг города, равно не тринадцать, а че-

тырнадцать — семь умноженное на два, — поскольку на седьмой день вокруг города было совершено восемь кругов. Ввиду того что на седьмой день количество кругов, которые описало войско вокруг города, увеличилось в семь раз, представляется возможным говорить об общем количестве кругов, равном 7×7 . В иудаизме число «семь» символизирует принесенную клятву, и, таким образом, действие, повторенное семь раз, приобретает особо важное значение и смысл. Я благодарен раввину С. Д. Сэссуну, владельцу великопальной Библии Фархи (ил. 227), за то, что он в своем письме от 22 января 1979 г. обратил мое внимание на этот факт (сославшись на Бытие. 21: 28–30).

⁶⁹ Иисус Навин. 2:18–21; примечательно, что эта «алая нить» спасет и лазутчиков, и блудницу Раав.

⁷⁰ См.: Saintyves. P. 204; Rykwert. P. 437; Haubrichs, 1980. S. 143–144.

⁷¹ За исключением более поздней копии апостола из Амьена, ил. 224.

⁷² Haubrichs, 1980. S. 140.

⁷³ В пользу этой точки зрения говорит тот факт, что на предыдущем листе — fol. 82r — приводится латинский текст о семи чудесах света. Текст, однако, обрывается так резко, что можно предположить, что подобная ассоциация, вероятно, возникла в процессе последующих переделок кодекса.

⁷⁴ За исключением копии 1611 г., ил. 224.

⁷⁵ Более старый тип представлен на ил. 225, 227 и 229. Ил. 232 представляет зеркальное отображение первоначального изображения, поскольку это оттиск с гравюры на дереве. Еще один тип представлен на ил. 228 и 230.

⁷⁶ В сирийских лабиринтах имеются элементы иудейских лабиринтов (круглая форма, семь стен, окружающих город, расположенный в центре), а также византийских лабиринтов-«иерихонов» (прямоугольная форма, вход в верхней части).

⁷⁷ Перечисление царей, побежденных Иисусом Навином, см.: Иисус Навин. 12.

⁷⁸ За исключением лабиринта в Амьене (ил. 223) ввиду его формы, подвергшейся христианизации.

⁷⁹ Возможно, то же самое можно отнести и к тем сирийским примерам, хотя семь стен в двух более поздних примерах лишь упоминаются (ил. 221, 233–234), тогда как на самом деле изображены восемь стен.

⁸⁰ Yaari. P. 181.

⁸¹ Основные мидраши были написаны в период между II и VI вв. н.э.

⁸² Budge. P. 8; см. также: Götze.

⁸³ Budge. P. XIV.

⁸⁴ Пер. с нем. (Bezold, Hrsg. Bd. I. S. 38).

⁸⁵ О переводе Ветхого Завета см.: Kautzsch. Bd. I. S. 5; израильтяне, вероятно, захватили эти земли и поселились на них в XIII в. до н.э., см.: Negev. S. 188.

⁸⁶ См. с. 88–89 наст. изд.

⁸⁷ О значимости числа «семь» см. выше примеч. 68. Обходя город, семь жрецов несли семь труб, сделанных из бараньего рога. Вокруг города также обносили Ковчег Завета, перед которым расступились воды реки Иордан; Иисус Навин. 3:11–17.

⁸⁸ Громкие крики должны были отогнать духов, защищавших город, см.: Hildburgh, 1945. P. 191.

⁸⁹ См. примеч. 75.

⁹⁰ См. гл. V наст. изд., посвященную троянской игре, особенно с. 89–90. Город Троя также был окружен семью стенами, выстроенными в форме лабиринта, хотя эти сведения значительно более позднего происхождения и встречаются в ином контексте, см.: Matthews. P. 94. Fig. 70.

⁹¹ Gordon. P. 294–295.

⁹² Признание существования подобных параллелей, возможно, оказало определенное влияние на то, что семь проходов вокруг города превратились в семь городских стен Иерихона.

⁹³ См. с. 119–121 наст. изд. Христианизация лабиринта завершилась в X в., когда возник лабиринт шартрского типа.

⁹⁴ У единственного христианского лабиринта-«иерихона», в котором город изображен в центре (ил. 223), нет семи стен, он относится к лабиринтам шартрского типа и состоит из одиннадцати окружностей.

⁹⁵ См. примеч. 65–66.

⁹⁶ См. с. 119–121 наст. изд. Поскольку данная черта присуща им обоим, нет ничего удивительного в том, что между ними установились определенные ассоциативные связи.

⁹⁷ В отрывке из другой регенсбургской рукописи, относящейся к XII в. («Во славу Святого Креста», ок. 1170–1185, Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 14159), приводится сюжет с мытарем Закхеем во время прибытия Христа в Иерихон (за исключением иллюстрации лабиринта); копия из

трудов Рабана Мавра. См.: Böckler. S. 40. Nr. 48.

⁹⁸ В большинстве христианских лабиринтов вход располагается в нижней части, см. с. 123–124 наст. изд. Во всех иудейских иерихонских лабиринтах вход также расположен внизу.

⁹⁹ См. с. 123–124 наст. изд.

¹⁰⁰ См. с. 174–175 наст. изд.

¹⁰¹ Псалом. 55. 6. 10.

¹⁰² Rahner. *Mysterium Lunae*: Rahner, 1964. S. 135–136.

¹⁰³ Более подробно о лабиринте-«иерихоне» в свете истории Церкви см.: Haubrichs, 1980. S. 145–146; Batschelet-Massini, 1978. S. 58.

¹⁰⁴ И опять нехарактерный лабиринт из Амьена является исключением (ил. 223).

¹⁰⁵ См. с. 119–121 наст. изд. Единственным исключением мог стать лабиринт Соломона, если только он действительно создавался на греческой почве. Но даже если это было так, мы в любом случае должны принять во внимание вероятность западного влияния.

¹⁰⁶ Предположительно некоторые «троянские города» более позднего происхождения называли «иерихонами». Это тем не менее следует понимать только как намек на плачевное состояние городских стен (т. е. камней, с помощью которых выложены «троянские города») — в этом же ключе используются и названия многих других разрушенных городов, — а ни в коем случае не как отсылку на собственно город Иерихон. См. с. 344 наст. изд. И вряд ли стоит рассматривать как часть этой традиции детскую игру XIX в., называвшуюся «Стены города Иерихона» и связанную с умением рисовать лабиринты, о которой упоминает В. Мейер, но, к сожалению, не приводит никакого подробного ее описания (Meyer. S. 277).

¹⁰⁷ См. с. 123, 171–172 наст. изд.

¹⁰⁸ Считается, что в итальянском лабиринте (ил. 220) прослеживается определенное византийское влияние, выразившееся в его прямоугольной форме.

¹⁰⁹ Grape. S. 199.

¹¹⁰ Buschhausen, 1976. S. 41.

¹¹¹ Такое влияние могло происходить из Палестины через Сирию и Киликию, что соответствует взглядам Г. Бушхаузена из Вены, изложенным в его письме к автору от 20 сентября 1979 г.

¹¹² Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 252; см. также итальянское изд. наст. исследования, 1981.



250. Карта распространения
церковных лабиринтов

■ XII–XVI вв.

• XIX–XX вв.

Карта: Астрид Фишер (Мюнхен).

VIII. Лабиринты в церквях

Начиная с периода поздней античности, лабиринты изображались на полу в христианских церквях. Самый ранний из известных примеров — это лабиринт в базилике св. Репараты в Орлеанвиле (совр. Алжир, ил. 117–118). Базилика была основана в 324 году н. э., через одиннадцать лет после того, как Константин издал Миланский эдикт, узаконивший в Римской империи христианскую Церковь. Самый поздний по времени создания из известных мне лабиринтов — это лабиринт Кёльнского собора, созданный в 1977 году (ил. 262). Таким образом, примеры создания церковных лабиринтов охватывают весь период, в течение которого христианство являлось и является официально признанной религией, за исключением лишь нескольких окутанных тьмой веков. Установление связи между лабиринтом и местом поклонения, позволяющее делать выводы относительно роли лабиринта в общей идее спасения человечества, представляется еще более неожиданным с той точки зрения, что во времена античности лабиринты изображались исключительно в светских зданиях, а не в храмах. С другой стороны, не обнаружено никаких доказательств того, что лабиринты изображались в каких-нибудь светских помещениях в период христианского Средневековья, эпохи наивысшего расцвета церковных лабиринтов¹. Наиболее ранние примеры лабиринтов в светских зданиях в Мантуе относятся к последующему периоду, датируемому отрезком между 1530 и 1601 годами, своим возникновением они обязаны секуляризации концепции лабиринта в эпоху Возрождения².

Большое удивление вызывает тот факт, что дорожки средневековых церковных лабиринтов выложены многими разнообразными способами, и встречаются такие лабиринты исключительно в Италии и Франции³. Более того, весьма заметны параллели, существующие между лабиринтами из каменных плит на севере Франции и дерновыми лабиринтами на юге Англии. До сих пор не представлено исчерпывающего объяснения, какая связь существует между этими лабиринтами и лабиринтами в рукописях, а также то, каким образом схемы двух типов лабиринтов пришли из античности.

Эти и другие загадки можно разрешить только путем классификации и строгого выстраивания существующего фактического материала, который до сегодняшнего дня подвергался лишь поверхностному анализу. Такая классификация должна производиться на основании конструкции, времени происхождения, района распространения и функции. Церковные лабиринты, представленные в каталоге в конце данной главы, образуют три четко различимые группы — это мозаичные лабиринты, лабиринты из каменных плит и, наконец, лабиринты небольшого размера, нарисованные на изразцах или представленные в виде каменных барельефов.

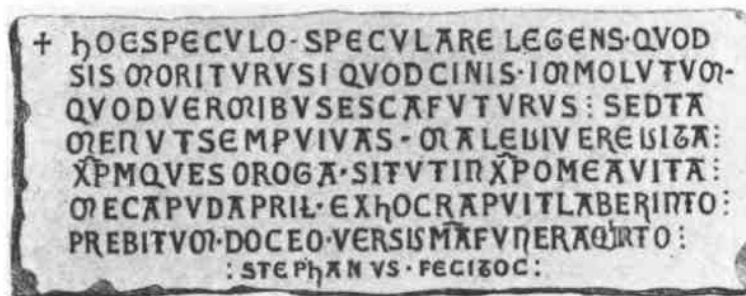
Типы

Мозаичные
церковные лабиринты

Мозаичные церковные лабиринты встречаются только в Центральной Италии, и большинство

из них относится к XII веку. Все они без исключения имеют округлую форму и весьма скромные размеры (не превышающие 3,5 м). И техника (*opus tessellatum**), и сцены битвы с Минотавром в центре лабиринтов являются свидетельством влияния античных образцов. Самые ранние примеры относятся к первой половине XII века. Датировка лабиринта в Равенне (ил. 275–276) VI веком, а лабиринта в Пьяченце (с. 189) — 903 годом оказывается несостоятельной (лабиринт в Равенне относится к XVI веку, а в Пьяченце — к первой пол. XII века). Мозаичные церковные лабиринты, которые, вследствие небольшого диаметра, не могли предназначаться для покрытия пола, представляли собой, как правило, фрагмент мозаик большего размера, в которые входили такие изображения, как «12 месяцев», а также восседающий на троне Аннус, олицетворение года (см. ил. 270–272). Оба эти факта свидетельствуют о произвольном восприятии концепции лабиринта. В данных примерах не видна стилистическая последовательность, характерная для лабиринтов из каменных плит на севере Франции. Небольшой рельеф из Лукки (ил. 264–265), в котором прослеживается явная отсылка к языческому мифу о Тесее, лишь наполовину находится внутри церкви, поскольку он расположен в притворе. Вполне вероятно, что мастер, работавший над церковным лабиринтом св. Северина в Кёльне (ил. 261) — а это единственный средневековый церковный лабиринт в Германии, — черпал вдох-

*Мозаичная техника кладки (*lat. opus* — «работа», *tessella* — «кубик, плитка»).



251

новение именно в этих итальянских мозаиках, особенно в том, что касается размера и техники исполнения.

Лабиринты из каменных плит

Такие лабиринты встречаются только на севере Франции, их стены выложены из каменных плит бело-черно-синего цвета (длиной приблизительно 20 см), а дорожки — из камня белого или черного цвета⁴. Исключение составляют шартрские и, возможно, оригинальные реймские лабиринты, где дорожки значительно шире, чем стены, и для постройки которых не использовались каменные плиты стандартного размера.

Лабиринты, сложенные из плит, бывают обычно довольно большого диаметра (в основном между 10 и 12 м), зависящего от того, сколько имеется места, ведь такие лабиринты занимали всю ширину *нефа*. Большинство из них располагается у главного, то есть западного, портала, и вход в лабиринт всегда обращен на запад. Поскольку загромаждающие церковь скамейки появились лишь в XIX веке, человеку, входящему в церковь с западной стороны, было ясно, что не следует проходить прямо через стены лабиринта к алтарю, а полагается миновать дорожку лабиринта шириной 20–30 сантиметров, ведущую к его центру, и лишь затем проходить дальше.

В отличие от итальянских церковных лабиринтов, лабиринты, выложенные из каменных плит, не сопровождаются никакими дополнительными иллюстрациями, это и невозможно хотя бы по соображениям их размеров. В центре таких лабиринтов нет изображения битвы с Минотавром. Утвер-

ждение Марселя Бюльто⁵ о том, что такое изображение можно различить в центре лабиринта в Шартре, является безосновательным⁶. В Амьене (ил. 253–254) и в Реймсе (ил. 278–279) в лабиринтах увековечены архитекторы⁷.

Хотя наряду с круглыми существуют восьмигранные лабиринты, а также единственный квадратный лабиринт, такие расхождения в форме не являются отражением различий в значении. Схема восьмигранных лабиринтов, находящихся в Амьене, Аррасе и Сен-Кантене (реймский пример является исключением), полностью соответствует лабиринту шартрского типа.

Самые ранние лабиринты из каменных плит относятся, вероятно, к концу XII века, большинство из них, однако, были созданы в XIII веке, а лабиринт в Сен-Кантене относится к 1495 году. В размере и схеме этих лабиринтов проявляется сходство с дерновыми лабиринтами на юге Англии, что предполагает общее норманнское влияние (см. ниже). Лабиринты, которые использовались в качестве покаянного пути и заменяли тем самым паломничество в Святую землю, а также лабиринты, где проводились танцы, относятся исключительно к данному типу.

Лабиринты, изображенные на изразцах и каменных барельефах

Относительно поздние по времени возникновения лабиринты из глазурованной плитки, появившиеся между концом XIV и первой третью XVI века, можно разделить на две подгруппы. Во-первых, это произведения в Байе (ил. 255) и Кане (с. 182), которые по

251. Лабиринт мира

Надгробный камень на могиле некоего Стефана; относится к эпохе позднего Средневековья. В начертанной на нем надписи земное существование человека сравнивается с лабиринтом. Белый мрамор; 25,5×57×3,3 см. Найден в Лионе в 1849 г. Подробнее о надписи см. с. 173.

Лион, Музей изящных искусств

Иллюстрация из кн.: Comarmond. Ill. 17.

Источники: Comarmond. N. 723. P. 401;

Durand Julien. P. 126; Haubrichs, 1969.

S. 278.

своим скромным размерам (диаметр 3,8 м и 3 м соответственно) напоминают итальянские мозаики и состоят из большого количества изразцов, покрытых глазурью; во-вторых, это изображения значительно меньшего размера в Шалон-сюр-Марн, Тулузе, Мирпуа и, возможно, в Пон-л'Аббе⁸, диаметр которых от 50 до 64 сантиметров, и в их состав входят от девяти до шестнадцати изразцов. Общей чертой обеих этих групп является то, что изразцы изготавливались для украшения внутреннего, скрытого от посторонних глаз убранства дома⁹, чем и объясняются относительно позднее время их создания и небольшой размер. Некоторые отличительные черты, характерные лишь для таких примеров, также можно объяснить их предназначением для частных помещений. Единственный из церковных лабиринтов, в центре которого имеется изображение Минотавра, находится в Мирпуа (ил. 266–267), и в нем усматривают влияние итальянского светского искусства. Более того, любопытно отметить, что на изразцах в Шалон-сюр-Марн (ил. 287) изображаются лабиринты критского типа, не подвергшиеся христианизации, что, по-видимому, свидетельствует о продолжении языческой традиции, ранее забытой, или же о возникновении новых языческих веяний.

Некоторые рельефы в церквях относятся к периоду между XII и XV веками. Большинство из них имеют круглую форму, небольшой размер (диаметр составляет ок. 50 см) и относятся к шартрско-

му типу. Единственное исключение составляет каменный рельеф в Жаневиле (ил. 259), на котором изображен восьмиугольный лабиринт шартрского типа с угловыми башенками, очень похожий на лабиринт в Реймсе (ил. 278–279). Дорожки либо выступающие, так же как в лабиринтах в Лукке (ил. 264–265) и Ратморе (ил. 277), либо углубленные, как в Понтремоли (ил. 273). Большинство произведений были вывезены из мест, где они создавались первоначально, вот почему лабиринт из Лукки, и поныне находящийся там, где его установили при создании, приобретает еще большую ценность, поскольку позволяет нам размышлять о первоначальном местоположении других рельефов и о той функции, которую они должны были выполнять. Там рельеф был вырезан на стене, чтобы молящиеся могли водить по нему пальцем. Вход обращен на запад; на том, какое значение имеет данный фактор, я подробно остановлюсь ниже. Он расположен в непосредственной близости от главного входа, как и французские каменные лабиринты, на основании чего можно предположить, что его предназначением являлась духовная подготовка верующих к тому религиозному опыту, который им предстояло приобрести. Рельефное украшение потолка в Бристоле (ил. 257), это гордое свидетельство архитектурных достижений, выполняло, однако, совсем иную функцию.

Форма

Как уже указывалось, для лабиринтов из каменных плит на севере Франции (и только для них) характерно разнообразие формы. Помимо основной круглой, существует также восьмиугольная схема лабиринта, а также один пример квадратного лабиринта, относящийся к более позднему периоду¹⁰. Этот последний по разным причинам представляет собой весьма необычный экземпляр. Но главный интерес для меня сейчас представляет восьми-

угольник. Переход от круглой формы лабиринта к восьмиугольной не означает собой никакого существенного изменения ни в функции, ни в значении лабиринта, поскольку все прочие его характерные черты, главным образом схема расположения дорожки, остаются прежними.

Число «восемь» и восьмиугольная форма ассоциировались с возрождением, с достижением полного совершенства, с началом нового, а также с духовным перевоплощением, поэтому и крестильные купели часто имеют восьмиугольную форму¹¹. В эпоху Возрождения восьмигранник также нередко фигурировал в работах таких мастеров итальянского искусства, как Леонардо да Винчи (ил. 337–338) и Джулио Романо в Мантуе (ил. 356). Основное значение лабиринта, символизирующего процесс *инициаций* (то есть духовной смерти и повторного рождения), получило еще большее развитие, расширилось и стало теперь включать в себя и христианские представления, связанные с крещением. Понятия смерти, греха и рождения имеют к этим идеям непосредственное отношение. В реймском лабиринте такой символизм получил дальнейшее развитие.

Не следует думать, что именно благодаря восьмиугольной форме лабиринт превратился в христианский символ. Ранее христианизации подвергся тот тип лабиринта, что является преобладающим для церквей. Я назвал его «шартрским типом», поскольку именно там находится самый лучший из всех образцов данного типа (ил. 288–290), хотя существуют и более ранние примеры подобных лабиринтов, обнаруженные как в рукописях, так и в других церквях. Такой лабиринт состоит из одиннадцати концентрических окружностей (в базовом лабиринте критского типа окружностей всего семь). Все лабиринты, выложенные из плит, независимо от конкретной схемы, также состоят из одиннадцати окружностей, то же самое можно сказать и о лабиринтах в большинстве средневековых

рукописей. И это не результат случайности, а соблюдение определенных правил числового символизма, принятого в христианстве. В Средние века число «одиннадцать» означало грех, насилие, чрезмерность, поскольку оно превышает количество заповедей, а также незавершенность, так как оно меньше, чем число апостолов — двенадцать¹². Архиепископ Гинкмар Реймский (ум. 882) в своих взглядах даже подразделяет¹³ грешный мир, «*orbis peccatus*» («порочный круг»), на одиннадцать географических регионов, куда вошли Италия, Галлия и Африка. Согласно данному числовому символизму, лабиринт, состоящий из одиннадцати окружностей, является отображением греховного мира, такие же точно закономерности наблюдаются в парижской рукописи MS lat. 13013 (ил. 181): в центре лабиринта, представленного в рукописи и относящегося к X веку (шартрского типа, т. е. имеющего одиннадцать окружностей), изображен плод запретной любви — это Минотавр в образе дьявола, восседающий на троне правителя мира.

В лабиринтах шартрского типа характерными чертами христианского символизма является не только число «одиннадцать», но и сама схема построения лабиринта. В его структуре непременно присутствуют две оси, явно обозначающие крест; три верхние полуоси частично открыты, нижняя полуось образована четырьмя прямыми отрезками дорожки. Таким образом, лабиринт критского типа не только увеличился с семи окружностей до одиннадцати, но еще и приобрел более симметричную форму¹⁴. Крест, включенный теперь в схему лабиринта, — вот что самое важное, именно из-за него возникают барьеры на пути следования по лабиринту, вынуждающие несколько раз менять направление движения, что в метафорическом смысле можно уподобить «остановкам Христа на крестном пути». Возможно, именно эти «остановки», упоминавшиеся в связи с лабиринтом из Реймса, по которому можно было ходить,

связаны с двадцатью восемью поворотными точками в лабиринте¹⁵.

С точки зрения теологии введение в схему лабиринта изображения креста, важность такого введения, его символический смысл вполне очевидны — этим выражается идея спасения. Печать, знак такого спасения явственно присутствуют в мире греха, разделяя пространство этого мира на *квадранты*, каждый из которых по отдельности поддается положительному воздействию. Правит миром теперь не сатана, а Христос, о чем свидетельствует также и Отфрид Вайссенбургский в своей «Книге Евангелий» (ил. 176), в которой имеются только две миниатюры размером во всю страницу — это лабиринт на листе 1 и Распятие на листе 153, — они сходны между собой и по размеру, и по местоположению в книге. Внутри лабиринта находится изображение креста¹⁶. Подобные же параллели существуют между двумя миниатюрами в книге рисунков Леонгарда Вагнера, относящейся к началу XVI века (ил. 390)¹⁷.

Появление лабиринта шартрского типа, встречающегося в ру-

копиях начиная с X века, нельзя объяснить простой модификацией классических мозаичных лабиринтов, поскольку в их схеме не присутствовал крест, хотя в таких лабиринтах также имеются четыре четко обозначенных сектора (части города), проходить которые следует один за другим. Тогда как в лабиринте шартрского типа непременно присутствуют четко прочерченные оси, образующиеся в результате сектора своей формой и местоположением обязанные кресту, являющемуся неотъемлемым смыслообразующим элементом всей схемы лабиринта. Два ранних церковных лабиринта — лабиринты в Орлеанвиле (ил. 117–118) и в Тигзирт-сюр-Мере (с. 113) — подробно описаны в главе, посвященной римским мозаичным лабиринтам, поскольку схема дорожки в этих лабиринтах непосредственно связана с шартрским типом. Таблица, приведенная ниже, хотя и не является завершенным списком, дает представление о различных формах, в которых существует лабиринт шартрского типа, и о том, где такие лабиринты обнаружены.

Церковные лабиринты в Италии относятся, по-видимому, исключительно к шартрскому типу. Нам известна схема дорожки в трех сохранившихся лабиринтах; что касается лабиринта из Пьяченцы, для него эту схему можно восстановить. Лабиринт равеннской церкви Сан Витале представляет собой дальнейшее развитие этого же типа, он, однако, относится к значительно более позднему периоду (XVI в.) и является материальным воплощением совершенно иной концепции, согласно которой направление движения — от центра наружу — строго предопределено. Этот пример тем не менее не следует рассматривать в контексте итальянских церковных лабиринтов. Большинство французских каменных лабиринтов, как круглой, так и восьмигранной формы, относятся к шартрскому типу. Исключения составляют примеры из Реймса, Сент-Омера и Санса. Дерновые лабиринты в Англии также проявляют близкое родство с французскими каменными лабиринтами и относятся преимущественно к шартрскому типу.

Век	Манускрипты	Церковные лабиринты круглые	Церковные лабиринты восьмигранные	Дерновые лабиринты	Прочее
X	Монпелье, MS H. 360 (ил. 196) Париж, MS lat. 13013 (ил. 181)				
XI	Авранш, Cod. 240 (ил. 187) Париж, MS lat. Nouv. acq. 2169 (ил. 183) Монте-Кассино (ил. 188)				
XII	Амьен, MS 147 (ил. 223) Цветль, Cod. 255 (ил. 184)	Павия (ил. 270–272) Пьяченца (?) (с. 158) Лукка (ил. 264–265) Рим, церковь Санта Мария ин Акуиро (ил. 280)			
XIII	Виллар де Онекур (ил. 344)	Шартр (ил. 288–290) Пуатье (ил. 274) Осер (?) Понтремоли (ил. 273)	Амьен (ил. 253–254) Аррас (с. 150)	Алкборо (ил. 292–293) Бримор (ил. 295–296) Хилтон (ил. 313–314) Уинг (ил. 311–312) Возможно также: Боутон-Грин (ил. 294) Комбертон (ил. 300) Райлон-Коммон (ил. 303)	«Карта мира». Херефорд (ил. 199)
XIV	Паолоно Венето (ил. 203–205) Леонардо да Безюцца (ил. 208) Мюнхен, Clm 800 (ил. 214) Венеция, Cod. mag. gr. Z. 299 (ил. 217)	Метеора, монастырь (недатированная копия манускрипта) Cod. mag. gr. Z. 299 Венеция; ил. 217)	Жаневиль (ил. 259)		
XV		Тулуза (ил. 286) Ратмор (ил. 277) Бристоль (ил. 257)	Сен-Канген (ил. 284)		
XVI		Мирпуа (ил. 266–267)			Мастер кассоне Кампана (ил. 324) Стабий, Нюрнберг (ил. 320–323)
XIX			Селеста (ил. 283)		

Интерпретация значений

О функции и значении церковных лабиринтов можно сказать немного. Большинство свидетельств о том, например, что лабиринты служили в качестве дороги покаяния и являлись неким символом совершения паломничества, основаны исключительно на слухах и по времени происхождения довольно новые, относящиеся, вероятно, к XVIII веку. Несмотря на это, я тем не менее сделаю попытку представить несколько возможных толкований¹⁸.

Лабиринт греха

Ранее уже упоминалось о том, что лабиринт, состоящий из одиннадцати окружностей, является символическим изображением мира греха. В пользу подобного толкования говорят некоторые весьма конкретные доказательства, например текст, сопровождавший лабиринт в Пьяченце (см. с. 189), или текст в кодексе Сервия из соборной церкви Фрейзинга (ил. 235), в котором лабиринт представлен как картина всего мира, мирских дел. Те же представления находим и в латинской надписи, вырезанной на могильной плите некоего Стефана:

«Взгляни в это зеркало! Читая эти строки, ты признаешь, что тоже смертен, что ты — это прах, а может быть, грязь и что тебе суждено стать пищей для червей. И поэтому, если хочешь достичь вечной жизни, ты не должен жить в пороке. Молись Христу, заклинаю тебя, ибо вся моя жизнь — это и есть Христос! В начале апреля я покинул сей лабиринт...»¹⁹

Здесь следует также отметить, что все каменные лабиринты, насколько это можно проверить, а также итальянские мозаичные лабиринты непременно имели вход, обращенный на запад, — деталь, которой мы пока не уделили должного внимания. Исключения не составляет даже небольшой барельеф в притворе собора в Лукке. Запад — это направление на закат, ведущее к смерти. Именно на за-

падных фасадах церквей изображали сцены Страшного суда, поскольку Судный день рассматривался как вечер Творения²⁰. В Шартре сцена Страшного суда представлена в западной розе. Именно с западной стороны располагается главный вход, через который верующие попадают к месту поклонения, где мирское встречается со священным. Идея о том, что благочестивые прихожане, входя в обитель Бога, в первую очередь попадают в лабиринт, очень гармонично согласуется с традицией, согласно которой лабиринты в рукописях располагались иногда на форзацах в начале или в конце книги²¹. Более того, у большинства лабиринтов, изображенных в рукописях, вход обращен вниз, что соответствует «направлению на запад» в средневековой картографии. Все эти аспекты в совокупности — запад, смерть, вход (посвящение), одиннадцать окружностей — создают основу для следующего толкования²²: прохождение по дорожке лабиринта было призвано очистить христианскую душу, подготовить ее к встрече с Создателем²³. Функция, согласно которой лабиринт должен заставить человека выбрать иной, праведный, ведущий к Богу путь жизни, отказаться от прежнего, мирского пути ради нового, духовного, ассоциируется с ролью, отводившейся лабиринту в ритуалах посвящения во времена языческой античности, а также в более поздние периоды, когда лабиринт был призван служить дорогой покаяния²⁴.

Оба аспекта такого морализаторского христианского толкования — лабиринт как символ греха и как путь к очищению — сложно взаимосвязаны, и их часто путали, подменяя одно другим, ведь с точки зрения догмы и морали они означают одно и то же: оба ставят вопрос о спасении, ответ на который заключен в крестообразной форме лабиринта.

Путь к спасению

В качестве спасения следует рассматривать дорожку, ведущую из лабиринта наружу. Провожа-

тым на этом пути является Христос, отождествляемый с Тесеем, который победил правителя лабиринта, Минотавра, то есть сатану, царившего в его центре. Христос способен на эту победу, поскольку Он не простой смертный, но также и Бог. Его Божественная сущность проявляла себя через «нить Ариадны», она выводила человечество из лабиринта, спасая его тем самым от заточения в «стенах» первородного греха. Такая христианская интерпретация мифа о Тесее встречается в обеих надписях из кодекса Сервия из соборной церкви Фрейзинга (ил. 235), а также в батальных сценах в лабиринтах Павии (ил. 270—272), где Давид представляет собой еще один прообраз Христа, а также в примере из Пьяченцы (с. 189), в котором упоминается «*doctrina vite*» («доктрина жизни»)». Йозеф Зауер указывает на то, что в Лукке (ил. 264—265) лабиринт изображен напротив картины человеческого падения, тем самым предполагается, что лабиринт представляет собой путь, выводящий из мира греха и указывающий дорогу к благодати²⁵.

Непреложная, не вызывающая сомнений христианская доктрина спасения указывает выход из лабиринта. И в этом одна из причин того, почему все средневековые христианские лабиринты непременно однонаправлены и в них не встречаются ни тупики, ни развилки, которые впервые появились в XV веке²⁷ и стали «свидетельством секуляризации идеи лабиринта», как совершенно справедливо высказывается Гельмут Биркхан²⁸. На этом основании мы можем сделать вывод о несостоятельности предположения о том, будто бы в лабиринте на граффити в Пуатье было несколько дорожек. Такое предположение само по себе противоречит вполне очевидному факту, согласно которому перед нами в данном случае не что иное, как неправильно изображенная «нить Ариадны», характерная для лабиринта шартрского типа²⁹. Христианская церковь не могла, да никогда и не стала бы, в свете собственных же представлений о своем предназначении, вы-

сказывать ни малейшего намека на то, что к спасению могут вести не один, а несколько путей.

Пасхальный танец

Христос, пожертвовавший собственной жизнью, дал людям возможность спасения через лабиринт. И здесь снова явственно проступает взаимосвязь между лабиринтом и смертью. Христос «сошел в ад». Дорожка, выводящая из лабиринта, символизирует путь через чистилище, за которым следует возрождение. Христос воскрес на Пасху, и этот факт проливает свет на некоторые весьма любопытные черты лабиринтов в церквях и в рукописях.

Во-первых, Вернер Башелет-Массини указывает на то, что существенный процент лабиринтов, изображенных в рукописях, встречается в сборниках вычислений, содержащих тексты и Пасхалии³⁰. Такой «пасхальный лабиринт» являлся бы воплощением надежды на воскресение³¹.

Во-вторых, существуют свидетельства о том, что в соборах Осера и Санса в пасхальное воскресенье епископом (или настоятелем) и членами *капитула* исполнялись танцы, происходившие внутри лабиринта. Капитул в Сансе 14 апреля 1413 года принял решение, что, согласно традиции, во время проведения пасхальной службы в лабиринте следует устраивать игры³². Вероятно, здесь имеется в виду игра в мяч и сопровождавший ее хоровод, который был запрещен парламентским декретом от 7 июня 1538 года, но, несмотря на запрет, эти игры продолжались в Осере до 1690 года, когда лабиринт был разрушен³³. Сохранилось описание правил подобной игры в мяч (*ordinatio de pila facienda*) из капитула в Осере, которое датируется 18 апреля 1396 года³⁴. Церемония начиналась с того, что недавно посвященный в сан каноник приносил мяч. Согласно постановлению капитула от 19 апреля 1412 года, мяч должен был быть достаточно большим, чтобы его нельзя было удержать в одной руке. К этим требованиям относились со всей серьезностью, и нам

известно об одном споре, разгоревшемся 14 апреля 1471 года по той причине, что каноник Герард Ротарий сначала отказался принести мяч. Когда к нему обратились с вопросом о причинах отказа, он объяснил свое поведение тем, что в «*Rationale divinatorum officiorum*»³⁵, созданном в 1165 году ректором Парижского университета Джоном Белетом, говорится, что игр следует избегать. И тем не менее он впоследствии принес мяч, которым пользовались для игр в прошлом году³⁶.

В начале церемонии каноник, посвященный в сан позже всех остальных, которому, как и прочим участникам, полагалось надвинуть капюшон (*almutia*), передавал мяч настоятелю, который распевал при этом знаменитую пасхальную секвенцию «Слава Пасхальной жертве...» («*Victimae paschali laudes...*»), созданную Уипо Бургундским (ум. после 1048). Полагалось схватить мяч левой рукой (возможно, мяч просто лежал у него в левой руке, потому что он был слишком большим и схватить его было не так просто), а затем исполнить обрядовый трехшаговый танец в ритме песни³⁷. Остальные в это время держались за руки и вели хоровод по лабиринту (*circa daedalum*), хотя это и не было «три-степом», как предполагает Г. Биркхан (только настоятель исполнял трехшаговый танец), и в танце они следовали по «выложенной внутри лабиринта дорожке»³⁸. Настоятель передавал или же бросал мяч в хоровод, что означает, что он и сам двигался внутри круга, то есть лабиринта, выступая вперед, чтобы передать мяч кому-нибудь из рук в руки, или же отходя назад, и тогда мяч приходилось бросать. Он все время менял направление. Более того, поскольку традиция лабиринта в те времена все еще сохранялась и хоровод вели внутри лабиринта, можно предположить, что настоятель на самом деле во время танца двигался по тропе лабиринта, приближаясь к центру и отходя назад. Получал мяч он, вероятно, с западной стороны, у входа в лабиринт. Хоровод сопровождался органной музыкой, а когда настоятель закан-

чивал свою песню и танец (*salatio*), а все прочие — водить хоровод, участники собирались на общую торжественную трапезу. По-видимому, в Англии также проводились церемонии, удивительно схожие с этой³⁹.

В данном контексте мяч можно рассматривать как воплощение солнца, как символ весеннего обновления природы⁴⁰. Таким образом, языческая традиция игры в мяч подверглась христианскому переосмыслению, в результате чего мяч стал символизировать победоносное пасхальное солнце, Воскресение Христа⁴¹. Помимо Джона Белета, Гийом Дюран (1230—1296), епископ Мендский, также был недоволен языческим происхождением данного обычая и в своем «*Rationale*», созданном в период между 1285 и 1291 годами, высказывался против его соблюдения⁴².

Если мяч символизирует пасхальное солнце, «солнце Христа, совершающее свой победный светоносный путь по лабиринту этой земли»⁴³, которое вновь восходит после всеобщей тьмы Страстной пятницы⁴⁴, то роль настоятеля в этой игре — представлять Христа, дарующего свое пасхальное благословение во время танца по лабиринту, в чем, собственно, и заключается предназначение Церкви в целом. Это — празднование Воскресения Христа, его победы над миром греха, над лабиринтом, окруженным хороводом, благодаря чему лабиринт лишается своей магической силы. Действие сопровождалось также секвенцией, которая, особенно во второй, диалогической части, служила завершающим элементом танца и была призвана придать празднованию Пасхи большую сценичность⁴⁵.

Существует описание пасхальных танцев, проводившихся в церкви св. Марии Магдалины в Безансоне⁴⁶. Однако в нем ничего не говорится о том, был ли в церкви лабиринт, не упоминается также и *неф* как место проведения танцевальной церемонии. Напротив, известно, что сама церемония, как правило, происходила на галерее, а внутри церкви — только ес-

ли шел дождь. Можно предположить поэтому, что лабиринты и традиция пасхальных танцев не обязательно были связаны между собой, скорее, каждая из этих традиций имеет свое непосредственное отношение к Пасхе, это два различных способа выразить надежду на воскресение, которые лишь в некоторых случаях, в нескольких церквях, во время празднования Пасхи объединялись.

Из осерского описания следует, что настоятель исполнял свой танец как *tripudium*, трехшаговый танец, в котором танцующие должны притопывать, как это делали римские салии во время воинских танцев⁴⁷, и эти движения во многом совпадают с поворотами и изгибами движений троянской игры⁴⁸. И то и другое — религиозные танцы. Движения ведущего в хороводе (в отношении Осера ничего не говорится о том, что хоровод двигался по линиям лабиринта) также демонстрируют очевидную связь с танцами салиев, которые устраивались во время мартовских празднований. Несмотря на подобные параллели, христианский танец в лабиринте никак не может происходить непосредственно от римских воинских танцев, символизировавших военную процессию, поскольку эти танцы разнятся между собой во многих других отношениях. Более того, поскольку христианский вариант танца непременно ограничивался конкретным местом его проведения, более вероятным представляется предположение, что он возник в результате языческого, норманнского влияния⁴⁹.

По отношению к Шартру В. Башелет-Массини приводит свидетельства того, что танец лабиринта исполнялся священниками во время вечерних молитв на Пасху, когда праздновалось «победоносное Воскресение Христа и вновь свершившееся в гармонии сотворение мира»⁵⁰. Автор предполагает, что стимулом для такого танца⁵¹ явился процитированный выше отрывок из сочинений римского грамматика и философа Гая Мариа Викторина, относящихся к середине IV века н. э.⁵², в которых

говорится, что танец лабиринта символизирует собой гармонию сфер.

Поскольку существуют также свидетельства, касающиеся лабиринтов в Реймсе и Амьене, в которых упоминается, что во время вечерних молитв на Пасху священники устраивали игры в мяч⁵³, можно предположить, что данная традиция, как и в Осере, сопровождалась танцами в лабиринте, исполнявшимися настоятелем и членами капитула. В данном контексте, вероятно, уместно будет вспомнить и об игре в лабиринт (возможно, имеется в виду танец), упоминавшейся в связи с одним французским садовым лабиринтом в 1491 году⁵⁴.

Вероятность норманнского влияния

Пасхальные танцы могли исполняться только в каменных лабиринтах, существовавших на севере Франции, поскольку итальянские лабиринты для этой цели оказывались слишком малы. Во всех имеющихся свидетельствах упоминаются лишь танцы, исполнявшиеся во французских церквях. Исключительность подобной ситуации лучше всего можно объяснить норманнскими, языческими традициями, которые ассимилировались и стали частью христианского мировоззрения. Данная гипотеза подтверждается целым рядом фактов. Лабиринт шартрского типа впервые упоминается в рукописях X века, в XII веке в Италии он представляет собой сооружение довольно скромного диаметра, равного приблизительно трем метрам, из чего можно заключить, что ходить внутри такого лабиринта не предполагалось. И вот спустя сто лет на севере Франции существующая схема лабиринта увеличивается в четыре раза, вероятно, для того, чтобы такой лабиринт можно было использовать в качестве подспорья, своеобразного указателя танцевальных движений. В данной ситуации возникает вполне обоснованное предположение, что причина таких перемен — в наличии языческого влияния, во вся-

ком случае некоего другого влияния, никак не связанного с существовавшей в то время концепцией церковных лабиринтов. Таким образом, принципиальное различие между каменными лабиринтами на севере Франции и всеми прочими церковными лабиринтами заключается в том, что северо-французские лабиринты служат для направления и одновременно ограничения танцевальных движений.

Удивительно точное сходство отмечается между каменными лабиринтами на севере Франции и английскими дерновыми лабиринтами⁵⁵, что можно объяснить наличием общего норманнского влияния, которое может также пролить свет на проблему ограниченной области распространения, столь характерной для обеих форм лабиринта. Викинги, или «люди севера» (по преимуществу норвежцы и датчане), предшественники норманнов, совершавшие набеги на Европу из перенаселенной Скандинавии, начиная с 793 года, опустошали в основном Англию, Францию и Северную Германию. Они разграбляли прибрежные территории континентальной Европы, также поднимались вверх по рекам, например по Рейну и Луаре, заходя далеко вглубь страны. В 845 году викинги уничтожили Гамбург, в 863 — Ксантен, в 881 — Кельн и Бонн. Они захватили Нант (843) и Париж (845), и в 912 году Карлу III в попытке защитить свою страну, натравив одного викинга на всех прочих⁵⁶, пришлось уступить правителю викингов, Ролло, территорию, впоследствии ставшую Нормандией. Когда Ролло и его свита приняли крещение, он стал называть себя Роберт, первый герцог Нормандии. Процесс христианизации, однако, продолжался многие века. Нормандия, которая включала, под франкским сюзеренитетом, большую часть Голландии⁵⁷, была не единственной территорией викингов. Земли на севере Франции, лежащие между двумя областями, не остались незатронутыми новыми влияниями. В 1066 году была завоевана Англия, где с IX века уже обосно-

вались датчане. И лишь в 1204 году Нормандия, к тому времени являвшаяся частью Англии, стала французским герцогством, после того как ее завоевал Филипп Август. В начале XV века во время Столетней войны она опять была присоединена к Англии, а в 1450 году эта территория вновь попала под французское господство.

Скандинавия — это классическое место существования «тройных городов», каменных сооружений, выложенных в форме лабиринта на открытых площадках⁵⁸. И сегодня по берегам Швеции, Норвегии, Финляндии, на российском побережье Балтики можно видеть руины многих сотен подобных построек. Для одной только Швеции составлен каталог, в который вошло около трехсот наименований. «Тройные города» выстроены на морском побережье или же на островах, а это значит, что создавали их люди, занятые морским промыслом, рыболовством. Учитывая тот факт, что на Балтике безраздельно правили викинги, монополизировавшие всю торговлю в регионе⁵⁹, можно предположить, что «тройные города» явились результатом северного германского/скандинавского влияния, а идеи, положенные в основу данных построек, либо принадлежали самим викингам, либо были привнесены извне. В любом случае эти идеи и представления считались чрезвычайно важными, что очевидно из большого количества таких построек и обширной области их распространения. Поэтому вполне вероятно, что, когда две традиции пришли в соприкосновение друг с другом, новая концепция христианских лабиринтов вытеснила культовые танцы, исполнявшиеся в «тройных городах», перенимая у них при этом элементы формы. Языческая традиция тем не менее оказалась достаточно стойкой и выжила, сохранилась в танце, который сделался одной из составляющих христианской концепции лабиринта, из-за чего лабиринты должны были строиться существенно больших размеров.

Если предположить, что именно так Церковь поступила с язы-

ческими «тройными городами» и со всем, что с ними связано, и что процесс ассимиляции продолжался в течение IX—X веков, становится понятным, почему христианизация лабиринта имела место в данный период⁶⁰. После того как Церковь стала использовать критский лабиринт, возникла необходимость запечатлеть на этом языческом символе знак креста, тем самым утвердив идею христианского господства над представлениями язычества⁶¹.

В Англии благодаря особенностям, характерным именно для этой страны, место, которое во Франции занимают лабиринты в церквях, оказалось занято лабиринтами из дерна. Можно предположить, что в Англии «тройные города» вырезались из дерна, а не сооружались из камней⁶², свидетельства этого можно и по сей день видеть в Долби (ил. 299) и Сомертоне (ил. 309—310), где находятся лабиринты критского типа⁶³.

Следует отметить, что в Дании, по-видимому, «тройные города» не строились (возможно, они были разрушены?). Вместо них имеются фрески в церквях, изображающие лабиринты, — они встречаются на юге Швеции (бывшая часть Дании), на Готланде, в Финляндии и Норвегии. Эти фрески относятся к XIV—XV векам и представляют собой еще один пример того, как Христианская церковь вбирала в себя языческие обычаи. За редким исключением лабиринты, изображенные на фресках, относятся к критскому типу, и в некоторых примерах внутри лабиринта или рядом с ним имеются изображения небольших фигурок, что является явным отголоском традиции «тройных городов». Именно поэтому такие лабиринты рассматриваются в данном исследовании в главе, посвященной «тройным городам»⁶⁴.

Свидетельства об английских танцах, в которых проявляется большое сходство с танцами в Осере, также позволяют предположить присутствие норманнского влияния⁶⁵. Возможно, оба эти явления имеют общий источник — традицию «тройных городов».

Видение мира

Лабиринт может быть истолкован как символ видения мира не только в моральном понимании, но и в буквальном смысле. Об этом свидетельствует его округлая форма, подразделение на *квадранты*, включенность лабиринта в космологические контексты. Его расположение строго соответствует тому, какое было принято в средневековой картографии⁶⁶. И, как это часто бывает в средневековой картографии, где город Иерусалим обозначается как центр земли, в каменных лабиринтах на севере Франции имеется «Путь в Иерусалим» («Chemin de Jérusalem»)⁶⁷. И в данном контексте город Иерусалим обязан своим центральным расположением той значимости, которой он обладает в истории спасения, а не произвольным расчетам⁶⁸.

Путь в Иерусалим

К нескольким каменным лабиринтам на севере Франции применяется название «Chemin de Jérusalem» — «Путь в Иерусалим». Нам неизвестно, каков возраст этого наименования, мне не известно ни о каких источниках, относящихся к периоду раньше XVIII века. Данное наименование, имеющее относительно недавнее происхождение, возможно, столь же мало характерно для самого лабиринта, сколь и связанные с ним представления⁶⁹, что такие лабиринты относятся ко времени Крестовых походов и предназначались для тех, кто не мог отправиться в Святую землю, — лабиринты служили заменой такого искупительного паломничества. Паломники, наверное, ползали по лабиринту на коленях, распевая при этом молитвы⁷⁰. Этому отводился час, откуда и еще одно наименование лабиринта — «la lieue», что значит «лига». Вероятно, имеется в виду расстояние, которое можно преодолеть за один час⁷¹. Такое название могло иметь чисто метафорическое значение, поскольку дорожка в церковных лабиринтах составляет никак не больше нескольких сотен метров⁷².

Косвенное свидетельство того, насколько правдоподобна версия,

что лабиринт служил заменой паломничества в город Иерусалим, можно обнаружить, если посмотреть на карту Лилля, где и в середине XIX века еще был представлен путь такого паломничества⁷¹.

Дом Дедала

В одном документе XIV века⁷² лабиринт в Амьене назван «домом Дедала», благодаря чему архитекторы, построившие собор и уже увековеченные в его лабиринте, приравниваются к Дедалу, отцу всех архитекторов⁷³. Важно отметить, что средневековые садовые лабиринты во Франции были известны под этим же названием, следовательно, с церковными лабиринтами их роднили не только имя и область распространения, но также и общность формы и значения. Я предполагаю, что они стали предшественниками «лабиринтов любви» (ил. 419–439). И по размеру, и по схеме эти растительные сооружения демонстрируют очевидное сходство с церковными лабиринтами. Наши знания о церковных лабиринтах, несомненно, расширились бы, если бы нам было больше известно об игре (вероятно, это был танец), которая, как предполагается, происходила в 1491 году в одном из таких «домов Дедала»⁷⁶.

Каталог церковных лабиринтов

В данный каталог включены все известные мне церковные лабиринты, они располагаются в алфавитном порядке по названию места, где находятся. Здесь приведены также разрушенные лабиринты и те сооружения, которые в литературе ошибочно названы лабиринтами. Не вошли сюда лабиринты, изображенные на фресках в скандинавских церквях, все они относятся к критскому, языческому типу и, очевидно, являются отражением традиции «тройных городов». По этой причине они рассматриваются в главе XVI, которая полностью посвящена «тройным городам». Библиография по данному вопросу ограничена узкоспециальной литературой. Данный каталог никогда не был бы составлен, если бы не бесценные списки, созданные другими исследователями: Amé; Meyer. S. 283–287; Soyes; Launay, 1916. P. 119–121; Matthews. P. 54–70; Leclercq; Verbrugge, 1967. P. 84; Santarcangeli, 1967. P. 254–269; Santarcangeli, 1974. P. 282–301; Bord. P. 88–105; Saint-Hilaire, 1977. P. 57–81; Haubrichs, 1980. S. 100–109.

252



252. Алкборо,

графство Линкольншир, Англия
В 1887 г. в приходской церкви Алкборо по инициативе Дж. Коултона были созданы два лабиринта: один — на полу нартекса, другой — на алтарном окне. Они являются копиями старинного дернового лабиринта Алкборо (ил. 292–293). Фотография: Женет Борд (Монтгомери), негатив 347/8.

Источники: см. ил. 292–293; Haubrichs, 1980. Nr. 22. Anm. 102; Bord. Figs. 164–165.

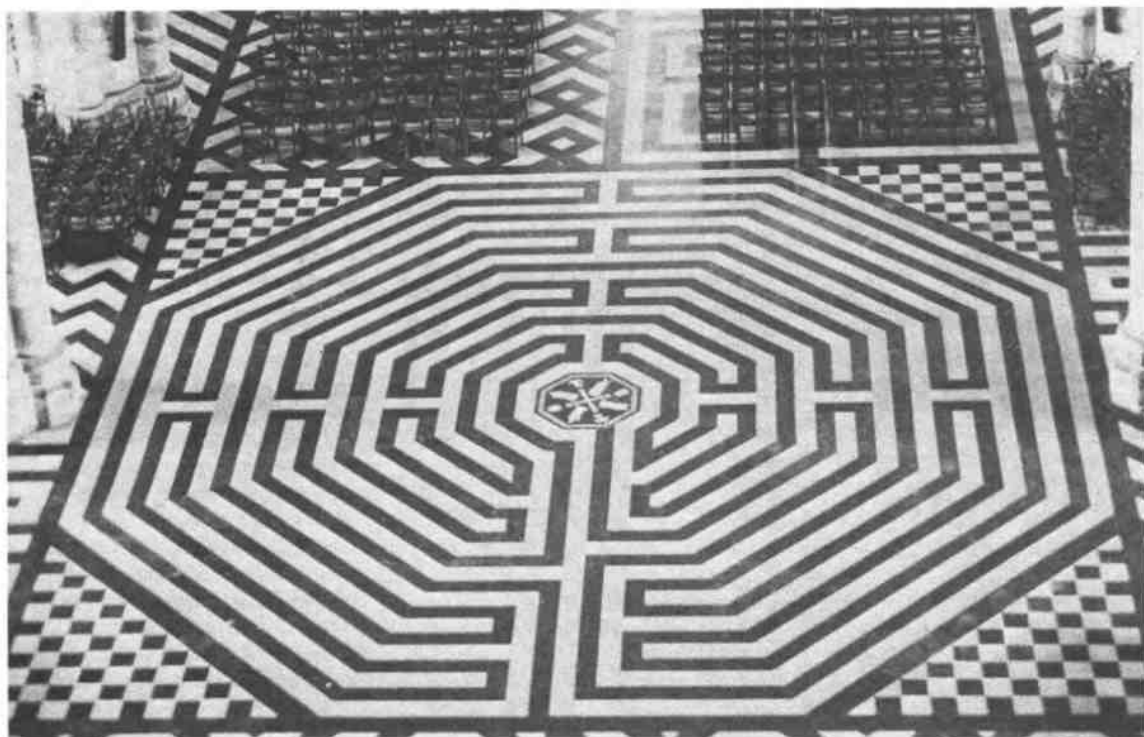
253–254. **Амьен, собор**
 Рисунок первого лабиринта Амьенского собора, выполненный в 1611 г. *домом* Николя де Рели, монахом-бенедиктинцем из близлежащего монастыря в Корби. Бумага, тушь, перо, 29,1х20,9 см (л. 209 об., манускрипт 405, муниципальная библиотека Амьена). Кодекс датируется XV в. и содержит философские тексты таких авторов, как Порфирий, Аристотель, Жильбер де ла Порре, Боэций и Фома Аквинский. Монах был так очарован амьенским лабиринтом, что не только скопировал его, но и нарисовал восемь лабиринтов собственного сочинения на пустых страницах манускрипта (см. ил. 454–460). Кроме того, на листах 212–213 помещены две латинские поэмы о лабиринтах, авторами которых являются неизвестные нам Антоний д'Иппр и Петр Каниве. Возможно, Николя де Рели переписал их из другого источника. Этот любительский рисунок ценен тем, что является старейшим воспроизведением первого амьенского лабиринта, сооруженного в 1288 г. Возможно, именно он послужил образцом при воссоздании лабиринта, копия которого ныне находится в том же самом месте собора — на уровне четвертого и пятого (считая от

западного портала) *интерколумниев* — и занимает всю ширину центрального нефа. Имеющий форму октагона (восьмиугольника) лабиринт выложен белым и черно-синим камнем. Его вход ориентирован на запад; ширина лабиринта — 12,1 м, длина стороны восьмиугольника — 5,2 м. В центре лабиринта — черно-синяя восьмиугольная плита (диам. 1,3 м), оригинал которой сохранился и ныне находится в Музее Пикардии в Амьене. До Французской революции эта плита была инкрустирована медным изображением креста. Его ветви, заканчивавшиеся геральдическими лилиями, были ориентированы не по продольной оси нефа, а по тем диагоналям октагона, которые совпадают со странами света. Концы креста венчали изображения маленьких ангелов, сделанные из белого камня. Говорили, что если продолжить одну из перекладин креста, то получившаяся ось пройдет по диагонали алтарного пространства и укажет на точку горизонта, в которой 15 августа (в день Успения Богородицы, являющийся храмовым праздником собора) восходит солнце. Между перекладинами креста были помещены четыре фигуры из белого камня. Ближе всех к алтарю находилась фигура епископа Эвара де Фуйуа (1211–1222), при котором

в 1220 г. началось сооружение собора. Остальные фигуры представляли архитекторов церкви, которыми являлись (в хронологическом порядке) Робер из Люзарша, Тома и его сын Рено из Кормона. В 1288 г. Рено де Кормон приказал выгравировать на медном ободке по периметру центральной плиты лабиринта надпись (также похищенную в 1790 г.), в которой сообщал имена своих предшественников и год начала строительства — 1220. Данный факт позволяет предположить, что и сам лабиринт был сооружен в 1288 г. Эта надпись, в которой лабиринт назван «Maison dedalus» («Дом Дедала»), была воспроизведена в рукописи XIV в. (Архивы департамента Сомма, раздел «Амьен», регистр распределений, пергамент, cod. G 2975, fol. 247r). Ниже воспроизведен текст надписи, цитируемый по манускрипту: «En lan de grace mil II^e Et XX fu leuwer de cheens Premierement encommenchie Adonc yert de cheste evesque Evrart evesques benis Et roy de France Loys Qui fu filz Phelippe le sage. Chil qui maistre yert de l'oeuvre Maistre Robert estiot nommes Et de Lusarches surnommes Maistre Thomas fu apres luy De Cormont, et apres Ses filz maistre Regnault qui mette Fist a chest point chy ceste lettre Que lincarnacion valoit XIII^e ans, XII en faloit». Перевод: «В лето Господне 1220-е, когда работы здесь только начались, епископом [был] преосвященный Эввар, а королем Франции — Луи, сын Филиппа Августа. Возглавляя работы мастер Робер, прозванный Робер из Люзарша. После него был мастер Тома, [прозванный] Тома из Кормона, а после него его сын мастер Реньо [Рено], который возглавлял работы, [который] поместил эту надпись в год 128 от воплощения». Изучая сведения о мастерах, которые работали на строительстве Шартрского и других соборов, Дж. Джеймс начал сомневаться — могли ли три мастера-каменщика построить Амьенский собор за шестьдесят восемь лет. Укрепили эти сомнения и фактические ошибки в надписи: в 1220 г. королем был Филипп Август, а не его сын Людовик VIII, который правил всего три года, предвзятое долгое царствование своего благочестивого

253





254

отпрыска Людовика IX. В 1827—1829 гг. пол церкви обновили. Лабиринт был разрушен, его восстановили в 1894—1897 гг. на том же месте согласно старым материалам. Лабиринт относится к шартрскому типу, хотя и выполнен в форме восьмиугольника (подробнее о значении октагона см. с. 171—172 и текст к ил. 278—279). Возможно, образцом для амьенского (или же передаточным звеном между Шартрским собором и Амьеном) послужил аррасский лабиринт (см. ниже). Возможно также, что Рено де Кормона вдохновил лабиринт-«нерихон» из амьенского *лекционария* XII в. (см. ил. 224). Если Рено де Кормон действительно был автором проекта лабиринта и (или) рассматривал это произведение как способ обессмертить свое имя и имена предшественников, то такое сравнение с отцом архитекторов — Дедалом, легендарным изобретателем лабиринта и других диковинок, — проливает яркий свет на самоощущение зодчего XIII в. (подробнее об этом см. главу XII). Память об архитекторах хранят и другие соборы, например Реймский и, возможно, Шартрский. Фотография: Андре Петер (Эккло), муниципальная библиотека Амьена.

Источники: Gilbert. P. 136—139; Wallet; Meyer. S. 284; Soyez. P. 31—52; Durand Georges. Vol. I. P. 23, 457, 460—465; Leclercq. N. 20; Haubrichs, 1980. Nr. 11. Anm. 91.

План в кн.: Daire. Vol. II. P. 92—92 нарисован неверно: он перевернут, путь ошибочно показан белым цветом и не приводит к центру.

Аррас, собор

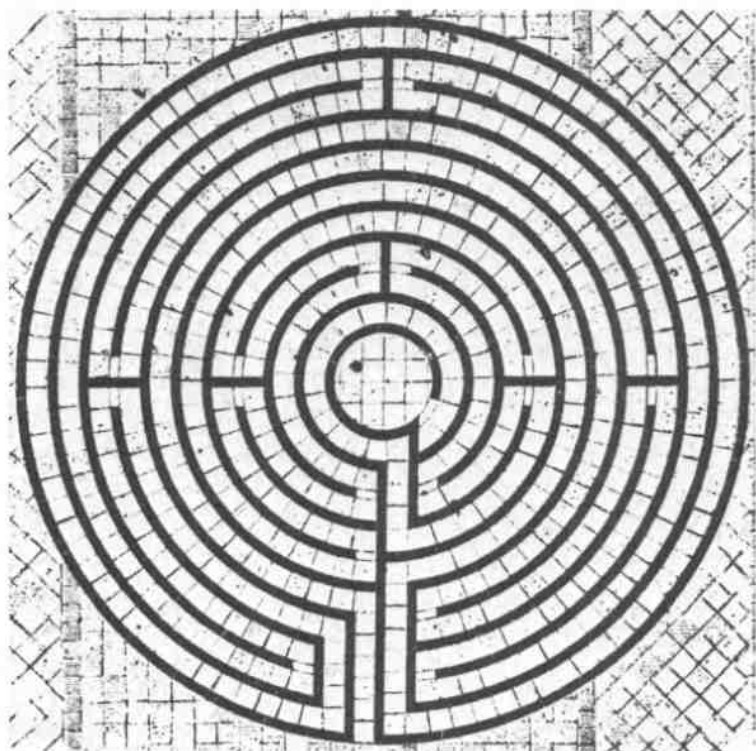
Восьмиугольный лабиринт, сооруженный из желтых и синих (черно-синих) плит, первоначально находился в *нефе* собора, строительство которого началось в 1160 г. Его план был аналогичен планам амьенского и сен-кантенского лабиринтов. Э. Валле в 1843 г. сообщал, что «ширина» лабиринта (т. е. длина стороны квадрата, в который он вписан) равна 10,6 м, рисунок выложен из пятидесяти пяти квадратных каменных плит, положенных встык; ширина центра равна девяти плитам. П. Сантарканджели утверждает, что размер одной плиты составляет 23×23 см. Эта информация противоречит данным монсеньора аррасского Ж. Летокуа, чей набросок Сантарканджели воспроизводит в своем труде (ил. 53, в зеркальном отражении). Данный рисунок, опубликованный в книге Дж. Борд, озадачивает тем, что путь лабиринта

на нем обозначен белым. С другой стороны, Э. Валле, который изучал рисунки лабиринтов Сен-Кантена и Арраса, опубликовал план сен-кантенского лабиринта (в котором путь обозначен черным цветом; см. ил. 287) как общий для обоих лабиринтов. Валле лишь оговаривает, что аррасский лабиринт имеет другие размеры, а его путь обозначен (черно-) синим цветом. Вход, без сомнения, был ориентирован на запад. Продолжая рассказ, Валле сообщает, что верующие проползали весь путь лабиринта на коленях, твердя молитвы, причем требовалось около часа, чтобы завершить «паломничество».

Источники: Wallet. P. 99—100; Meyer. S. 284; Santarcangeli, 1967. P. 264. Ill. 52; Bord. Fig. 142; Aubert, 1973. S. 75; Haubrichs, 1980. Nr. 12. Anm. 92.

Аулла (Тоскана),

монастырь Сан Капрасио
Этот монастырь близ Ла-Специи был основан монахами-бенедиктинцами в 884 г. Монастырская церковь предположительно датируется второй пол. XI в. У. Форментини ошибочно принимает за лабиринт, выполненный в технике каменного рельефа, фрагменты меандра. Источники: Formentini. P. 3. Not. 3; Verzone. P. 55. Pl. XXVIII.

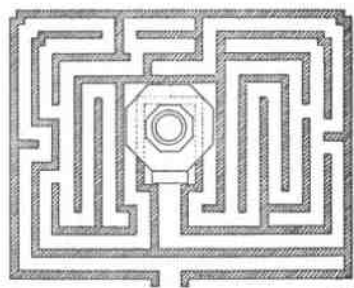


255

255. Байё, собор

Лабиринт расположен не в *нефе* собора, а на полу дома *капитула*, начало строительства которого относится к XIII в. Лабиринт был недоступен для посторонних, видеть его могли лишь члены капитулы. Возможно, это объясняет его относительно скромные размеры — диаметр 3,8 м, диаметр центра 60 см. Изображение имеет круглую форму, состоит всего из десяти кругов обхода (это исключительный случай) и не является копией шартрского или санского лабиринтов. Необычно и расположение входа — он ориентирован на юг. Лабиринт выложен полихромной глазурованной плиткой; ее узор ныне почти стерт, но различим на цветной литографии Э. Аме (Amé, P. 51) и позволяет датировать лабиринт концом XIV в. Плитка, возможно, была изготовлена в Потри-дю-Молле, близ Байё. На каждом витке пути желтым цветом по черно-коричневому фону выложены различные мотивы — грифон, розетка, щит. Стены обозначены узкими полосами глазурованной черной плитки, а точки перехода из одного круга пути в другой отмечены желтыми плитками.

Иллюстрация из кн.: Soyez. Ill. III.
Источники: Villers; Amé, P. 51; Meyer, S. 285; Soyez, P. 20; Leclercq, N. 22; Haubrichs, 1980, Nr. 15, Ann. 95.



256

256. Бори (графство Кембриджшир),

церковь св. Елены и св. Марии
По словам Дж. Борд, в этой маленькой приходской церкви также находится лабиринт. Он выложен черной и красной плиткой вокруг возвышения, на котором стоит крестильная купель. На самом деле это не лабиринт, а путаница, которая состоит из множества путей и имеет тупики. Изображение создано не ранее XIX в.

Иллюстрация из кн.: Matthews, Fig. 58.
Источники: Matthews, P. 70; Bord, P. 103, Fig. 162.



257

Бриндизи, церковь Сан Джованни аль Сеполькро

В этой церкви нет лабиринта. Утверждая обратное, Й. Зауер, возможно, имел в виду римскую мозаику из Бриндизи (ил. 122), которую перепутал с церковным лабиринтом.

Источники: Sauer, S. 350; Haubrichs, 1980. Anm. 79.

257. Бристоль,

церковь Сент Мэри Редклифф
Замковый камень с рельефным изображением украшает потолок северного бокового нефа средневековой церкви. В старой Англии дерновые лабиринты играли ту же роль, что церковные напольные лабиринты Северной Франции. Этот каменный рельеф с лабиринтом шартрского типа, несомненно, имел какое-то другое назначение. Быть может, изображение было задумано и установлено архитектором церкви как некий профессиональный знак, подтверждающий, что построенное здание достойно Дедала, отца архитекторов. Кроме того, зодчий получил макет свода, изображенный над *трансептом*, — жест, который может говорить о высоком самосознании архитектора готической эпохи. Что же касается датировки, то Ч. Кейв просто называет лабиринт «средневековым». Согласно Дж. Борд, диам. изображения составляет всего 10,2 см, время создания — XV в.

Фотография из кн.: Cave, Fig. 36.
Источники: Cave, 1948. P. 36, 184; Ladendorf. Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit. Sp. 781. Anm. 35; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 248. Anm. 52; Bord. P. 102; Fig. 160; Haubrichs, 1980. Nr. 20. Anm. 100.

Генган (Бретань), церковь Нотр-Дам де Бон-Секур

Лабиринт (диам. 5,5 м) расположен прямо у западного портала, на северной стороне (портал Богоматери, XIII в.) этой базилики. Круглое изображение, возможно, представляет собой уменьшенную копию шартрского лабиринта, выполненную в XIX в. Точных указаний на возраст этого лабиринта не обнаружено, но его можно датировать на основании надписи «Ave Maria» в центре. Она выполнена характерным неоготическим шрифтом; рядом изображены три геральдические лилии.
Источники: Boulbain, S. 22; Saint-Hilaire, 1977. P. 76, 112.



258

258. Гент, ратуша

(Зал умиротворения)
Лабиринт находится в центре Зала умиротворения, построенного в 1528 г. и служившего залом заседаний местного уголовного суда. Примыкавшая к залу часовня была отделена сквозной мраморной оградой с медными колонками. Таким образом, на время церковной службы зал суда превращался в притвор (входное помещение) часовни, доступный для публики. Из этого следует, что данное изображение надо рассматривать как церковный лабиринт, а не обычный напольный орнамент. Об этом говорит и характерный план лабиринта, выложенного белыми и синевато-черными каменными плитами. Изображение было выполнено в 1533 г. по приказу Клайса Триеста. Крест над центром вызывает в памяти лабиринт из церкви св. Бертина в Сент-Омере (ил. 286). Впрочем, гентский лабиринт не является точной копией сент-омерского, послужившего лишь образцом, трактованным весьма свободно. Лабиринты отличаются друг от друга и размерами. Сент-омерский лабиринт представляет собой квадрат (длина стороны — 49 плит). Ширина гентского экземпляра равна всего 41 плите, так как лабиринт занимает весь пол и площадь зала (12×14 м) не позволила сделать изображение больше.

Иллюстрация: Bauter van Berpke.
Источники: Devigne; Lokeren; Werveke; Verbrugge, 1975; Tyghem, Vol. I. P. 122–123, III. 52.

259. Жаневиль,

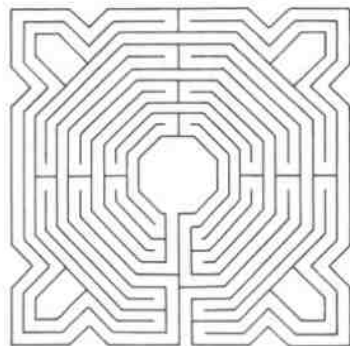
департамент Сена-и-Уаза, Франция
Камень с вырезанным на нем изображением лабиринта был найден в 1954 г. в маленькой приходской церкви в Жаневиле, близ

Маньи-ан-Вексен. Возможно, эта церковь была основана в XIII в. как храм бенедиктинского аббатства. Камень, утопленный в пол и частично разрушенный из-за частого хождения по нему, находился в северном боковом нефе, где проходили службы, у северной стены храма, близ алтаря. Первоначально он имел форму квадрата со стороной 75 см. Нынешние размеры камня — 68×75 см, толщина 7 см. Чтобы предотвратить дальнейшие утраты, он был поставлен в вертикальное положение. Контуры лабиринта (3–4 мм толщиной) заполнены черно-серым цементом; Ф. Турре дю Вижье, обнаруживший камень, считает, что эта особенность

позволяет датировать находку XIV в. Подобно реймскому лабиринту, жаневильский экземпляр представляет собой восьмиугольник, к которому присоединены четыре «бастiona»; получившаяся фигура образует квадрат со стороной 65 см. Ширина центра лабиринта, также сделанного в форме восьмиугольника, равна 19 см, ширина пути — 2,2 см. Часть изображения откололась вместе с куском камня. Рисунок пути в общих чертах соответствует шартрскому типу, представленному в форме октагона; исключение составляют «бастiony», которые, возможно, были скопированы с реймского образца. Место находки камня, разумеется, не является местом его первоначального расположения. Возможно, рельеф был укреплен вертикально в течение многих веков, иначе он не сохранился бы так хорошо. Можно предположить, что этот камень, как и луксский рельеф (ил. 268–269), находился на северной стене церкви, т. е. вход в лабиринт был ориентирован влево, к западному portalу.

Иллюстрация: реконструкция Ф. Турре дю Вижье (Tourret du Vigier, P. 75).
Источники: Tourret du Vigier; Haubrichs, 1980. Nr. 17. Anm. 97.

259





260. Или, собор
Лабиринт (6×6 м) расположен у западного портала собора. Это добротный образец современного церковного лабиринта, сооруженный в 1870 г. архитектором Джилбертом Скоттом во время реставрации собора.
Фотографии: Джон Слэйтер (Или).
Источники: Matthews. P. 66.

Кан, аббатство св. Стефана
Имеются свидетельства, что этот лабиринт, разрушенный в 1802 г., был выложен плиткой на полу помещения для охраны (?). Из описания лабиринта, опубликованного в 1820 г., можно заключить, что он походил на мозаику из Байё (ил. 255), поскольку был относительно невелик (диам. примерно 3 м), расположен в центре помещения, закрытого для посторонних, и сделан из глазурованной плитки. Комната, в которой он находился, была выложена маленькой разноцветной плиткой, частично украшенной изображениями гербов. Основываясь на внешнем сходстве и географической близости к лабиринту из Байё, данное изображение также можно ориентировочно датировать концом XIV в.
Источники: Turner Dawson. *Tour in Normandy*, 1820. Vol. II. P. 206–207, цит. в: Matthews. P. 65.

Кёльн, церковь св. Гереона
В этой церкви никогда не было лабиринта. Те, кто утверждает обратное, путают этот храм с церковью св. Северина в Кёльне или с Сан Микеле Маджоре в Павии.
Источники: Aus'm Weerth; Leclercq. N. 5; Wirth Herman. Bd. I. S. 249; Leblanc. P. 72; Haubrichs, 1980. Nr. 79.

261. Кёльн, церковь св. Северина
Единственный средневековый церковный лабиринт в Германии предположительно был найден в *нефе* (?) этой церкви (относящейся к XI в.) не позднее 1840 г. В конце XIII в. центральный и боковые нефы церкви были отремонтированы. Говорят, что лабиринт представлял собой «многократно закрученную спираль, выложенную маленькими темными камешками» (Roth Hermann), а то время как Х. Кир (Kier. *Das Labyrinth von St. Severin in Köln*. S. 124), исходя из формы сохранившегося центрального фрагмента, делает неубедительное заключение о том, что лабиринт представлял собой восьмиугольник. Эта мраморная плита (75×68 см), ныне хранящаяся в Музее Кёльского *диоцеза*, — единственная уцелевшая деталь лабиринта, который был разрушен по неизвестным причинам ок. 1840 г. На плите изображены два сражающихся персонажа (один из них с рогами), фигуры которых инкрустированы цветным мрамором и порфиром. Возможно, здесь представлена сцена битвы Тесея и Минотавра, имеющая некоторое сходство с миниатюрой мюнхенской рукописи середины XII в. (ил. 198). Датировать это изображение трудно. Кир, основываясь на изучении сохранившихся фрагментов пола церкви, относит его к середине XII в. (Kier. *Der Mittelalterliche Schmuckfußboden...* S. 121–123); это определение согласуется с датой мюнхенской миниатюры, на которую Кир ошибочно ссылается как на херефордскую «Карту мира» (см. ил. 199). Аргументы в пользу новой датировки лабиринта — концом XIII в., т. е. временем происхождения херефордской карты и французских



восьмиугольных лабиринтов, — которые исследовательница приводит в своей статье (Kier. *Das Labyrinth von St. Severin in Köln*), неубедительны; впрочем, это не означает, что названная дата ошибочна. Более подробные сведения о технике, в которой был выполнен лабиринт, и его размерах могли бы облегчить датировку. Если рассматривать слова Г. Рота о «маленьких... камешках» как указание на мозаичную технику, то можно предположить, что по своим размерам лабиринт был довольно скромным, а образцом для него послужили итальянские, а не французские церковные лабиринты. В таком случае изображение следует датировать серединой XII в. Размеры центрального фрагмента (если сохранившаяся мраморная плита действительно является таковым) подтверждают эту интерпретацию. К примеру, диаметр центральной части мозаичного лабиринта из Павии (первая пол. XII в.; ил. 270–272) составляет ок. 75 см. Изображение *минотавромахии*, которое встречается

только в итальянских лабиринтах, подтверждает гипотезу о влиянии итальянских образцов и отсутствии какой бы то ни было связи с французскими экземплярами или возможности более ранней датировки (подобное утверждение в отношении лабиринта Шартрского собора не имеет оснований; см. ил. 259–261).

Фотография: Герман Керн (Мюнхен).
Источники: Roth Hermann. 1916. S. 174; Rahtgens, Roth. S. 270–271; Kier. Der Mittelalterliche Schmuckfußboden... S. 121–123; Kier. Das Labyrinth von St. Severin in Köln; Monumenta Annonis... Nr. A53. S. 125–126; Haubrichs, 1980. Nr. 5. Anm. 84.

262. Кёльн, собор

В 1977 г. на лестничной площадке у нового северного входа в *крипту* собора был установлен лабиринт. Путь (ширина 5 см) выложен белым мрамором на черно-сером базальтовом основании. Этот восьмиугольный лабиринт (ширина 135 см, длина стороны 56 см) был сконструирован уже в наше время архитектором собора Арнольдом Вольфом. Работа завершилась 22 июня 1977 г., а 2 ноября доступ к лабиринту был открыт для публики. В центр впаив латунный *иерусалимский крест*. Ни по размерам, ни по расположению (вход ориентирован на юг) этот лабиринт не уподобен своим старинным прототипам.

Фотография: Райнер Гартнер (Бергш-Гладбах).
Источники: Wolff. S. 124–126; письмо Арнольда Вольфа автору от 31 августа 1978 г.

263. Кремона, собор

Хотя в литературе (напр., Santarcangelì, 1967. P. 261; Verbrugge, 1967. P. 84; Saint-Nilaire, 1977. P. 79) эту мозаику неоднократно называли лабиринтом, таковым она не является. Это даже не сцена *минотавромахи*, как предполагает Э. Мюнц, интерпретируя изображение кентавра (Centaurus) как Минотавра. Возможно, здесь изображена сцена сражения кентавра (справа) и Минотавра (слева), которых Исидор Севильский описывает в своих «Этимологиях» среди других мифологических существ (XI, 3; см.:



262

MPL. Vol. 82. Col. 424). Здесь нет ни одного из элементов, составляющих лабиринт; наличие декоративного бордюра исключает возможность бытования этого фрагмента в качестве центра лабиринта. Детали мозаики, датируемой приблизительно 1107–1117 гг., можно видеть в так называемом *campo santo* собора, под *сакристией*.

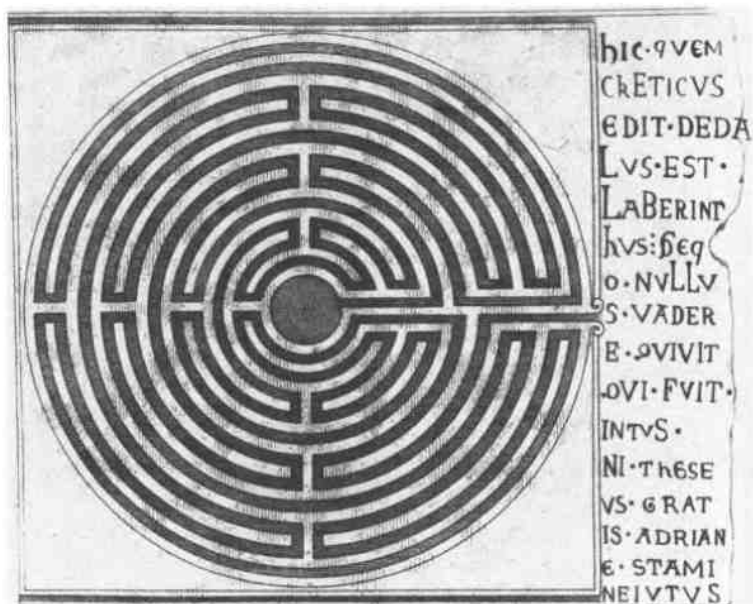
Иллюстрация из кн.: Müntz. P. 18.
Источники: Aus'm Weerth; Müntz. P. 17–20; Porter. Vol. II. P. 391–392.

Лилль. Нотр-Дам-де-ля-Трей
13 апреля 1856 г. победу в конкурсе на проект этой церкви одержали лондонские архитекторы Клаттон и Берджес. На неосуществленных чертежах присутствует план лабиринта, основанного на амьенском и сен-кантенском образцах. Восьмиугольный, вписанный в квадрат лабиринт архитекторы планировали поместить в центральном *нефе* церкви. В треугольных пазах были изображены виды городов, через которые проходят паломники на «Пути в Иерусалим»: это Лилль



263

(отправная точка паломничества), Рим, Константинополь и, наконец, Иерусалим. Это изображение являлось неоготической версией недавно появившегося представления о лабиринте как о «пути в Иерусалим». Однако эта идея была понята буквально и потому лишилась духовной составляющей. В сущности, задуманный лабиринт представлял собой лишь практическое руководство для паломников с географическим уклоном. Источники: Didron, 1856. P. 211–212; Soyez. P. 25–26; Matthews. P. 66; подробнее об этом проекте, который был использован французом Жаном Батистом Антуаном Лассю, см.: L'Art en France sous le Second Empire. nN. 15–18. P. 83–86.



264

264–265. Лукка, собор св. Мартина
Рельеф с изображением лабиринта
был укреплен на северной стене
кампаны собора, под западным
притвором. Как и в английских
дерновых лабиринтах, здесь
углубленные контуры изображают
не путь, а стены. Диаметр
изображения – лабиринта
шартрского типа с ориентированным
на запад входом – равен всего 50 см.
В центре находилась сцена
минотаврамихи, но уже в середине
XIX в. ее было трудно различить.
Ж. Дюран сообщает, что видел, как
жители Лукки водили по линиям
лабиринта пальцем, пытались пройти
его путь. Он совершенно справедливо
полагает, что изображение
в центральном медальоне было стерто
именно в результате этого
популярного развлечения. Справа
от лабиринта помещен
пояснительный текст, написанный

по-латыни тремя гекзаметрами:
«Вот лабиринт, который построил
Дедал с Крита и из которого никто
не мог выйти, однажды попав внутрь,
пока это не удалось Тесею благодаря
нити Ариадны». На базе колонны
надпись: «Sepultura Rolandi De
Bracula» (лат., «Гробница Роланда
де Бракула»). Подобные надписи
найжены также на восточной и южной
стенах колокольни, и они вряд ли
могут помочь в расшифровке
значения этого лабиринта. Нартекс
и, возможно, древнейшие части
кампаны датируются XII в.
Лабиринт, вероятнее всего, относится
к концу XII – нач. XIII в.
Иллюстрация из кн.: Durand Julien, 1857,
Р. 119.
Фотография: Райнер Тилтнер (Мюнхен).
Источники: Durand Julien, 1857, Р. 124–
125; Sauer. S. 350; Baracchini, Caleca. Р. 98–
99, 126. N. 449–450; Schütz-Rautenberg.
Abb. 2; Haubrichs, 1980. Nr. 7. Алм. 87.

Майи-Майе, церковь св. Петра
Майи-Майе находится в 32 км
к северо-востоку от Амьена.
Прямоугольный черно-белый
лабиринт, в котором путь был
обозначен белым цветом, датируется
1927 г. Его автор, возможно, взял
сент-омерский лабиринт за образец,
но трактовал его весьма свободно:
говорят, что в лабиринте Майи-Майе
были тупики, т. е. он представлял
собой путаницу.
Источники: Saint-Hilaire, 1977. Р. 76. III.
Р. 70.

Метеора (Фессалия), Варлаамский
монастырь
В 1840 г. французский археолог
Адольф Дидрон Старший сообщил
о лабиринте шартрского типа,
который изображен на внешней стене
приемной православного греческого
Варлаамского монастыря,
построенного во второй пол. XIV в.
Надпись рядом с лабиринтом
поясняла, что это «тюрьма
Соломона». Дальнейшие изыскания
показали, что лабиринт был
скопирован неким монахом
из какой-то рукописи. Поскольку
монах уже умер, а манускрипт
затерялся, Дидрон больше ничего
не смог узнать об изображении.
Возможно, вышеупомянутый
манускрипт – это копия
венецианского кодекса
(cod. mark. gr. Z 299; ил. 217),
в котором кроме греческих текстов
по алхимии был помещен рисунок
лабиринта, относящегося
(с одной незначительной поправкой)
к шартрскому типу. Эта миниатюра,
согласно тексту рукописи,
изображала «лабиринт, построенный
Соломоном».
Источники: Didron Aîné, 1844. Р. 330;
Batschelet-Massinì, 1978. S. 39–40.
Nr. C10.

265





266

266–267. Мирпуа, собор

Около 1530 г. под только что сооруженной капеллы Филиппа де Леви, епископа Мирпуа в 1497–1537 гг., был выложен глазурованной керамической плиткой. Архитектором капеллы, возможно, является Жан Ранси из Тулузы. На полу и сегодня можно видеть изображение лабиринта (белое с черно-коричневым, диам. 60 см), составленное из девяти квадратных плиток (20×20 см каждая). Лабиринт относится к видоизмененному шартрскому типу, представленному в зеркальном отражении. Эту особенность, вероятно, можно объяснить

нерадивостью художника, который просто скопировал с керамических плиток из Тулузы (ил. 290) лабиринт (диам. 64 см), отличавшийся от шартрского типа в том же самом месте, что и данное изображение, т. е. в правом нижнем секторе. В центре лабиринта находится плохо сохранившаяся фигура угрюмого Минотавра, чье имя написано на знамени. Подобные изображения когда-то помещали на древнеримских штандартах в качестве символа сохранения тайны (см. ил. 315–316, 318–319). Это указание на итальянский первоисточник, а также относительно недавняя дата происхождения работы объясняют единственное за всю историю появление фигуры Минотавра во французском церковном лабиринте. Изображение этого персонажа могло быть только результатом распространения гуманистической философии из Италии в соседнюю с ней Южную Францию, где не было напольных лабиринтов. Вероятность итальянского влияния рассматривает в своей работе Г. Леблан (Leblanc). Фотография: Национальный фонд исторических памятников и достопримечательностей (Париж), негатив 1977-10/8-8 А. Рисунок из: Leblanc. Ill. 2. Источники: Leblanc; Haubrichs, 1980. Nr. 21, Aut. 101.



267

268. Мурбах (Эльзас), монастырская церковь

Сохранилась лишь восточная часть этой романской церкви, построенной в 1140 г. Адольф Райнле утверждает, что в рельефе декоративной каменной плитки, служившей частью облицовки фронтона над средним окном алтаря, можно различить контуры лабиринта. Более того, он усматривает здесь связь с мюнхенским лабиринтом-«нерихоном» (ил. 222) и цюрихским рельефом (ил. 350). В действительности перед нами стилизованное изображение листка или какой-то орнаментальной завиток, но не лабиринт. Здесь нет ни характерного плана, ни центра, ни замыкающего изображение контура — короче говоря, ни одной особенности, присущей лабиринту. Рисунок из: Reinle. Abb. 2. Источники: Reinle.

268





269

269. Орлеан, церковь св. Эуверта
В средокрестии этой церкви, которая с 1445 г. перестраивалась в стиле XII в., по утверждению К. Анлара и некоторых других авторов, находился лабиринт XIII в. Если представленная на фотографии квадратная мозаика (9×9 м) действительно является лабиринтом (что вызывает у нас сомнения), то он, очевидно, был сделан по сент-омерскому образцу (см. ил. 286). Неубедительна и предложенная датировка. В 1849 г. г-н де Бюзоньер опубликовал двухтомную историю архитектуры Орлеана, где церкви св. Эуверта посвящено двадцать пять страниц, но нет ни слова о лабиринте. Если бы лабиринт существовал, он бы, разумеется, был упомянут в этом труде, ведь в то время журналы по истории искусства активно печатали статьи о лабиринтах. Похоже, этот лабиринт — плод воображения архитектора Клуэ, который в 1855—1858 гг. реставрировал церковь и полностью заменил в ней пол.
Фотография: Гасне (Орлеан).
Источники: Buzonnière. Vol. I. P. 391—415; Enlart. Vol. I. P. 818; Tourret du Vigier. P. 77; Decaris; Haubrichs, 1980. Anm. 79.

Орлеанвиль (Алжир)

Самый древний известный нам церковный лабиринт (324 н. э.) первоначально находился в базилике св. Репараты в Орлеанвиле. Теперь мы можем любоваться им в соборе столицы Алжира. Этот экземпляр представляет собой скорее римский мозаичный лабиринт в христианской интерпретации, чем образец средневековой культуры, поэтому мы поместили его в главе, посвященной римским мозаикам (ил. 117—118).

Осер, собор св. Стефана

В этом соборе, освященном в 1334 или 1335 г., находился лабиринт, который в 1690 г. был разрушен по неизвестным причинам. Больше о нем ничего не известно. Впрочем, уцелело крайне любопытное описание танца, который исполняли в день Пасхи вокруг лабиринта члены капитула и который связывался с игрой в мяч. Подробнее об этой позднесредневековой традиции см. с. 174—175.

Источники: *Mercure de France*. 1726. May. P. 923; Cange. 1845. Vol. V. P. 182—183 («Pelota»); Amé. P. 47; Leclercq. N. 15; Fourrey. P. 53—54; Backman. P. 66—73; Haubrichs, 1980. Nr. 5. Anm. 85.

270—272. Павия

церковь Сан Микеле Маджоре
Эта базилика, вероятно, была построена ок. 1100 г., поэтому лабиринт, расположенный в алтаре, на основании стилистического анализа можно датировать первой

пол. XII в. От него сохранилась только та часть, которая была скрыта алтарным престолом, установленным на этом месте в 1592 г. и отодвинутом вглубь алтаря в 1972 г. Рисунок Джованни Джустино Чампини (1690), опубликованный в книге У. Г. Мэтьюза (Matthews, Fig. 44), дает представление о том, как выглядел лабиринт. Однако существует и более старое изображение конца XVI в. (ил. 270), которое в точности воспроизводит ныне утерянную часть мозаики. Благодаря ему появилась возможность реконструкции всего изображения. Согласно этому рисунку, лабиринт имел диам. 3,3 м и был сделан в технике, использовавшейся при создании римских мозаик (*opus tessellatum*), т. е. выложен маленькими ровными кубиками, а не большими каменными плитами, как французские напольные лабиринты. «Стены» были выложены черными камешками в два ряда, путь обозначался белыми кубиками. Все опубликованные ранее изображения лабиринта неточны. На самом деле он во всех деталях соответствовал шартрскому типу, как можно судить по вышеупомянутому рисунку XVI в., в котором следует исправить лишь местоположение входа, — ко времени исполнения изображения эта часть мозаики, видимо, уже была разрушена (вход был ориентирован на запад). В центре (диам. ок. 75 см) изображен Тесей, атакующий Минотавра, который представлен в виде кентавра с мечом в руке; на земле лежит обезглавленное тело. Эта сцена частично окружена надписью: «Thesus Intravit Monstrumq Biforme Necavit» («Тесей вошел и убил двубразное чудовище»). Рядом

270



с лабиринтом были изображены следующие персонажи: крылатый конь с надписью «Eques» (в юго-западном углу); обнаженный человек с копьем, сражающийся с драконом, и надпись: «Draco» (в северо-западном углу); козел верхом на скачущем волке и надпись: «Sarpa» (в северо-восточном углу); и, наконец, человек, оседлавший гуся и погоняющий его палкой, рядом надпись: «Chand[a?]» (в юго-восточном углу). Восточную часть мозаики украшал фриз с изображениями двенадцати месяцев, в центре которого находился Аннус («Annus») — персонификация года. Подобные изображения можно найти в Пьяченце. Рядом с драконом поместили сцену битвы Давида (ветхозаветного прообраза Христа) с Голиафом; напротив — океан с рыбой. Голиаф («Golia») нацеливается копьем в Давида, на его щите начертаны слова: «Sum Ferus Et Fortis Cupiens Dare Vulnera Mortis» («Я дик и силен и хочу причинить [тебе] смертельный вред»). Давид с пращей в руках парирует: «Sternitur Elatus, Stat Mitis Ad Alta Levatus» («Дерзкий будет побежден, миролюбивый — возвышен»). Последняя надпись, очевидно, относится не только к Голиафу, но и к падшему Люциферу, «светоносному ангелу». Тесей символизирует Христа, побеждающего дьявола. Также можно найти параллели между сценами битвы Давида и Голиафа и сражения с драконом. Лабиринт символизирует дольний мир, в образах месяцев отражены земные дела.

Фотография из кн.: Peroni, 1977. III, 3, 4. Иллюстрация: cod. vat. barb. lat. 4426, fol. 35.

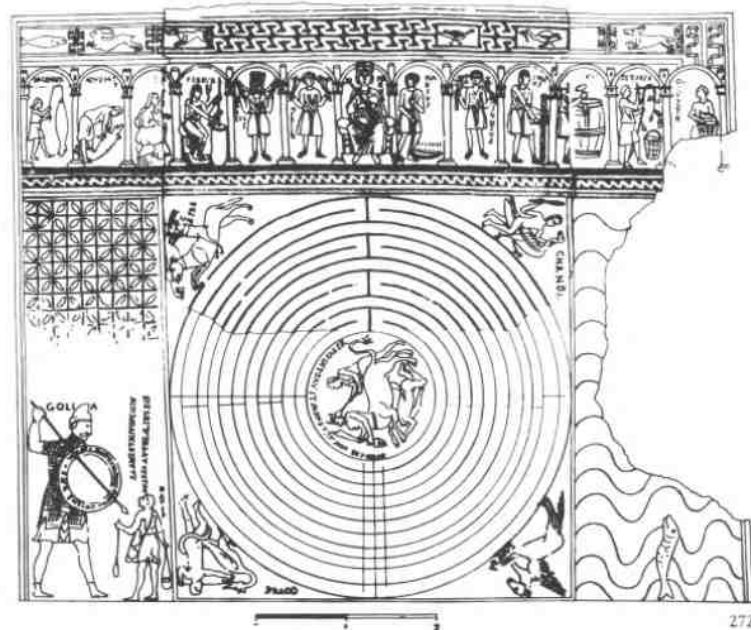
Источники: Ciampini, Vol. II, III, 2; Dell'Acqua. P. 144—149; Aus'm Weerth; Meyer. S. 280; Porter. Vol. III. P. 199—215 (212—213); Leclercq. N. 6; Kier. Das Labyrinth von St. Severin in Köln. S. 127; Leblanc. P. 72; Birkhan, 1976. S. 436; Peroni, 1977; Haubrichs, 1980. Nr. 2. Anm. 82.

271. Павия,
церковь Сан Микеле Маджоре
Сохранившийся фрагмент мозаики.
Фотография из кн.: Peroni, 1977. III, 4.

272. Павия,
церковь Сан Микеле Маджоре
Реконструкция лабиринта,
основанная на объединении
ил. 270 и 271.
Фотография из кн.: Peroni, 1977. III, 3.



271



272

Пон-л'Аббе (Бретань)

Говорят, что в *клуатре* монастыря конца XV — нач. XVI в. были найдены плитки с изображением лабиринта. Однако нигде нет детальных описаний этой находки, как, видимо, нет и иллюстраций. Это вызывает большие сомнения относительно вероятности существования лабиринта.

Источники: Gailhabaud. Vol. II (пагинация в книге отсутствует; в конце издания помещена иллюстрация с изображением клуатра, лабиринт в тексте не упоминается); Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 91; Matthews. P. 65; Leclercq. N. 24; Adhémar. P. 258—259; Haubrichs, 1980. Nr. 18. Anm. 78.

273. Понтремоли,

близ Ла-Специи (Италия)

Рельеф с изображением лабиринта шартрского типа на песчаниковой плите (размеры 81×55 см) — все, что осталось от романской монастырской церкви Сан-Пьетро-де-Конфленту в Понтремоли. Монастырь, построенный в XII в., являлся важным пунктом паломнического пути в Рим, Святую землю или к Сантьяго-де-Компостела. 29 октября 1567 г. средневековое здание было разрушено, позднее восстановлено в стиле, соответствующем эпохе. В 1750 г. церковь переделали во вкусе барокко, а в 1945 г. она была уничтожена во время бомбардировки. Когда-то рельеф украшал фасад церкви. Об его первоначальном расположении ничего не известно; впрочем, возможно он занимал то же место, что и его луккский двойник (ил. 264–265), — т. е. был укреплен на северной стене *кампаны* под западным притвором церкви. Только благодаря подобному размещению вход оказывается ориентированным на запад, как во всех других церковных лабиринтах. В отличие от луккского лабиринта, в толще камня здесь вырезан путь, а не стены. Кроме того, в данном изображении отсутствует ссылка на критский лабиринт, вместо этого внизу появляется надпись (обращенная к изображенным выше всадникам? к богомольцам? к паломникам?): «Sic currite ut comprehendatis» («Так бегите, чтобы получить»). В Первом послании к коринфянам (9:24) апостол Павел увещевает: «Не знаете ли, что бегущие на ристалище бегут все, но один получает награду? Так бегите, чтобы получить». «Награда», о которой здесь говорится, — это монограмма Христа (JHS) в центре лабиринта. Следовательно, перед нами путь, ведущий через заблуждения греховной земной жизни к спасению во Христе. Эта тема обусловлена самой крестообразной структурой лабиринта шартрского типа. У. Форментини интерпретирует фигуру двух всадников как изображение турнира, а лабиринт — как место, где происходит данное событие. Таким образом, здесь представлена средневековая версия этрусско-



273

римской троянской игры (см. гл. V), в которой тоже участвовали всадники. Аллюзию на средневековый фольклор, связанный с лабиринтом, можно найти в самом языке: «ристалищу», о котором упоминает Павел, в *вульгате* соответствует слово «stadium» (греч. stadion), что означает «скаковой круг, арена». Возможно, этот термин имеет отношение к первоначальному значению этрусского слова «Truia», которым называли место проведения троянской игры (ил. 110–112). Тот факт, что центр этого лабиринта представлен как конечная цель (так же как и в «источнике божественной премудрости» спиритуального лабиринта 1663 г.,

см. ил. 396), трудно примирить с традиционной духовной интерпретацией лабиринта в Средние века. В отличие от лабиринта церкви Сан-Витале в Равенне (ил. 275–276), преимущество здесь отдается движению к центру, а не к выходу. В этом отношении лабиринт нельзя отнести к классическому, шартрскому типу, в котором оба направления движения одинаково важны. Пиньяро-Понтремоли, дворец Фотография: Патрисия Вилльерс-Стюарт (Лондон) (с копии). Источники: Formentini; Villiers-Stuart; выражаю благодарность Патрисии Вилльерс-Стюарт за то, что она привлекла мое внимание к этому лабиринту в своем письме от 4 февраля 1982 г.



274

274. Пуатье, собор

Сооружение собора началось в 1162 г. О напольном лабиринте известно только то, что он когда-то находился в этой церкви, но потом исчез. Все, что осталось, — это граффити (90x80 см) на стене третьего *интерколонния* северного нефа, процарапанное по контурам, нанесенным углем. Дата происхождения рисунка, который считается изображением находившегося здесь когда-то напольного лабиринта, неизвестна. Если последний действительно существовал, то, конечно, не в таком виде, потому что автор граффити изобразил не сам лабиринт, а «нить Ариадны». Кроме того, рисунок содержит многочисленные ошибки: например, здесь нет центра, в котором заканчивается движение. Вместо этого путь раздваивается, потому что линия в центре слишком удлиняется и заходит на другую линию, нарушая все построение. Если не принимать в расчет эту погрешность, тот факт, что рисунок точно соответствует «нити Ариадны» шартрского лабиринта (ил. 288–290), наглядно показывает, что здесь должен был находиться типичный церковный лабиринт с четырьмя радиусами. Если в Пуатье действительно существовал лабиринт, он, видимо, был сделан по шартрскому образцу. Фотография: Зита Исте (Чиппенхэм), 1978. Источники: Auber. Vol. I. P. 295–298; Amé. P. 49–51; Meyer. S. 283–284; Leclercq. N. 13; Birkhan, 1976, S. 443; Haubrichs, 1980. Nr. 24. Anm. 104.

Пьяченца, церковь Сан Савино
Мозаичный лабиринт в этой церкви еще можно было видеть ок. 1650 г. В его центре находилось изображение Минотавра, сопровождавшееся следующей надписью: «Hunc Mundum Tipice Laberinthus Denotat Iste /

Intranti Largus, Redeunti Set Nimis Artus / Sic Mundo Captus, Victorum Mole Gravatus / Vix Valet Ad Vite Doctrinam Quisque Redire». Здесь мы вновь сталкиваемся с восприятием лабиринта как символа греховного мира: каждый может попасть в это место, но вырваться отсюда, чтобы обратиться к истинной вере, будет трудно. О дате создания лабиринта известно очень мало. Сама церковь, вначале освященная во имя Двенадцати апостолов, находилась за городом и была разрушена в 903 г. Хранившиеся в ней мощи св. Сабина были перенесены в новую церковь его имени, которую построили в Пьяченце в том же году по распоряжению епископа Эверардо. Церковь вновь перестраивалась в 1005 и 1107 гг. и была освящена 15 октября 1107 г. Можно предположить, что лабиринт также датируется началом XII в. П. М. Кампи утверждает, что мозаики были заказаны в 903 г. епископом Эверардо. Однако изображения двенадцати месяцев в *критте*

и восседающего на троне Аннуса в самой церкви (подобные сюжеты встречаются в Павии; см. ил. 274–276) стилистически более соответствуют времени ок. 1107 г. Согласно описанию П. М. Кампи, лабиринт находился не в *критте*, где уцелели упоминаемые им мозаики с изображением двенадцати месяцев, а в центральном *нефе* церкви. А. К. Портер констатирует отсутствие лабиринта; в ходе исследований, проводившихся в Пьяченце в октябре 1978 г., я не смог найти никаких следов лабиринта или указаний на его существование. Многочисленные сведения о сходстве с мозаикой из Павии не только дают указание на использованную здесь технику и время создания, но и позволяют предположить, что утраченный лабиринт также принадлежал к шартрскому типу.

Источники: Campi. Vol. I. P. 241; Müntz. P. 16; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas, S. 92–93; Porter. Vol. III. P. 260–277 (276); Matthews. P. 57; Leclercq. N. 7; Kier. Der Mittelalterliche Schmuckfussboden... S. 68; Salvi; Cecchi Gattolin. P. 117–118; Haubrichs 1980. Nr. 1. Anm. 81.

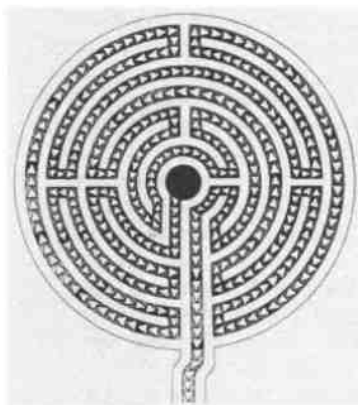
Равенна,

церковь Сан Джованни Евангелиста
Х. Кир, видимо, приняла меандр, находящийся в этой церкви, за лабиринт. Единственный равеннский лабиринт находится в церкви Сан Витале. Источники: Kier. Der Mittelalterliche Schmuckfussboden... S. 45.

275–276. **Равенна,**
церковь Сан Витале
Черно-белый мраморный лабиринт (диам. 3,4 м), выполненный в технике

275





276

opus sectile*, находится в одном из восьми секторов центрального октагона**, под куполом церкви. В литературе (особенно ранней) лабиринт датируется VI в., в действительности же он появился не ранее XVI в. Только два сектора октагона с цветочными орнаментами были восстановлены в их первоначальном виде, относящемся к раннехристианской эпохе. В результате нескольких наводнений в 1538–1584 гг. здание церкви поднялось над окружающим ландшафтом и мозаичный пол был разрушен. Нет никаких указаний на то, что на этом месте когда-то

*Opus sectile, или opus scutulatum (лат. opus — «работа», sectile — «составной, мозаичный», scutulatum — «выложенный четырехугольными плитками») — мозаичная техника, при которой плитки из мрамора или другого камня презались в поверхность по данному рисунку.

** Церковь Сан Витале (св. Виталия) в Равенне (547 н. э.) построена в виде восьмигранной ротонды с двухъярусным обходом (примеч. перек.).

располагался лабиринт раннехристианского времени; возможно, все треугольные сектора октагона изначально были заполнены цветочным орнаментом. Рисунок лабиринта примечателен тем, что в нем указано направление движения. Обычно оно никогда не предписывается заранее, но в этом лабиринте все определенно свидетельствует о том, что движение должно начинаться в центре. Таким образом, центр, видимо, символизирует мир греха. Путник должен выбраться из него по стрелкам и выйти из лабиринта к центру октагона, который олицетворяет собой возрождение. В раннехристианской мозаике из Орлеанвиля в Алжире (ил. 117–118) также указано направление движения, но в этом случае наоборот — к центру лабиринта. Фотография: Немецкий археологический институт в Риме, негатив 57.1892. Иллюстрация из кн.: Durand Julien, 1857. P. 119. Источники: Leclercq, N. 2; Deichmann, Bd. II. S. 54–55, 196–197; Daszewski, 1977. N. 38.

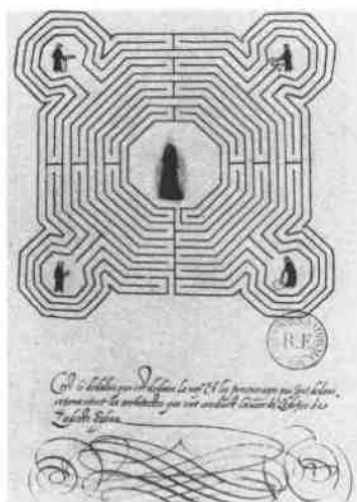
277. **Ратмор** (Каунти-Мит, Ирландия), церковь св. Лаврентия. Во время реставрации 1931–1932 гг. в приходской церкви Ратмора был обнаружен известняковый рельеф с изображением лабиринта шартрского типа (диам. 35 см). О дате происхождения, первоначальном местонахождении и назначении этого изображения ничего не известно. Согласно Х. Лиску, рельеф может датироваться временем строительства церкви, т. е. серединой XV в. Как и в луккском лабиринте (ил. 264–265), выпуклая часть изображения

представляет путь, а не стены. Возможно, ирландский лабиринт занимал в церкви то же место, что и луккский рельеф, выполняя аналогичные функции. В настоящее время камень вмонтирован в стену храма так, что вход в лабиринт находится сверху. Фотография: Служба общественных сооружений, отделение национальных парков и памятников (Дублин). Источники: Leask; письмо Роберта П. Корригана от 29 октября 1980 г.

278–279. **Реймс**, собор. Ил. 278: бумага, тушь, перо, 36х21,5 см; лист 77 из сборника, написанного между 1583 и 1587 гг. архитектором Жаком Селье (ок. 1550 — ок. 1620), жителем Реймса. Кодекс называется «Разыскания о многочисленных достопримечательностях Франсуа Мерлина, главного управляющего домом покойной госпожи Марии-Елизаветы, единственной дочери покойного короля Карла Последнего... портреты и комментарии Жака Селье, жителя Реймса» («Recherches de plusieurs singularités, par François Merlin, controller général de la maison de feu madame Marie-Élizabeth, fille unique de feu roy Charles dernier... portraictes et ecrites par Jacques Cellier, demourant à Reims»). Этот рисунок — самое раннее и наиболее подробное воспроизведение лабиринта, разрушенного в 1778 г. Французская надпись под изображением лабиринта гласит: «Лабиринт в *нефе* церкви, внутри изображены архитекторы, которые отвечали за постройку этого храма». Лабиринт диаметром 10,2 м находился на уровне третьего и четвертого *интерколуම්ние* (считая от западного портала). Ширина пути, обозначенного белым цветом, составляла 28 см; каждый из четырех восьмиугольных выступов (напоминающих бастионы) в ширину составлял 1,5 м. Этот лабиринт, выложенный черными и белыми мраморными плитками, называли «Chemin de Jérusalem» — «Путь в Иерусалим». Л. Пари, который в 1856 г. опубликовал статью о реймском лабиринте, сообщает, что во время прохождения пути верующие читали молитвы из специальной книги, вышедшей в Реймсе (год издания неизвестен). Этот молитвенник носил заглавие «Stations au Chemin de Jérusalem, qui se voit en l'église de Notre-Dame de Reims» («Остановки на пути в Иерусалим, которые находятся в соборе Богоматери в Реймсе»).



277



278

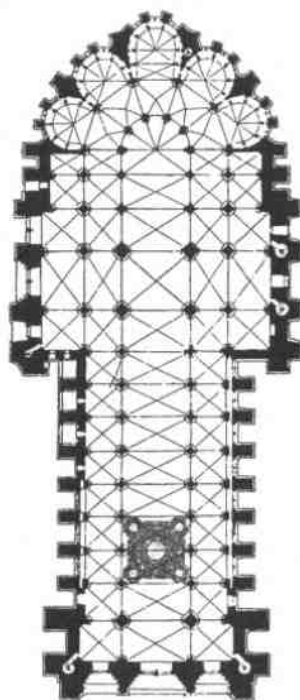
Лабиринт был разрушен в 1778 г. по приказу каноника Жакмара, который даже заплатил за работу тысячу ливров, потому что ему надоело постоянное столпотворение в этом месте. Л. Пари опубликовал соответствующее решение, вынесенное капитулом собора в августе 1778 г. Обычно лабиринт датируют временем ок. 1290 г. на основании предполагаемого сходства с восьмиугольным амьенским лабиринтом, сооружение которого относится к 1288 г. Однако, как указывает А. Сен-Поль, такая датировка неубедительна. Лабиринт, вероятно, был создан между 1287 и 1311 гг., т. е. датами жизни архитекторов, увековеченных в этом изображении. Как и в амьенском лабиринте, здесь изображены строители собора, чьи имена тоже первоначально были написаны на бандеролях. Каноник Пьер Коко (ум. 1645) скопировал эти надписи — тогда еще читавшиеся. Их цитируют в своих книгах граф де Марси и Р. Браннер. Относительно интерпретации этих текстов ведутся споры, хотя большинство исследователей интересуется не связь надписей с лабиринтом, а порядок прочтения имен архитекторов, — считается, что это поможет больше узнать об истории возведения собора. Я назову имена архитекторов в том порядке, в каком они появляются на пути прохождения лабиринта против часовой стрелки, начиная с нижнего правого сектора и заканчивая нижним левым. Это Бернар Суассонский (последний раз упоминается в документах в 1287 г.) и Жан д'Орбе — оба с напольными циркулями, Жан де Лу с угольником и Гоше Реймский с измерительным циркулем; инструменты в руках

зодчих изображены в качестве атрибутов профессии. Надписи во многом разъясняют степень, меру и продолжительность участия архитекторов в возведении собора. Они работали в соборе с самого начала строительства, 1211 г., и до его окончания в 1290-м. Считается, что сооружение здания было начато Жаном д'Орбе, продолжено Гоше Реймским, Жаном де Лу и закончено Бернаром Суассонским (см.: Branner). В центре лабиринта находится еще одна, более крупная фигура, у которой уже во времена Селье отсутствовала голова. К сожалению, сопроводительная надпись не была скопирована. Вероятнее всего, эта фигура представляет архиепископа Обри де Юмбера (1207—1218) — заказчика работы. М. Обер убежден, не имея на то очевидных доказательств, что в центре изображен последний архитектор собора Робер де Куси (ум. 12 ноября 1311), возглавлявший строительство с 1290 по 1311 гг. Эту точку зрения опровергают крупные размеры и обособленность изображения, а также отсутствие профессиональных атрибутов архитектора и одежда, смутно напоминающая облачение духовного лица. С другой стороны, утверждение Селье, что здесь изображены архитекторы собора, может относиться и к фигуре в центральной медальоне. В самом деле, если вспомнить амьенскую надпись, которая гласила, что в 1288 г. Рено де Кормон изобразил и поименовал себя и своих предшественников в лабиринте, то нельзя отрицать возможность того, что и Робер де Куси мог сделать то же самое. Этот жест может свидетельствовать о приобретении зодчими в нач. XIII в. нового общественного статуса. Впрочем, подобный символический акт мог быть скорее осуществлен Робером де Куси не в начале его профессиональной карьеры (1290—1311), а в конце, как напоминание об уже достигнутых свершениях. Помещая свой портрет в лабиринте, зодчий ставил себя на одну ступень с отцом архитекторов Дедалом, легендарным создателем критского лабиринта, именем которого (Dédale) во французском языке обозначают и сам лабиринт. Так же как аррасский, амьенский и сен-кантенский экземпляры, реймский лабиринт имеет восьмиугольную форму, т. е. значение лабиринта как места инициаций сочетается здесь с христианской символикой

октагона — и то и другое подразумевает духовную смерть и перерождение. Этот аспект еще больше усилен тем, что изображенные зодчие стоят в маленьких восьмиугольниках, каждый из которых, в свою очередь, состоит из трех концентрических октагонов. Таким образом, если сложить вместе линии двух противоположных сторон маленького октагона, то каждая фигура опять оказывается окруженной числом «восемь». Этот экземпляр сильно повлиял на последующее развитие лабиринтов. В 1406 г. рисунок реймского лабиринта появился во французской копии труда Боэция «Утешение философией» (ил. 215). Позднее этот набросок, возможно вместе с самым манускриптом, попал в Англию, где послужил образцом для создания дерновых лабиринтов в Саффрон-Уолдене (ил. 305—306) и Снейтоне (ил. 307—308). Жаневильский лабиринт (ил. 259, см. также ил. 356) представляет собой тот же вариант октагона с четырьмя «бастиянами», хотя и несколько модифицированный. Париж, Национальная библиотека, MS fr. 9152, fol. 77

План из кн.: Demaison, 1938 (фронтиспис). Источники: [Charton], 1838; Paris; Marsy; Meyer. S. 284; Soyéz. P. 21—24; Saint-Paul; Demaison, 1894; Demaison, 1920; Demaison, 1938. P. 24—31; Deneux; Panofsky; Leclercq. N. 21; Aubert, 1956; Aubert, 1973. S. 157; Wyffels-Simoens; Schmidt Doris. S. 33—34; Branner; Schrade; Salet; Hecht. S. 249; Haubrichs, 1980. Nr. 10. Anm. 90.

279





280

280. Рим.

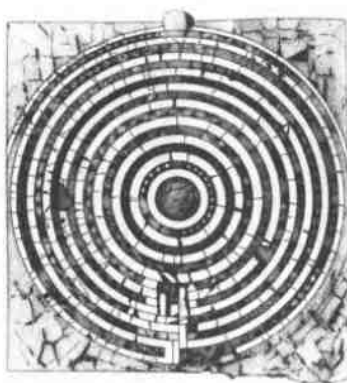
церковь Санта Мария ин Акуиро
В этой церкви, освященной в 1189 г., находился маленький круглый шартрский мозаичный лабиринт (диам. 1,5 м), располагавшийся в середине центрального нефа. Путь был выложен желтым мрамором, а стены — узкой полоской красного порфира и зеленого змеевика. В центре находилась «rota» — круглая плита одноцветного порфира. В 1846 г. Ж. Дюран зарисовал этот лабиринт. Рисунок был опубликован в 1857 г., а сам лабиринт разрушили во второй пол. XIX в. Дюран считал, что лабиринт с самого начала являлся частью пола церкви. К. Барбье де Монто также датирует его временем строительства храма.

Иллюстрация из кн.: Durand Julien, 1857. Р. 119.

Источники: Durand Julien, 1857. Р. 124—125, 127 (см. примеч. относительно Барбье де Монто); Imperi; Barbier de Montault. Vol. 8. P. 5—6; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. Anm. 49; Haubrichs, 1980. Nr. 8. Anm. 88.

281. Рим.

церковь Санта Мария ин Трастевере
Вплоть до конца XIX в. в северном нефе церкви, около сакристии, освященной в 1139 г., находился инкрустированный разноцветным мрамором напольный орнамент, представлявший собой девять concentрических кругов с центром, сделанным из порфира. Его диаметр не превышал 3,3 м (такова ширина нефа). Эту фигуру ошибочно называли лабиринтом, но публикуемый здесь рисунок (ок. 1850) не дает никаких доказательств тому, что изображение являлось плохо отреставрированным лабиринтом. Третий (считая от центра) круг представляет собой замкнутое кольцо, т. е. не имеет входа, который необходим для того, чтобы фигура стала лабиринтом. Общее



281

количество окружностей также заставляет сомневаться в том, что здесь собирались изобразить лабиринт, поскольку все итальянские и французские церковные лабиринты состоят из одиннадцати окружностей. Х. Кир полагает, что пол церкви надо датировать не XII, а XVIII веком. При Папе Клименте XI (1700—1721) была предпринята широкомасштабная реставрация церковных мозаик. Может быть, именно тогда упоминаемый Дж. Дж. Чампини мозаичный напольный лабиринт был заменен представленной на этом рисунке мраморной инкрустацией. Иллюстрация Котли из кн.: Durand Julien, 1857. Р. 119.

Источники: Ciampini. Vol. II. P. 5; Durand Julien, 1857. Р. 125, 127 (см. примеч. относительно Барбье де Монто); Barbier de Montault. Vol. 8. P. 6—7; Leclercq. N. 9; Cecchelli. P. 44, 84; Kier. Der Mittelalterliche Schmuckfussboden... S. 31. Anm. 5; Haubrichs, 1980. Anm. 79.

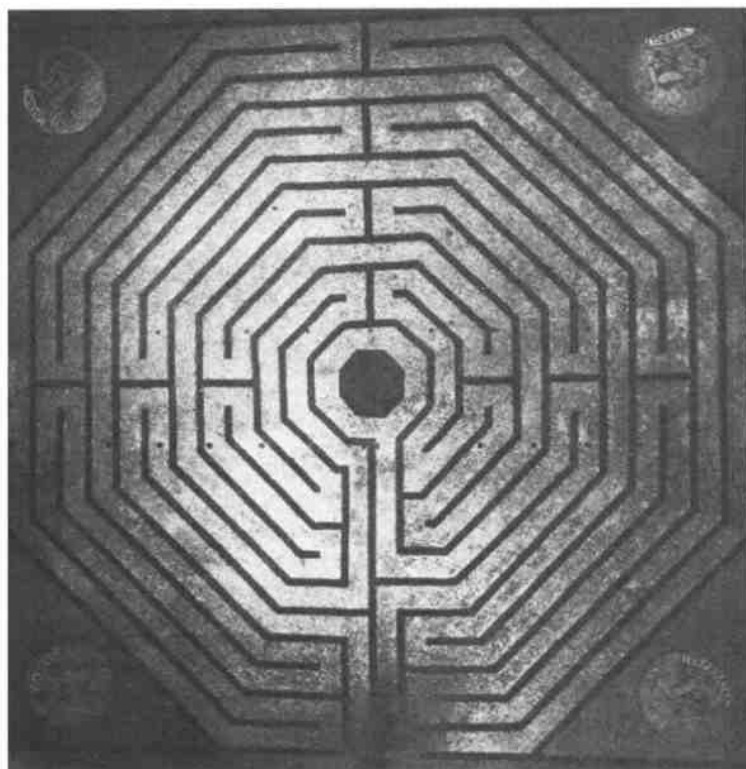
282. Санс, собор

Строительство собора началось по приказанию архиепископа Анри Санлье (1122—1143), хор был освящен в 1164 г., сооружение главного нефа завершили между 1175 и 1180 гг. Санс был крупным духовным центром: сансскому архиепископу подчинялись епископы разных городов, в том числе Шартра и Осера, в соборах которых тоже есть лабиринты. Сансский лабиринт, возможно, был создан в конце XII в. Предполагают, что он находился под органной галереей, рядом с западным порталом. По сообщению аббата Шово (1847), лабиринт имел диаметр 10 м, занимая всю ширину базилики. Может быть, диаметр лабиринта был даже больше, поскольку, по М. Оберу, ширина центрального нефа составляет 13,5 м (возможно, в данном случае замер был произведен от стены к стене, без учета вдающихся в пространство нефа



282

колонн). Шово сообщает, что «стены» лабиринта были сделаны из свинца. Возможно, он ошибается, поскольку с первого взгляда черно-синий камень, которым обычно выкладывали французские лабиринты, действительно можно принять за свинец. Подобную ошибку допустил в своей монографии о Шартрском соборе М. Бюльто (Bulteau. Vol. III. P. 54), который утверждал, что лабиринт этого собора сделан из свинца, хотя в действительности он также был выложен каменными плитами. Шово сообщает, что путь по лабиринту равен двум тысячам шагов, а чтобы пройти его, требуется целый час; эти сведения также вызывают сомнения. Лабиринт был разрушен в 1768 г., потому что постоянно игравшие здесь дети мешали окружающим. Новый пол был выложен парижским мастером-плиточником по имени Торбель. Сообщают, что около этого лабиринта тоже исполняли пасхальный танец: согласно решению капитула от 14 апреля 1413 г., предполагалось проводить традиционную игру в лабиринте во время пасхальной службы. Иллюстрация из кн.: Soyez. III. I. Источники: Chauveau. P. 170—171, 198—199; Soyez. P. 25; Meyer. S. 284; Chartraire; Leclercq. N. 14; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 250. Anm. 62 (решение капитула из Архива департамента Йонна); Aubert, 1973. S. 145; Krönig; Haubrichs, 1980. N. 9. Anm. 89. **Санкт-Галлен, монастырь** Утверждение К. Анлера, что на плане Санкт-Галленского монастыря IX в. отмечен лабиринт, ничем не подтверждено (см. ил. в кн.: Reinhardt; Gothein). Однако Л. Демезон, М. Обер и другие приняли это ложное заявление на веру, используя его в своих трудах. Возможно, ошибка возникла из-за путаницы: в библиотеке Санкт-Галленского аббатства



283

хранятся три манускрипта с изображениями лабиринтов. Два из них (cod. 878, ил. 194, и cod. 197, ил. 195) датируются IX в., возраст третьего не определен. Это предположение подтверждает и тот факт, что Р. де Лоне (Launay, 1916, P. 119) и А. Леклерк (Leclercq, N. 3) включили (хотя и вне системы) в свои каталоги церковных лабиринтов некоторые манускрипты, в том числе и санкт-галленские. Источники: Enlart. Vol. I. P. 817; Aubert, 1961. P. 27; Leclercq; Leblanc. P. 71–72; Reinhardt; Gothein. Bd. I. S. 182–186. Abb. 124.

283. **Селеста** (Эльзас), приходская церковь Сент Фуа. Восьмиугольный лабиринт (диам. ок. 7 м; ширина пути 17 см) расположен прямо за западным порталом, вход также ориентирован на запад. Свой современный вид он обрел после длительного ремонта церкви, проходившего в 1875–1893 гг. Может быть, лабиринт лишь подновили, но скорее всего был сделан новый вариант, возможно основанный на сен-кантенском и (или) амьенском образцах. Или же создателей вдохновил сам шартрский лабиринт.

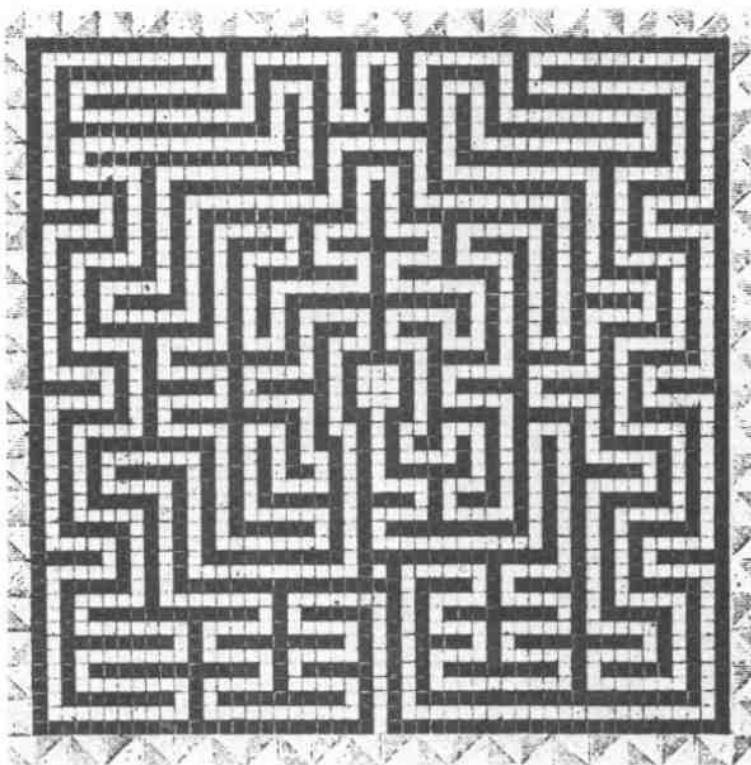
284



Хотя амьенский лабиринт был разрушен и восстановлен в 1894–1897 гг., его реконструкцию, послужившую предметом обсуждений, провели на основании сохранившихся материалов. В треугольных паузах изображены фигуры, персонифицирующие четыре райские реки — Ганг (Фисон), Гихон, Тигр (Хидкеель) и Евфрат (Бытие. 2:10–14). Это единственный случай, когда аллегорические изображения рек, обычно ассоциируемые со спиритуальными лабиринтами XVIII в. (ил. 400–402), помещены в церковном лабиринте. Можно предположить, что в старой версии лабиринта, если таковая действительно существовала, этих изображений не было. Фотография: Хансбеат Стрикер (Базель), 1973. Источники: Batschelet-Massini, 1978.

284. **Сен-Кантен**, соборная церковь. В центральном нефе этой базилики, строительство которой началось в 1200 г., находится восьмиугольный лабиринт. Он был создан в 1495 г. (вместе с полом в этой части церкви) и по большинству параметров соответствует амьенскому лабиринту. Это октагон, занимающий всю ширину нефа (диам. согласно Э. Валле составляет 10,7 м, согласно А. Р. Вербрюгге — 11,6 м). Путь отмечен черно-синим цветом, стены белые. План лабиринта соответствует амьенскому экземпляру. Словом, сюда были перенесены все характерные черты, присущие амьенскому лабиринту, за исключением портретов архитекторов. Фотография: Национальный фонд исторических памятников и достопримечательностей (Париж), негатив 72-P 548.

Источники: Gomart. Vol. I. P. 70; Wallet. P. 90, 102; Paris. P. 543; Amé. P. 45; Meyer. S. 284; Hélot; Haubrichs, 1980, Nr. 13. Ann. 93.



285

285. Сент-Омер, монастырская церковь св. Бертина
Строительство этой церкви началось в 1326 г., а необычного вида лабиринт в южном *трансепте*, как и весь пол трансепта, не мог появиться раньше самого конца XIV в. Однако, принимая во внимание его нетрадиционный дизайн, а также местоположение, о котором будет сказано ниже, можно с большой долей вероятности предположить, что устройство этого лабиринта было осуществлено гораздо позднее — может быть, незадолго до того, как по его образцу в 1533 г. был сооружен гентский экземпляр (ил. 258). Когда был разрушен этот лабиринт — неизвестно, но это произошло по той же причине, что в Реймсе и Сансе, а именно вследствие беспокойства, которое он якобы причинял постоянными скоплениями людей. Лабиринт представлял собой квадрат с длиной стороны, равной сорока девяти плиткам. Размеры его неизвестны: впрочем, он не мог занимать пространство более 10,9 м в ширину. Путь был выложен белыми плитками, стены — черно-синими. Лабиринт не принадлежит ни к одному из традиционных типов, сочетая в себе меандры разных видов и черный крест, который можно различить над белым центром.

Этот лабиринт известен благодаря наброску XVIII в., в котором есть ошибки, так как в центр ведут сразу три пути. Наличие развилок настолько противоречит принципам лабиринта, что здесь следует предположить ошибку художника. Это доказывает и тот факт, что гентская копия, сделанная в XVI в., когда сент-омерский оригинал скорее еще не был разрушен, в том же месте повторяет рисунок с нашей иллюстрацией. Лабиринт относится к типу «Chemin de Jérusalem» — «Путь в Иерусалим». Он послужил образцом не только для гентской мозаики, но и для лабиринтов в Сент-Омерском соборе (см. ниже), Орлеане (ил. 273) и Майи-Майе (с. 184).

Иллюстрация из кн.: Soyez. III. II (исправленная).

Источники: Wallet; Paris. P. 543; Amé. P. 49; Meyer. S. 284; Saint-Paul. P. 321—322; Leclercq. N. 17; Haubrichs, 1980, Nr. 3. Ann. 83.

Сент-Омер, собор

Напольный лабиринт в средокрестии собора, очевидно повторяющий образец из церкви св. Бертина (ил. 285), предположительно был создан в XVI в. и занимал лишь четверть пространства, отведенного его прототипу.

Источники: Saint-Hilaire, 1977. P. 77, 119.



286

Тигзирт-сюр-Мер (Алжир)

В христианской базилике Тигзирт-сюр-Мер находился один из старейших церковных лабиринтов. Он был сооружен ок. 450 г. н. э., ныне разрушен. Поскольку изображение являлось не традиционным средневековым лабиринтом, а римской мозаикой, заключавшей в себе новое христианское значение, я рассматриваю его в главе, посвященной римским мозаичным лабиринтам (см. с. 113).

Трир, собор

Современный круглый восьмикольцевой лабиринт (диам. ок. 50 см) представляет собой каменный рельеф, помещенный в средокрестии собора.

Источники: Saint-Hilaire, 1977. III 57. P. 56.

286. Тулуза, Шпель де ля Превоте

В этой капелле находился маленький напольный лабиринт (диам. 64 см), составленный из девяти квадратных плиток. Черно-синие с белым контуры лабиринта почти соответствуют (не считая небольшого отклонения в нижнем правом квадрате) шартрскому типу. Сооружение пола капеллы и появление лабиринта относятся ко времени правления архиепископа Пьера Дюмлена (1439—1451), т. е. к первой пол. XV в. Это ныне утраченное изображение послужило образцом для лабиринта в Мирпуа (ок. 1530 г.; ил. 270—271), где в центр было добавлено изображение Минотавра.

Иллюстрация И. Эске из кн.: Leblanc. III. 6.

Источники: Leblanc. P. 69—70.

287. Шалон-сюр-Мари

аббатство Всех Святых
Это аббатство, находившееся у стен Шалона, было разрушено в 1544 г. во время наступления войск императора Карла V. Вероятно, солдаты видели в глазурированных

плитках, которыми был выложен пол монастырской церкви, удобные мишени. В узоре пола повторяется один и тот же орнаментальный мотив, сложенный из шестнадцати плиток. Длина стороны плитки равна 12,5 см, размеры мотива составляют 50х50 см, следовательно, человек не может пройти по пути изображенных здесь лабиринтов. Удивительная деталь: четыре лабиринта, вместе образуя квадрат, окружены орнаментальной полосой с изображениями четырех пар грифонов. Что это — символ *квадратуры круга* или чисто декоративное решение? В самом центре мотива находится квадрат, в котором расположены четыре прямоугольника. Две параллельные черточки внутри каждого прямоугольника лежат на главных осях лабиринтов и указывают на их входы. Орнаменты в треугольных пазах между центральным квадратом и лабиринтами, возможно, являются чисто декоративными элементами. Они напоминают скругленные трехъярусные горки. Похожим образом на херефордской «Карте мира» изображена гора Ида («*mons Yda*») над критским лабиринтом (см. ил. 199). Все элементы орнаментального мотива, включая лабиринты, выполнены красным цветом по желтому фону. Довольно странно, что лабиринты относятся к критскому, а не к шартрскому типу. Чем можно объяснить присутствие языческого элемента в данной церкви? Был ли знаком художник (монах?) XIV в. — а плитка, как и аналогичные экземпляры из Байё и Кана, относится именно к этому времени — с античным образом? Среди церковных изображений и римских мозаик практически нет лабиринтов этого типа, а в манускриптах в виде критских лабиринтов изображались только «иерихоны». Предположение о том, что знакомство с критским лабиринтом состоялось через рукописи, высказываемое, например, В. Башелет-Массини, не кажется нам убедительным. Почему на полу именно этой церкви вдруг появился критский лабиринт, в то время как многочисленные церковные лабиринты того же региона выполнены в иных формах? Можно ли рассматривать существование этого необычного экземпляра как доказательство теории, которая гласит, что «троянские города» продолжали существовать в ареале



287

распространения церковных лабиринтов — Франции и Италии — и эта разновидность не была до конца вытеснена римскими и христианскими типами?

У. Г. Мэтьюз верно уловил сходство данного экземпляра с дерновым лабиринтом в Сомертоне (ил. 309—310). Это наблюдение интересно не потому, что дерновый лабиринт также имеет лопатообразную форму, а потому, что он принадлежит к критскому типу (и отличается от данных лабиринтов только тем, что между ветвями центрального креста сомертонского лабиринта вставлено по три прямых угла, а в шалонских лабиринтах — по два; о различных методах конструирования лабиринта см. ил. 6), и еще потому, что оба образца не имеют аналогов в своих регионах. Все сохранившиеся дерновые лабиринты имеют ту же форму, размеры и функции, что и церковные, исключая сооружения Долби и Сомертона, которые, вероятно, продолжают традиции «троянских городов». Можно предположить, что экземпляр из Шалон-сюр-Мари появился под влиянием языческих идей, но, с другой стороны, нельзя игнорировать и упоминавшийся выше процесс видоизменения лабиринта критского типа, количество кругов которого возросло с семи до одиннадцати. Почти все церковные

лабиринты состоят из одиннадцати кругов, символизирующих мир греха (см. с. 171—172). Разумеется, символика шалонского лабиринта заключала в себе и это значение.

Э. Аме, вероятно, видел эти плитки не позднее 1850 г., однако, публикуя сделанные с них зарисовки (вместе с рисунками некоего Эдуара де Бартеlemi), он не приводит никаких сведений о их местонахождении. Возможно, плитки уже не существуют.

Иллюстрация из кн.: Amé,

Источники: Amé. P. 52—53; Leclercq. N. 23; Matthews. P. 65, 88; Birkhan, 1976. S. 442; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A11; Haubrichs, 1980. Nr. 16. Ann. 96.

Шамбери, собор

В своей монографии о Шартрском соборе М. Бюльотт утверждает, что в шамберийском храме находился лабиринт эллиптической формы, созданный в 1625 г. Однако сведения о форме лабиринта и приведенная датировка настолько неправдоподобны, что их можно считать ошибкой исследователя. Никаких упоминаний об этом лабиринте нет ни у Г. Перуза, который посвятил описанию шамберийского собора девять страниц, ни в других источниках. Источники: Bulteau. Vol. III. P. 48; Pérouse. P. 52—61.



288

288—290. **Шартр**, собор

На полу центрального нефа Шартрского собора, освященного 24 октября 1260 г., находится самый большой из сохранившихся церковных лабиринтов, расположенный на уровне третьего и четвертого интерколумниев. Диаметр лабиринта, измерить который лично я не имел возможности, составляет: по М. Бюльто — 12,5 м; по Э. Суайе — 12,32 м; по Э. Валле — 13 м. Наиболее достоверными представляются сведения М. Гэнгана. Принимая во внимание тот факт, что лабиринт имеет не круглую, а эллиптическую форму, Гэнган сообщает, что размер лабиринта с востока на запад составляет 12,6 м, а с севера на юг — 12,3 м. Изображение занимает всю ширину нефа. Поскольку до XIX в. в соборе не было сидячих мест, паломники, входившие через западный портал, сразу видели предлагаемый им маршрут. Вместо

того чтобы устремиться прямо к алтарю и к главной реликвии собора — Св. плащанице Девы Марии, вначале следовало войти в лабиринт через западный вход и, следуя всем поворотам, достичь его центра. Путь лабиринта, насчитывающий одиннадцать концентрических кругов, в ширину составляет 34 см. Он выложен тем же серым камнем, что и пол, окружающий лабиринт. «Стены» лабиринта шириной 8 см сделаны из иссиня-черного мрамора. Общая длина пути (по внешнему краю) составляет 294 м; диаметр центра — 3,05 м. В центре изображен цветок с шестью лепестками, контуры которого напоминают очертания *розы* собора. В центре цветка находится круглый камень, прежде закрытый медным диском. Болты, которыми металл крепился к камню, все еще остаются на месте. Бюльто полагает, что по местоположению этих болтов

можно реконструировать когда-то находившуюся здесь сцену *минотавромахии* (Bulteau. Vol. III. P. 49. Ill. P. 52). Он утверждает, что справа был изображен Минотавр в виде кентавра, с дубинкой в руках, а слева — Тесей с мечом и нитью, которая тянулась к Ариадне. Эта реконструкция совершенно необоснованна, поскольку по положению крепежа невозможно установить, какое изображение было выгравировано на медном диске. К тому же напольные лабиринты Северной Франции служили вовсе не сохранению античных традиций, поэтому в них никогда не изображалась сцена битвы Тесея с Минотавром. Впрочем, нельзя не учитывать вероятности использования центра лабиринта для увековечивания имени архитектора собора, как это было сделано в Амьене (ил. 253—254). Ссылка на Амьен в данном случае оправдана еще и тем, что оба лабиринта близки

территориально и хронологически, к тому же отмечены внешним подобием, не считая того, что амьенский экземпляр выполнен в форме октагона. Если амьенский лабиринт действительно создавался по шартрскому образцу, то можно предположить, что он повторил внешний вид своего прототипа. Кроме того, ходили слухи, что под шартрским лабиринтом покоится архитектор собора, и в январе 1849 г. пол в центре был вскрыт, но безрезультатно (Bulteau. Vol. III. P. 49–50; Soyez. P. 28). Уникальная особенность шартрского лабиринта — зубчатая полоса, идущая по периметру изображения. Она состоит из 113 зубцов и 112 промежутков между ними, или (если считать участок входа) 114 зубцов и 114 промежутков. Возможно, эта деталь каким-то образом связана с другой отличительной чертой лабиринта — цветом (?) в центре. «Шартрский тип» — т. е. особый рисунок пути по лабиринту — был изобретен не в Шартре и встречается не только в Шартрском соборе (см. таблицу на с. 172). В 1950-е гг. рядом с приходской церковью в Мудже, близ Триеста, была обнаружена копия шартрского лабиринта. Точных указаний на возраст шартрского лабиринта не существует, но поскольку строительство нефа было закончено в 1220 г., то этот год можно считать самой ранней датой возникновения изображения. Данное предположение подтверждает и тот факт, что ок. 1230 г. Виллар де Оннекур в своем альбоме (законченном ок. 1235) сделал рисунок лабиринта (в зеркальном отражении; см. ил. 344) одновременно с зарисовкой западной *розы* собора (Hahnloser. S. 38–40, 230. Taf. 14, 30c).

289



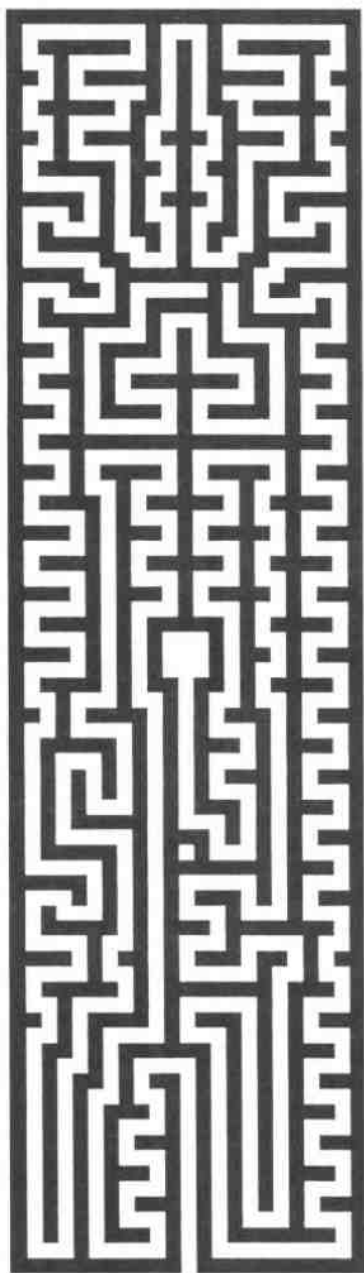
290

Мы знаем, что набросок Виллара был выполнен с уже существовавшего лабиринта, т. е. не мог сам послужить моделью для него, поскольку альбом архитектора является коллекцией образцов — «лишь воспроизведениями чужих работ» (Hahnloser. S. 238). Следовательно, нет никаких оснований говорить об участии Виллара де Оннекура в возведении Шартрского собора. Надо добавить, что амьенский и реймский (ил. 278–279) лабиринты тоже были закончены до освящения соборов (Hahnloser. S. 40). Шартрский лабиринт называли «la lieue» («лига»), намекая на внушительную длину пути. Источники: Doublet de Boisthibault; Bulteau. Vol. III. P. 43–54; Meyer. S. 283; Soyez. P. 27–29; Villette, 1971; Villette. Le Plan de la cathédrale... P. 17–18; Hahnloser. S. 38–40, 230. Taf. 14, 30c; Aubert, 1973. S. 149; Guingand. P. 89; Critchlow, Carroll, Vaughan Lee; Critchlow; Haubrichs, 1980. Nr. 6. Anm. 86.

ДОПОЛНЕНИЕ

За последние двадцать лет в храмах и часовнях Европы появилось множество современных копий лабиринтов. Среди них копия сент-омерского лабиринта, сооруженная на полу батастонской церкви, близ Бата (Англия), в 1985 г., плитки с изображением лабиринта в церкви Хонеберга (Эллванген, Германия) того же года. Изображение лабиринта, основанного на равенском типе (см. ил. 275–276), появилось в 1991 г. на земле перед собором в Линкопнине (Швеция). Копия шартрского лабиринта была создана в 1993 г. в *траппистском* монастыре св. Ремигия в Рошфоре (Бельгия). В 1994 г. в Германии появился еще один новый лабиринт, установленный в церкви св. Корада во Фрайбурге. Возрождение интереса к лабиринтам в ближайшем будущем должно сказаться в появлении новых церковных экземпляров, которые продолжат этот список.

А. Собор в Шамбери (Франция)
Об эллиптическом лабиринте, по утверждению М. Бюльто, сооруженном в соборе Шамбери в 1625 г., ничего не известно (см. с. 195). А вот лабиринт, появившийся здесь в 1860-е гг., существует до сих пор. Необычайно длинный, прямоугольной формы, представляющий собой вариацию на тему сент-омерского экземпляра (ил. 285), этот лабиринт обычно не виден под сиденьями. План из архивов журнала «Caedrovia». Источники: письмо, полученное Дж. Савардом от М. Ларсон (Миннесота), с приложением — копией последнего путеводителя по собору.



В. Гери-Санкт-Губерт (Бельгия)
На одном из каменных блоков южной стены церковной башни высечен лабиринт, состоящий из 11 (?) кругов (диам. 53 см). Некоторые части изображения утрачены, поскольку при строительстве камень подгоняли под нужный размер. Данный факт говорит о том, что лабиринт был изображен на камне еще до того, как плиту использовали в качестве строительного материала. Можно предположительно датировать изображение Средними веками. Потребуется дальнейшее исследование, чтобы установить точное место и время происхождения лабиринта. Фотография: Поль де Сент-Илер. Источники: Saint-Hilaire, 1992. P. 225, см. также фотографию между с. 160 и 161.

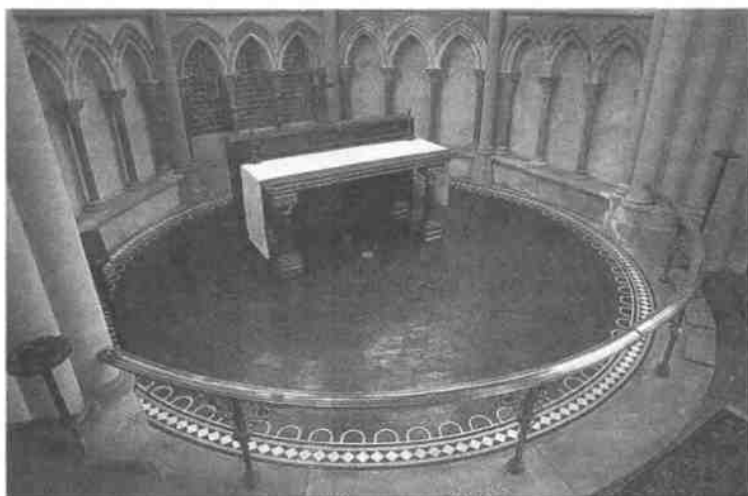
С. Церковь св. Марии (Итчен-Стоук, графство Гэмпшир, Англия)
Церковь св. Марии в Итчен-Стоуке была построена в 1866 г. архитектором Генри Конибиром по образцу парижской Сен Шапель. В восточном конце церкви, под алтарем, находится круглый шартрский лабиринт (диам. 4,6 м). Он выложен зеленой и коричневой глазурованной плиткой, которая была сделана именно для этого лабиринта — единственный в своем роде и весьма необычный случай. Фотография: Джефф Савард. Источники: Coles, 1989. P. 29.

Д. Собор в Вольтерре (Италия)
Изображение лабиринта, выполненное в технике деревянной инкрустации на поверхности церковной кафедры, привлекло

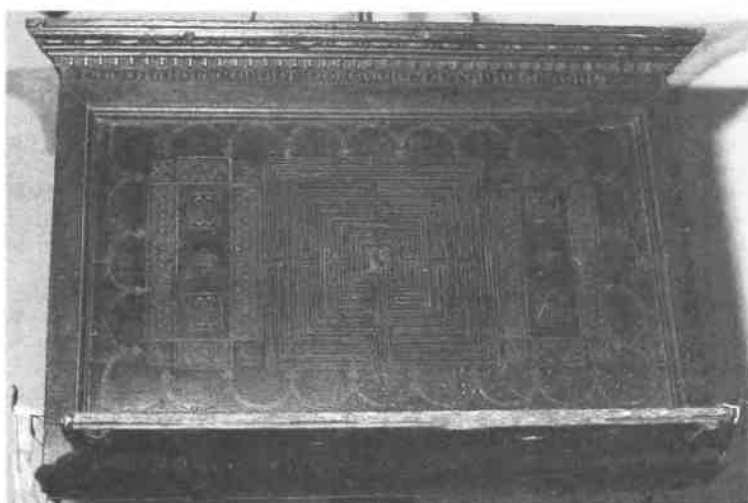
внимание исследователей совсем недавно. С 1930 г. кафедра, прежде располагавшаяся в центре *хора*, хранится в Музее *диоцеза* в Вольтерре. Она состоит из двух наклонных деревянных панелей, украшенных деревянными трехцветными *интарсиями*, двух полок, предназначенных для тяжелых церковных книг, и двух треугольных боковин, сделанных из более темного дерева и украшенных листовым орнаментом и *волютами*. Лабиринт изображен на одной из наклонных панелей, другая панель декорирована геометрическим узором из косичек, образующих восемь окружностей. Кафедра покоится на восьмиугольном деревянном основании и украшена железными «флюгерами», на которых висят лампы. Высота 208 см (без «флюгеров»). размер панелей 98x62 см, ширина основания боковин 53 см. Квадратный двенадцатикольцевой лабиринт (длина стороны 35 см) относится к шартрскому типу. Путь обозначен более темным цветом, чем стены. В центре изображена фигура, которая трудно поддается определению из-за небольших размеров, но напоминает льва или кентавра. И лабиринт, и круговые узоры на второй панели окружены замысловатым геометрическим орнаментом. Вся композиция обрамлена полосой арочек с основаниями в виде трилистников. На самом верху панели с изображением лабиринта находится надпись, сделанная *уническим шрифтом*. Она донесла до нас имена мастеров: «Hoc Opus Fecerunt Andreuccio Et Antonio De Senis».

(«Сделали Андреоччо и Антонио из Сьены»). К сожалению, у нас есть информация только об одном из упомянутых художников, Андреоччо ди Бартоломео. Он родился в Сьене в середине XIV в., работал главным образом в Пизе и Вольтерре. Работы мастера, находящиеся в известных зданиях Вольтерры, свидетельствуют о том, что он работал здесь в 1373–1427 гг. Кафедра снабжена еще двумя надписями. Одна из них находится в верхней части второй панели. Она сообщает о реставрации боковины и восьмиугольного основания кафедры, выполненной Паоло Мариани в 1828 г.: «Hoc Opus Et Chorum A.D. MDCCCXXXVIII Paulis Mariani Restauravit» («Павел Мариани реставрировал в 1828 г. это сооружение и хор»). Другая надпись: «Hoc Opus Fecit Magister Henricus De Alamnia MCCCIII» («Это сооружение сделал магистр Генрих из Германии»), выгравированная на «флюгере», гласит, что он был сделан немецким мастером Генрихом (Энрико ди Орманно) в 1404 г. Собор Вольтерры был освящен в 1120 г., но строительство завершилось только в 1254-м. В XIV в. *трансепт* был перестроен, тогда же появились усыпальницы и хор. Старейшее письменное свидетельство, относящееся к хору, было обнаружено в документе 1388 г. Отсюда можно заключить, что кафедра была создана между 1388 и 1404 г.

Фотография: Мануэла Мастрильи и Фульвио Помпили.
Источники: Angeloni, P. 149–167 (фотография с. 211); Mastrigli, 1999. P. 6–9.



C



D

Е–F. Усыпальница Уоттса

(Комптон, графство Суррей, Англия) Усыпальница Уоттса находится на комптонском деревенском кладбище, расположенном на невысоком холме. Внешнюю стену усыпальницы украшает терракотовое панно с изображением ангелов в стиле ар нуво и традиционным кельтским орнаментом. Ниже находятся двенадцать кронштейнов в виде ангелов с круглыми щитами, олицетворяющими Истину, Путь и Жизнь. Четыре щита, символизирующие Путь, украшены изображениями лабиринта равнинского типа (см. ил. 275–276). Внутри усыпальница богато декорирована, в алтарной части находится позолоченный лабиринт,



E

поддерживаемый крылатыми ангелами. Эту скорее необычную, чем красивую усыпальницу Мэри Уоттс выстроила в 1896 г. в память о своем муже, Джордже Фредерике



F

Уоттс, художнике и скульпторе викторианской эпохи. Фотография: Джефф Савард. Источники: Watts.

Собор во Влоцлавеке (Польша)

Сегодня о лабиринте Влоцлавского собора мы знаем только со слов Владислава Лущкевича — известного польского историка XIX в., директора Национального музея в Кракове. Влоцлавский собор был построен между 1340 и 1365 гг. Лущкевич, изучавший кирпичную архитектуру, посетил его ок. 1877 г. Рядом с северным входом в собор он заметил вмонтированную в пол прямоугольную плиту из песчаника, с высеченным на ней геометрическим орнаментом. Климат и бесконечный людской поток частично уничтожили изображение. Плита (1,7×2,2 м) была расположена таким образом, что большая часть ее находилась

на улице. В 1898 г. Лущкевич опубликовал статью, в которой поместил рисунок лабиринта. Этот рисунок лишь позволяет констатировать, что лабиринт состоял из прямых линий и углов и не был круглым. В нижней части плиты были вырезаны некие изображения, напоминавшие ступни, развернутые носками к центру. Их длина составляет 20 см, а форма напоминает высокую остроносую обувь, которую носили в XIV в. Лущкевич предполагал, что плита могла представлять собой часть большого орнамента, находившегося внутри собора, но позднее была вынесена наружу. Вырезанные в камне контуры могли быть заполнены

свинцом или бронзой, как в многочисленных надгробных плитах собора. К сожалению, во время ремонта 1891–1893 гг. плиту разрушили, а остатки предположительно вставили в стену соседнего здания — церковной семинарии. Источники: Luszczewicz Władysław. *Labirynt katedry Włocławku nad Wisłą* — доклад, прочитанный во время заседаний Комиссии по истории искусства Академии наук в Кракове в феврале 1897 г. и опубликованный в: *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* 36, 37 (III) 1898. P. 1–8. Выражаем благодарность Петру Рыпсону за предоставление и перевод этого малоизвестного источника.

¹ Существование связи между светским и священным можно усмотреть в том факте, что предшественниками христианских церквей явились не языческие храмы, а светские базилики. И если лабиринты стали появляться в «церквях» в то же самое время, когда в Средние века начали создаваться «залы с колоннами» (к этой гипотезе мое внимание любезно привлек В. Башелет-Массини в своем письме от 22 августа 1980 г.), то этот факт можно объяснить лишь тем, что лабиринты уже тогда исполняли некую религиозную функцию.

² Это палатко дель Те (ил. 356) и палатко Дукале (ил. 360–361). Даже каменные украшения частной резиденции в Цюрихе (ил. 350), на которых представлен образец языческого, критского типа лабиринта, относятся самое раннее к XVI в.

³ Единственный средневековый лабиринт, находившийся за пределами этих стран, — лабиринт в церкви св. Северина в Кельне (ил. 261).

⁴ Здесь не рассматриваются более поздние примеры из Орлеана и южных областей Англии, относящиеся к XIX в.

⁵ Bulteau. Vol. III. P. 49.

⁶ См. текст к ил. 259–261. Ж. Виллет, шартрский ученый (Villette, 1971), говорит о двух жителях Шартра — это Шарль Шаллин (ум. 1678) и историк Венсан Шевар (мэр города в период Французской революции), которые свидетельствуют о том, что своими глазами видели в центре лабиринта плакетку, впоследствии пропавшую. Более того, Жанвье де Фланвилль, автор, работавший в середине XVIII в., цитирует в своем труде рукопись Кюртуа, согласно которой в центре лабиринта находилось изображение Тесея и Минотавра (примеч. Дж. Саварда).

⁷ О том, как свою роль видели архитекторы, см. более подробно в гл. XII, с. 233–238.

⁸ Если предположить, что этот лабиринт существовал на самом деле. См. с. 187.

⁹ Что не относится к лабиринтам из Шалона и Пон-д'Аббе.

¹⁰ Церковь св. Бертина в Сент-Омере, см. ил. 285.

¹¹ См.: Sauer. S. 78–79; Dölger; образец восьмитранного лабиринта в светском окружении можно видеть во внутреннем дворе мюнхенской Новой ратуши, выполненной в неоготическом стиле и построенной Георгом Хауберриссерским.

¹² Более подробно об этом см.: Гинкмар Реймский. Заключительное слово о предопределении. 34, MPL. Vol. 125. Col. 351–352; Sauer. S. 81–82; Haubrichs, 1969. S. 204–205, 293–295; Birkhan, 1976. S. 437.

¹³ Ibid.

¹⁴ Это не является образцом зеркальной симметрии, поскольку, например, две сплошные дорожки с правой наружной стороны соответствуют двум сплошным дорожкам с левой внутренней стороны, а сплошная дорожка с правой наружной стороны соответствует дорожке с правой внутренней стороны.

¹⁵ Человек, идущий по лабиринту, видит перед собой десять таких барьеров с обеих сторон и восемь барьеров только с одной стороны.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Haubrichs, 1980. S. 157.

¹⁷ Представляется вполне вероятным, что в христианизации лабиринта существенную роль сыграл крестообразный нимб. Данная гипотеза подтверждается фактами, относящимися как к форме, так и к содержанию. Округлая форма присуща и лабиринту, и нимбу, у того и другого имеются только три верхние полуоси. Тогда как нижняя полуось либо закрыта головой (когда речь идет о нимбе), либо образуется из четырех сегментов дорожки (в случае лабиринта). Крестообразный

нимб предназначался Христу, который умер на кресте ради спасения всего человечества. Таким образом, крестообразная форма лабиринта может рассматриваться как символ, обещание спасения. См. также о нимбах: Collinet-Guérin; Krieg.

¹⁸ Более подробно о христианской интерпретации лабиринтов в церквях и в рукописях см.: Birkhan; Batschelet-Massini; Haubrichs, 1969. S. 285–297; Haubrichs, 1980.

¹⁹ См. ил. 251. Здесь лишь коротко упоминается средневековое толкование лабиринта как «labor intus». Подробнее о средневековой народной этимологии см.: Birt. S. 139; гл. I, примеч. 71 наст. изд.; ил. 397.

²⁰ См.: Sauer. S. 322, 900–901; опыт обобщения данных средневековых источников по вопросу о том, что запад символизирует смерть и грех, см.: Michel. S. 148. Ann. 162; Maurmann. S. 77, 116.

²¹ См., например, ил. 176, 181 и 223. См. также с. 123–124 наст. изд.

²² Подробнее об этом см. с. 123 наст. изд.

²³ Важность данного аспекта ничуть не уменьшается из-за того факта, что верующий покидает лабиринт также с западной стороны, поскольку идущий перекрестывает в центре лабиринта некую трансформацию, достигая тем самым нового уровня существования.

²⁴ См.: «Путь в Иерусалим» и примеч. 69. Подробнее о роли лабиринта в обряде посвящения см. с. 20–21 наст. изд.

²⁵ Дальнейшие сведения о христианской интерпретации мифа о Тесее можно найти в работах В. Хаубрихса, см.: Haubrichs, 1969. S. 289; Haubrichs, 1980. Ann. 4.

²⁶ Sauer. S. 350; см. также: Haubrichs, 1969. S. 287.

²⁷ Ил. 186 не является исключением. Дело в том, что художнику, вероятно, просто не хватило умения.

²⁸ Birkhan, 1976. S. 442.

²⁹ Ibid. S. 443, также текст к ил. 274 наст. изд.

³⁰ Batschelet-Massini, 1978. S. 59ff.

³¹ Подробнее об этом см. с. 128 наст. изд.

³² Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte II*. S. 250. Anm. 62.

³³ *Mercure de France*. 1726. May. P. 923; 1727. March.

³⁴ *Mercure de France*. 1726. May. P. 911–915. Представляется, что бенедиктинский монастырь Сен Жермен в Осере, равно как и такой же монастырь в Париже, был важным центром развития традиции лабиринта (см. ил. 178–179, 186, 196). Существенным влиянием обладали ученый Гейрик (841–876/877) и его ученик Ремгий Осерский. См. также: Haubrichs, 1980.

³⁵ Cap. 120. MPL. Vol. 202. Col. 123. На самом деле этот труд называется «*Divinorum officiorum explication*»; однако в связи с тем, что его часто печатали вместе с «*Rationale divinorum officiorum*» Гийома Дюрана, он нередко цитируется также и под этим названием. Дж. Белет не упоминает ни о лабиринте, ни об Осере. Его рекомендации приводятся в главе под названием «О некоторых послаблениях в декабре». Автор жалуется, что во многих церквах (например, в Реймсе) епископы и архиепископы не упускают случая воспользоваться такой возможностью и устраивают в монастырях игры среди своих подчиненных, часто они изводят играть в игры с мячом.

³⁶ См.: Backman. P. 67.

³⁷ С лабиринтом связан *tripudium*, ритм, состоящий из трех долей. См. с. 26 наст. изд., где приводится отрывок из сочинения грамматика и философа Гая Мариа Викторина.

³⁸ Birkhan, 1976. S. 439.

³⁹ См.: Mannhardt. Bd. I. S. 478; Stumpf. S. 137.

⁴⁰ См.: Mannhardt. Bd. I. S. 478–479; Stumpf. S. 136–137.

⁴¹ Rahner, 1945. S. 141–171; Rahner, 1948. S. 82–83; Stumpf. S. 136–137.

⁴² Durand Guillaume. *Rationale divini officii*. VI. 86. 9; см.: Gougaud. P. 235; Mannhardt. Bd. I. S. 477–478.

⁴³ Rahner, 1948. S. 83.

⁴⁴ См.: Марфей. 27:45.

⁴⁵ Kienle. *Sequenzen & Kirschkamp*. Theater // Wetzler-Welte. Bd. II. Sp. 162. 1459. Описание танца в Осере см. также: Doob, 1985; Doob, 1990. P. 123–127 (примеч. Дж. Саварда).

⁴⁶ О церемониях, восходящих к 1582 г., см.: Gougaud. P. 235.

⁴⁷ См.: Rappaport. Sp. 1891.

⁴⁸ См.: Hild. P. 1018; Premmerstein. S. 262–265; Schneider K. Sp. 2061; Norden. P. 185–191, 238–239.

⁴⁹ См. далее.

⁵⁰ Batschelet-Massini, 1978. S. 61.

⁵¹ Haubrichs, 1980. Anm. 220, 229.

⁵² См. с. 26 наст. изд.

⁵³ См.: Soyev. P. 29–30.

⁵⁴ См. далее.

⁵⁵ См. гл. IX, с. 203–217.

⁵⁶ Oxenstierna, 1957. S. 122–123, 131–132; Oxenstierna, 1966. S. 51–55.

⁵⁷ Для более подробных сведений о викинггах во Франции см.: каталог *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*. S. 153.

⁵⁸ См. гл. XVI, с. 331–351.

⁵⁹ Соседние славянские племена на Балтике даже признали правителями трех вождей викингов — Рюрика, Сингуса и Трувора. Название «Россия» происходит от имени Росс или Рус, которым финны и славяне называли шведских викингов, — а это слово, в свою очередь, происходит от названия прибрежной области Рослаген в Швеции.

⁶⁰ Подробнее об этом см. с. 119–124 наст. изд.

⁶¹ См. ил. 180, 194, 220.

⁶² См. с. 204–205 наст. изд.

⁶³ См. гл. IX, с. 203–217.

⁶⁴ См. ил. 592–601.

⁶⁵ См. примеч. 39. В связи с этой «норманнской теорией» я ни в коей мере не пытаюсь утверждать, что «тройные города» возникли в эпоху норманнов. Я также вполне осознаю все проблемы, связанные с данной рабочей гипотезой, но в настоящий момент не могу найти никакого иного объяснения тому факту, что достаточно большими для танцев являются лишь лабиринты в церквах на севере Франции и английские лабиринты из дерна, а также тому, что христианское переосмысление идеи лабиринта совпало по времени с эпохой норманнов.

В любом случае тот факт, что далеко не на всех маршрутах, по которым проходили норманны, или викинги, встречаются «тройные города», еще не является опровержением представляемой здесь теории. Отсутствие «тройных городов» на южных побережьях вполне можно объяснить тем, что их существование там было недолгим либо же они оказались в неблагоприятных условиях, из-за которых подверглись разрушению. Петроглифы, изображающие лабиринты, в которых чувствуется влияние викингов, пережили многие века в Добрудже, Румыния (ил. 101). Более весомым представляется возражение о том, что не осталось никаких доказательств существования лабиринтов в средиземноморских владениях норманнов (X–XII в.). Возможно, причиной тому послужило сильное исламское и византийское влияние либо же какой-то до сих пор неизвестный фактор, который может также объяснить, почему лабиринты не создавались в церквах к югу от Рима.

Более того, представляется невозможным принять то возражение, что церковный лабиринт в Пуатье (ил. 274) находился вне зоны влияния норманнов, т. е. возник сам по себе. Если там на самом деле имелся лабиринт из каменных плит — что доподлинно неизвестно, од-

нако предполагается, — значит, в любом случае это был самый южный из всех лабиринтов во Франции. После развода с Людовиком VII Французским (1152) Элеонора Аквитанская вышла замуж за английского короля Генриха II и принесла ему в приданое всю область между Луарой и Пиренеями, т. е. эта область оказалась связанной с Англией, занятой в то время норманнами.

Удовлетворительный ответ на вопрос о норманнском влиянии можно получить только тогда, когда будут определены все остальные факторы, участвовавшие в культурном становлении в период Средних веков.

⁶⁶ См. с. 123 наст. изд. Менее убедительным представляется трактовка К. Кричлоу, согласно которой лабиринт шартрского типа является моделью всего мира. См. гл. I, примеч. 72 наст. изд.

⁶⁷ См. далее.

В этом не стоит усматривать намека на небесный Иерусалим, поскольку у него квадратная форма (Откровение. 21:16). Необходимо провести исследование, чтобы определить, существует ли какая-либо зависимость между географическим распространением лабиринтов в церквах и походами паломников. Ведь Шартр был и остается местом поклонения.

⁶⁸ См., напр.: Амб. P. 42–43; Soyev. P. 18–19. Насколько мне известно, самые ранние примеры использования выражения «Путь в Иерусалим» относятся к XVIII в.; одно встречается в работе под одноименным названием, вышедшей в свет в то время, когда еще существовал лабиринт в Реймсе (уничтоженный в 1778 г.) (см. текст к ил. 279). Другой пример — это рисунок, изображающий лабиринт из церкви св. Бертана в Сент-Омаре, который называется «Путь в Иерусалим». Э. Валле в своей книге, опубликованной в 1843 г., приводит дату создания этого рисунка (Wallet. P. 97).

⁶⁹ См.: Wallet. P. 99–100. Автор ссылается на свидетельство из Арраса 1829 г., добавляя, что в подобном способе поклонения не было ничего необычного.

⁷⁰ Название происходит от слова «leuga», галльская миля, составляющая 1500 римских шагов. Однако старо-французская *liga* («lieue») в два раза длиннее, чем «leuga», и составляет 4451,9 м. См.: Klimpert. S. 199–201, 221; Matthews. P. 59–60.

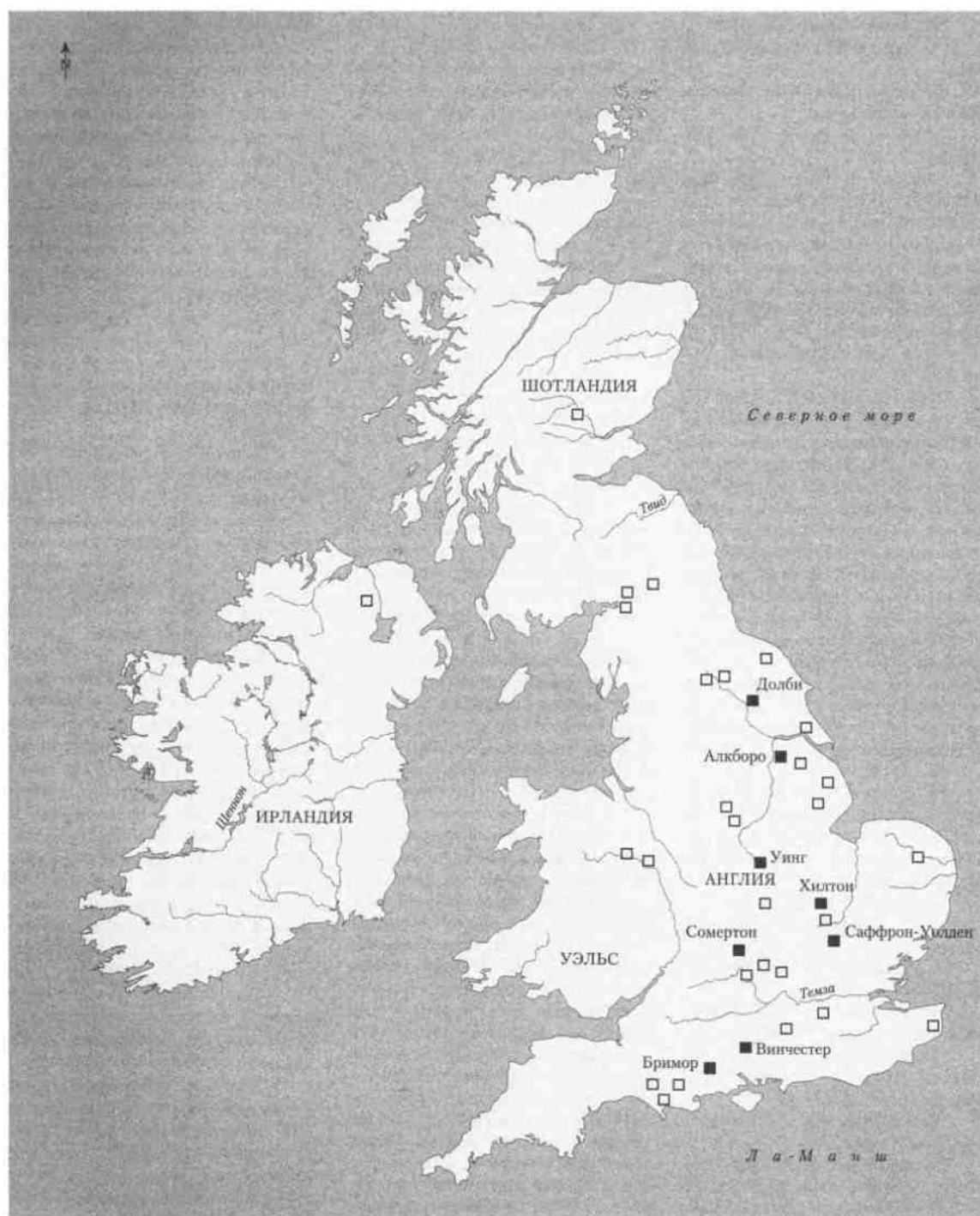
⁷¹ В работе Дж. Джеймса (James John) приводится расчет длины дорожки, согласно которому она составляет 261,5 м, или приблизительно 860 футов (примеч. Дж. Саварда).

⁷² См. с. 183 наст. изд.

⁷³ См. подписи к ил. 253–254.

⁷⁴ Подробнее об этом см. гл. XII, с. 233–238 наст. изд.

⁷⁵ Подробнее об этих вопросах см. с. 278–284 наст. изд.



291. Карта распространения
английских дерновых лабиринтов

■ существующие

□ разрушенные

Карта: Астрид Фишер (Мюнхен)

(осн. на: Moran, с изменениями).

IX. Лабиринты из дерна

При создании такого лабиринта (лабиринта-путаницы) в дерне выкапывались линии, представляющие собой стены лабиринта, в результате чего получались неглубокие канавки, лишенные растительности, которые обозначали извилистую дорожку лабиринта. Человеку, вступающему в такой лабиринт, приходилось, следовательно, идти по выступающим участкам дерна — по «нити Ариадны», — которые, будто пуповиной, по-прежнему оставались связанными с окружающим травянистым покровом. Из этого правила существуют исключения, например: лабиринты в Сафрон-Уолдене (ил. 305–306) и Винчестере (ил. 297–298), в которых «нить Ариадны» выкопана и человеку приходится идти по этой борозде. Они, несомненно, являются результатом очевидной ошибки того, кто их создавал и не сумел правильно прочесть планы.

Дерновые лабиринты встречаются также в Германии (Штайгра-ан-дер-Унструт, Грайтшен, Кауфбойрен, некоторые примеры в Пруссии: лабиринты, созданные рыцарями Тевтонского ордена, Айленриде, вблизи Ганновера), есть предположения о том, что подобные лабиринты существовали даже на Суматре, чему, однако, не находится убедительных доказательств¹. Англия тем не менее считается страной, с которой дерновые лабиринты ассоциируются в первую очередь, и У. Г. Мэтьюз, подробно описывающий такие лабиринты в своем исследовании², приводит тридцать два примера, некоторые из них сохранились до наших дней³.

В Регистре национальных памятников, представляющем собой

каталог исторических мест Англии, приводится двадцать восемь примеров лабиринтов, из которых сохранилось восемь. Можно предположить, что лабиринты из дерна — типично английское явление, они были широко распространены в стране в Средние века, о чем свидетельствует Джеффри Чосер (ок. 1340–1400) в своей «Легенде об Ариадне»⁴. При описании критского лабиринта с его извилистой дорожкой поэт упоминает лабиринт-путаницу [maze] из дерна, «ведь он [лабиринт на Крите] по своей форме подобен головоломке [maze]». Упоминание о головоломке, лабиринте-путанице при описании критского лабиринта, который автор, следуя средневековой лингвистической традиции, называет «Laboryntus» («Лабиринт») или «Domus Dedaly» («Дом Дедала»), свидетельствует о том, что, по мнению Чосера, данный термин читателю знаком⁵.

Лабиринт упоминается у Шекспира в «Сне в летнюю ночь». Вот что говорит Титания:

*Грязь замела следы веселых
игр;*

*Тропинок нет в зеленых
лабиринтах;*

*Зарос их след, и не найти его!*⁶

Лабиринт (лабиринт-путаница) дважды упомянут в «Буре», в первый раз речь идет о том, насколько трудный путь надо преодолеть путнику, идущему по его дорожке⁷, во второй раз упоминается, что это чудесное и удивительное явление:

*Мы словно бродим
В таинственном и дивном
лабиринте.*

*Таких чудес не ведает природа,
Их лишь оракул сможет
объяснить!*⁸

Значение этих загадочных дерновых сооружений проявляется более отчетливо, если учесть, что ничего не известно о существовании в Англии ни церковных лабиринтов, ни «тройских городов»⁹. («Тройские города» — это лабиринтообразные каменные сооружения, создаваемые на открытых площадках, множество примеров которых обнаружено в Швеции, Финляндии, на севере России и в Германии¹⁰. См. гл. XVI.) Можно предположить поэтому, что лабиринты из дерна выполняли функции по меньшей мере одного, а возможно, и обоих этих типов лабиринтов. О верности данной гипотезы свидетельствует тот факт, что в Италии и Франции, где обнаружены церковные лабиринты, не существует никаких признаков ни «тройских городов», ни лабиринтов из дерна, тогда как ни каменные лабиринты (в противоположность лабиринтам, изображенным на фресках, ил. 592–601), ни лабиринты из дерна не обнаружены в Скандинавии или на севере Балтики, где имеется множество полуразрушенных «тройских городов», свидетельствующих о широком распространении в регионе данного явления¹¹.

Гельмут Биркхан в своей статье, посвященной вопросам символического значения лабиринтов в Средние века¹², неоднократно указывает на то, что «тройские города» и церковные лабиринты являются взаимоисключающими явлениями¹³. Автор делает попытку объяснить распространение вышеуказанных типов лабиринтов тем, что, по его мнению, «тройские города» старше, нежели церковные лабиринты. Он пишет:

«Нетрудно понять, что Церковь избегала обрядов, не являющихся частью официальной службы [игра в мяч и использование лабиринта в церкви как средства покаяния], там, где уже существовали более древние народные обычаи, такие как танец лабиринта, игра и прохождение через лабиринт»¹⁴. Данный аргумент не кажется мне убедительным. Как уже подтверждалось огромным количеством примеров, даже относящихся к ранним христианским миссионерам, христианская Церковь вкладывала свой смысл в языческие действия и объекты, ассимилируя их в тех случаях, когда из-за слишком сильного сопротивления было невозможно их запретить. Например, церковь св. Михаила была построена на священном для язычников холме, чтобы тем самым сделать христианство для них более приемлемым. И здесь, несомненно, вошло в действие тот же механизм.

Мне представляется вполне вероятным, что схема английских дерновых лабиринтов, за исключением лабиринтов в Долби (ил. 299) и Сомертоне (ил. 309–310), явились результатом христианского мышления. Любому другому предположению противоречит тот факт, что дерновые лабиринты проявляют удивительное сходство, как по размеру, так и по форме, с церковными лабиринтами в Шартре и Реймсе. Нам также известно, что дерновые лабиринты располагались неподалеку от церкви или монастыря. Я придерживаюсь того мнения, что лабиринты из дерна создавались по образцу каменных лабиринтов во Франции, внутри которых можно ходить, а не по мелкоформатным итальянским церковным лабиринтам.

Предположение о том, что схема лабиринта позаимствовали из Северной Франции, подтверждается тем фактом, что норманнское завоевание Англии произошло в 1066 году и многие политические, культурные и религиозные параллели между Англией и набирающей мощь Францией существовали и крепились вплоть до Столетней

войны (1339–1453). В обеих странах было принято одно и то же вероисповедание до 1534 года, когда Генрих VIII основал Англиканскую церковь. И поэтому общие черты, присущие лабиринту, изображенному на знаменитой херефордской «*Mapa mundi*» («Карте мира») (ок. 1276–1283, ил. 199), автором которого является франкоговорящий священник Ричард Холдингемский, и лабиринту в Шартре, не являются результатом простого совпадения (ил. 288–290).

Теоретически можно предположить, что имело место обратное влияние, то есть что христианские дерновые лабиринты явились предшественниками лабиринтов в церквях. В любом случае схема шартрского типа, которая присуща большинству и церковных, и дерновых лабиринтов, распространялась посредством рукописей начиная с X века (см. ил. 181). Однако сходство размеров и схемы построения лабиринтов в Шартре, Алкборо (ил. 292–293) и Уинге (ил. 311–312) позволяет предположить, что именно дерновые лабиринты создавались по образцу церковных. Ведь если диаметр лабиринта в Шартрском соборе определялся шириной *нефа*, то на его размер никак не могли оказать влияния английские дерновые лабиринты. Сходство размеров в данном случае можно объяснить либо простым совпадением, либо — что представляется более вероятным — тем, что французский лабиринт послужил образцом для создания лабиринтов из дерна. Скорее всего некая рукопись, датируемая началом XV века (ил. 215), послужила средством, благодаря которому церковный лабиринт реймского типа (ил. 278–279) попал в Сафрон-Уолден (ил. 305–306) и Снейнтон (ил. 307–308).

Такая передача могла происходить в XIII и XIV веках: в качестве *terminus post quem* (отправной точки) следует принять возникновение церковных лабиринтов на севере Франции; *terminus ante quem* (конечной точкой) будет в данном случае английская Рефор-

мация, хотя, вероятно, во время Столетней войны французское влияние существенно ослабло.

Несмотря на то что принцип построения дерновых лабиринтов был позаимствован из северных областей Франции, сама техника постройки, при которой дорожка лабиринта вырезалась из дерна, является исключительно английской. Английские клирики придерживались древней традиции, создавая лабиринты не внутри церкви, а поблизости снаружи. На юге Англии имеется множество примеров изображений, вырезанных в почве, часто известковой, в основном они встречаются на склонах холмов. Знаменитая «Белая лошадь» из Аффингтона (Беркшир, Южная Англия, длина 111 м) относится к началу железного века¹⁵. Данная традиция, по-видимому, послужила основой и для языческих дерновых лабиринтов критского типа, что позволяет выдвинуть определенное предположение, почему английское духовенство не ограничивалось внутренней территорией церкви при создании лабиринтов, как того требует французский образец, а также почему в Англии нет никаких свидетельств существования «тройных городов». Такие дерновые лабиринты критского типа, примеры которых неопределенной датировки существуют в Долби (ил. 299) и Сомертоне (ил. 309–310), вероятно, взяли на себя ту роль, что в Скандинавии отводилась «тройным городам» (ил. 557–575)¹⁶, которые, как описано выше, стали в XIII веке подвергаться христианскому воздействию. Из этого можно заключить, что в основе каждого христианского лабиринта-путаницы, vyplненного из дерна, лежит языческий прототип.

Церковные лабиринты начали терять свое значение, самое позднее, после основания Англиканской церкви. На этом этапе их функции изменились, возможно, стали вновь проявляться более отчетливо первоначальные языческие коннотации. Имеются свидетельства о проведении, в основном в весеннее время, празднований в

некоторых дерновых лабиринтах, что, очевидно, указывает на одну из функций, характерных для «троянских городов». Языческое происхождение прослеживается даже в названиях: «Стены Трои», «Троянский город», «Кердрой» («Город Троя») и «Приют Джулиана» (Джулиан ассоциируется с Юлом, сыном Энея, который принимал участие в троянской игре, как это описано у Вергилия). Во всяком случае, христианскими их назвать нельзя. Более того, частота, с которой эти названия употребляются, а также неизменность их употребления в течение веков заставляют думать, что данные названия не относятся к эпохе Возрождения, как предполагалось раньше.

Вполне вероятно, что в дерновых лабиринтах сошлись воедино несколько различных традиций. Первоначальные языческие сооружения имели, по всей видимости, отношение к скандинавским «троянским городам» и весенним празднованиям. Начиная с XIII ве-

ка данное явление подверглось христианскому влиянию и переосмыслению и нашло свое место в церквях. Во время реформации их первоначальный языческий смысл вновь вышел на передний план, чтобы вскоре трансформироваться в безвредные народные празднества, а потом и вовсе уйти в забвение. Это единственное возможное объяснение, почему было выкопано такое количество дерновых лабиринтов, почему в какой-то момент люди перестали регулярно, раз в несколько лет, обновлять их и поддерживать в хорошем состоянии и почему сохранившимся лабиринтам присущи ошибки.

Каталог лабиринтов из дерна

Ниже приводится каталог дерновых лабиринтов, он включает в себя все документально подтвержденные, как сохранившиеся, так и разрушенные, примеры дерновых лабиринтов. Хорошо сохра-

нившиеся примеры выделены полужирным шрифтом — их восемь в Англии и три в Германии. Звездочкой отмечены места, находящиеся в районах Польши или Чешской республики, где раньше говорили по-немецки. Благодаря широкому распространению «троянских городов» — в одной только Швеции зафиксировано около трехсот примеров, — а также тому факту, что с точки зрения формы (и, возможно, с точки зрения частотности возникновения) нет никаких принципиальных различий между «троянскими городами» и лабиринтами из дерна, можно предположить, что существовали еще многие сотни примеров, безвозвратно утраченных для последующих поколений. Данный каталог основан в первую очередь на трудах Э. Троллопа (Trollope. P. 222–228) и У. Г. Мэтьюза (Matthews. P. 71–99), а также на информации, полученной благодаря тщательному анализу Регистра национальных памятников в Лондоне.

Англия

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Алборо , Северный Линкольншир	Приют Джулиана	13 м	Шартрский, 11 окружностей	Первое упоминание относится к 1697 г.	292, 293
Алблби, Северный Линкольншир	Троянские стены			Два лабиринта различной структуры	
Асенби, Северный Йоркшир	Волшебный холм	15,5 м	Шартрский + спираль	В наше время сильно зарос	
Боутон-Грин, Нортгемптоншир	Пастуший круг	11 м	Шартрский + спираль	Разрушен в 1917 г. солдатами	294
Бримор , Гэмпшир	Мизмейз	25,5 x 24,5 м	Шартрский, 11 окружностей	Расположен на вершине холма	295, 296
Бург, Уэльс		Маленький (?)		Два лабиринта, упоминание 1815 г.	
Винчестер , Гэмпшир	Мизмейз	27,5 x 26 м	Шартрский, 9 окружностей	Создан в конце 1600-х (?) гг. на вершине холма	297, 298
Гринвич, Лондон	Путаница			Отмечен на карте 1697 г.	
Долби , Северный Йоркшир	Троя	8 x 6,5 м	Критский, 7 окружностей	Создан в 1860-е (?) гг.	299
Карворан, Нортумберленд	Приют Джулиана			Упоминается в 1725 г.	
Клифтон, Ноттингемшир		Приблизительно 12 м	Шартрский, 11 окружностей	Упоминается в 1758 г.	С. 209
Комбертон, Кембриджшир	Мэллз	15 м	Шартрский, 11 окружностей	Разрушен в 1929 г.	300
Лаут, Линкольншир	Приют Джелиан			Упоминается в 1544 г., разрушен	
Ля, Дорсет	Мизмейз	20 м	Шартрский	Упоминается в 1570 г., заросший	
Марфлит, Хамберсайд	Стены Трои	12 м	Шартрский, 12 окружностей	Двенадцатиугольный, упоминается в 1815 г.	301
Нессклиф, Шропшир				Следы были видны в 1897 г.	
Норвич, Норфолк				Рядом с часовней, упоминается в 1662 г.	
Падлтаун, Дорсет	Троя		Круглой формы	Видны следы	

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Пимпери, Дорсет	Троя	Приблизительно 4000 кв. м	Асимметричный, однонаправленная дорожка	Разрушен в 1730 г.	302
Район-Коммон, Йоркшир	Девичий приют	18 м	Шартрский + спираль	Разрушен в 1827 г.	303
Рокслиф-Марш, Уэльс	Стены Трои	10 x 7 м	Критский	Следы были видны в 1883 г.	304
Саффри-Уолден, Эссекс	Путаница	27 x 40 м	Шартрский, 17 окружностей	Создан в 1699 (?) г., самый крупный из всех известных деревянных лабиринтов	305, 306
Снейтон, Ноттингемшир	Круг Робин Гуда	Приблизительно 15,5 м	Шартрский	Разрушен в 1797 г.	307, 308
Сомертон, Оксфордшир	Троя	18 x 6 м	Критский, 15 окружностей	Создан в XVI в. на частной территории	309, 310
Темпл-Коули, Оксфордшир	Тарри-таун	Небольшой	Критский	Три лабиринта	А
Уинг, Ратланд	Старая путаница	12 м	Шартрский, 11 окружностей	На открытой площадке посреди деревни	311, 312
Уолмер, Кент	Троя			Следы были видны в 1893 г.	
Хив, Бедфордшир	Пастушья путаница		Квадратный (?)	О следах упоминается ок. 1920 г.	
Хиллбери, Суррей	Троя			Местоположение точно не известно	
Хилтон, Кембридж	Путаница	Приблизительно 16 м	Шартрский, 9 окружностей	Создан в 1660 г. на открытом поле посреди деревни	313, 314
Хорикасл, Линкольншир	Приют Джулиана			Местоположение точно не известно	
Чекерс, Бекингемшир	Путаница друидов	Большой	Шартрский, 11 окружностей	Упоминается в 1629 г., следы были видны в 1921 г.	
Шпрузбери, Шропшир	Круг сапожника	Большой (?)	Восьмигранный (?)	Разрушен в 1796 г.	
Эгтон, Северный Йоркшир				Следы были видны в 1827 г.	

Германия, Польша и Чешская Республика

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Айленриде, Ганновер	Колесо	32 м	Критский + спираль	В Айленридском лесу	D
Берлин	Чудесный круг	Большой	Критский + спираль	Три обновления, датируемые 1816, 1841 и 1844 гг.	
Грайтцен, Тюрингия	Шведская вырубка	9,8 м	Критский, 11 окружностей	На холме неподалеку от церкви	E
Дрансфельд, Нижняя Саксония	Троинская крепость	Ок. 17,5 м	Критский + спираль	Разрушен в 1957 г.	B
Кабле, Саксония-Ангальт	Зменный путь			Называется также Чудесный круг	
Кауфбойрен, Бавария	Чудесный круг		Критский + спираль	Создан в 1846 г., разрушен в 1936 г.	
Кверфурт, Саксония-Ангальт	Чудесная крепость			Упоминается в 1531 г.	
Прага*	Лабиринт			«Танцевальное поле Либуссы»	
Ризенберг, на юго-восток от Гданьска, Польша*	Иерусалим			Упоминается в 1333 г.	
Россвайн, Саксония	Чудесная крепость			Упоминается в 1561 и 1721 гг.	
Тайха, Тюрингия	Чудесная крепость			Упоминается в 1750 г.	
Штайгра, Тюрингия	Шведский круг	12,2 x 10, 8 м	Критский, 11 окружностей	На северной окраине деревни	F-G
Штолл, Померания*	Извилистый путь	46 м	Критский + спираль	Разрушен в 1908 г.	H
Эберсвальде-Финов, Бранденбург	Чудесный круг	20 м	Критский + спираль	Впервые создан в 1609 (?) г.	C

Северная Ирландия

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Графство Лондондерри	Стены Трои			Два лабиринта, по свидетельствам XIX в.	

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Стюардфилд, Пертшир	Стены Трон			XIX в., искусственные руины в античном стиле(?)	

Швеция

Место	Название	Диаметр	Тип лабиринта	Комментарии	Ил.
Асиге, лен Халланд			Критский, 11 окружностей	Разрушен ок. 1853 г.	I



292



293

292–293. **Алкборо**, графство Северный Линкольншир: «Приют Джулиана» Хорошо сохранившийся дерновый лабиринт шартрского типа (диам. 13 м). Его название, возможно, означает «Замок Джулиана». По другой версии, лабиринт носит имя Юла, сына Энея — участника Троянской войны, героя поэмы Вергилия*. С 1080 по 1220 г. рядом находился бенедиктинский монастырь, но лабиринт нельзя определенно датировать этим временем. В силу сходства формы и размеров очевидна связь этого сооружения с лабиринтом собора в Шартре (ил. 288–290). Лабиринт Алкборо тоже расположен вблизи церкви. Местная анонимная хроника церкви Алкборо, которую я обнаружил в архивах Регистра национальных памятников (Лондон), сообщает, что этот лабиринт был устроен на холме монахами-бенедиктинцами ок. 1200 г. План сооружения, видимо, послужил образцом для других дерновых

лабиринтов, например в Боутон-Грине, Комбертоне и Райпон-Коммоне, а его сходство с лабиринтами Хилтона и Уинга не вызывает сомнений. Впервые это место упоминается в дневнике, который с 1671 по 1704 г. вел некий Абрахам де ла Прайм. На рубеже веков лабиринт несколько раз реставрировался Дж. Коултоном Констеблом, а в 1887 г. в приходской церкви Алкборо появились два его изображения: одно — на плите, вмонтированной в пол *нартекса* (см. ил. 252), другое — на алтарном окне. План лабиринта вырезан также на надгробном камне Констебла, установленном на деревенском кладбище в 1922 г. Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 5. Фотография: Дженет Борг (Монтмери) (негатив 347/3). Источники: Trollope. P. 224–225, 227; Matthews. P. 71–73, 98, 173; Robinson; Bord. Figs. 164–166; National Monuments Record, SE 88 012 174.

294. **Боутон-Грин**, графство Нортгемптоншир: «Пастуший круг», или «Пастушья дорога» Шартрский дерновый лабиринт с нетрадиционным для этого типа центром в виде спирали. Был разрушен в 1917 г. солдатами, которые именно на этом месте решили поупражняться в рытье траншей. У. Г. Мэтьюз сообщает, что «прогулки по Пастушье дороге», т. е. поиски выхода из лабиринта, были неотъемлемой частью ежегодных соревнований, ведущих отсчет со времени принятия в 1353 г. статута Эдуарда III. Поэтому лабиринт датируют серединой XIV в., хотя спираль в центре, возможно, относится к более раннему времени. Рядом находятся руины приходской церкви св. Иоанна. Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 7. Источники: Trollope. P. 225, 227; Matthews. P. 75–77.



294

* Самое раннее зафиксированное название места — «Приют Джиллиан» (Абрахам де ла Прайм, 1697). Джиллиан в те времена — распространенное женское имя. Возможно, топоним связан с местом игр или прогулок некой девочки (примеч. Дж. Саварда).



295



296

295—296. **Бримбор**, графство Гэмпшир:
«Мизмейз»

Хорошо сохранившийся дерновый лабиринт (25,5×24,5 м) с восточным входом. План в точности повторяет лабиринт в Адкборо, т. е. относится к шартрскому типу; можно предположить, что создавался он в то же время и имел сходное назначение. Более того, этот лабиринт также расположен на границе бывшего монастыря (ныне — музей-усадьба Бримбор-хаус). Иллюстрация из кн.: Sumner. Pl. 32. Фотография: Регистр национальных памятников (Лондон), негатив BV 78/6169. Источники: Sumner, 1913; Matthews. P. 73—74; National Monuments Record, SU 14 122 026.

297—298. **Винчестер**, графство Гэмпшир, холм Св. Екатерины:
«Мизмейз»

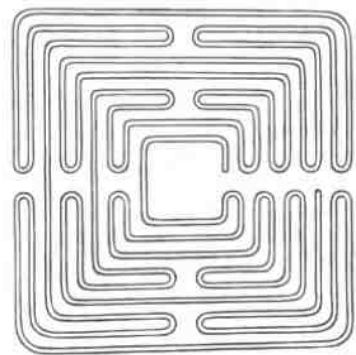
Сохранившийся дерновый лабиринт (на фотографии слева) расположен на холме в стороне от Винчестера, близ Чилкомба. Его размеры составляют 27,5×26 м. В середине XIX в. лабиринт был отреставрирован винчестерским церковным старостой, который, видимо, не разобрался



297

в полученном им плане сооружения. Двойными линиями (см. рис.) отмечена проложенная в дерне «нить Ариадны», которая начинается уже внутри лабиринта, справа. Возможно, это лабиринт весьма древнего происхождения, поскольку он располагается внутри фортификационных сооружений железного века*.

Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 11. Фотография: Регистр национальных памятников, негатив SU 4827/21 (1 октября 1928 г.). Источники: Trollope. P. 226; Matthews. P. 79—80; Knight, 1932. P. 458 (O. G. S. Crawford).



298

*Возможно, лабиринт был создан после 1647 г., потому что в описании вершины холма, датированном этим годом, сведения о нем отсутствуют. Однако в 1710 г. лабиринт уже существовал, так как в документах этого времени можно найти его план, из которого становится ясно, что путь всегда обозначался канавкой, выкопанной в дерне (примеч. Дж. Саварда).



299



300

299. Долби, графство Северный Йоркшир: «Троя»
Маленький дерновый лабиринт критского типа (8х6,5 м).
О возможном времени создания лабиринта много написано, но, видимо, его история начинается не ранее 1860-х гг., когда местный фермер показал набросок лабиринта группе рабочих, ремонтировавших дорогу. Лабиринт несколько раз восстанавливали после причиненных разрушений, изменилось даже место его расположения.
Фотография: Дженет Борд (Монтгомери), негатив 422/8.

Клифтон, графство Ноттингемшир
Говорят, здесь когда-то существовал прямоугольный дерновый лабиринт, похожий на лабиринт с рисунка Томаса Хилла (см. ил. 472). Однако более вероятно, что это было сооружение реймского типа, такое же как лабиринт в Снейнтоне (ил. 307, 308), находящийся всего в 6 км от Клифтона*.
Источники: Matthews. P. 88.

* Существует гравюра Дж. Бастарда (1758 г.) с изображением клифтонского лабиринта, очень похожая на иллюстрацию Томаса Хилла. Последняя, видимо, послужила образцом для гравюры (примеч. Дж. Саварда).

300. Комбертон, графство Кембриджшир: «Мазлз»
На фотографии, сделанной У. Г. Мэтьюзом в 1921 г., можно видеть точную копию (1908) лабиринта-путаницы, ранее находившегося в нескольких ярдах от этого места. Лабиринт (диам. 15 м) был разрушен, когда понадобилось место для нового здания школы. Как писал в 1835 г. Т. Райт, с незапамятных времен каждые три года здесь устраивался пасхальный пир. План сооружения очень напоминает лабиринт в Алкборо («нить Ариадны» 60 см шириной и рвы ок. 15 см шириной). На рубеже веков реставрационные работы здесь проводил преподобный Ф. Дж. Уокер. 8 февраля 1909 г. он прочел в Кембриджском обществе антикваров большую, но, к сожалению, неопубликованную лекцию о дерновых лабиринтах Англии. До наших дней лабиринт не сохранился — он был разрушен в 1929 г.
Иллюстрация из кн.: Matthews. Fig. 65.
Источники: Wright. Vol. II. P. 124; Way Albert // Trollope. P. 232; Irons. P. 6; Matthews. P. 84; National Monuments Record, TL 38 135 625.

301. Марфлит, Кингстон-апон-Халл, графство Хамберсайд: «Стены Трои»
Двенадцатигранный дерновый лабиринт, состоящий из двенадцати кругов (диам. 12 м). Черным цветом на плане отмечен травянистый путь по лабиринту, 30 см шириной, который с двух сторон ограничивался канавками приблизительно 15 см глубиной. Длина лабиринта ок. 320 шагов. Это ныне разрушенное сооружение было создано ок. 1800 г. и просуществовало по крайней мере

до 1815-го (оно упоминается в счете за этот год). План повторяет схему лабиринта в Алкборо, т. е. относится к шартрскому типу (если не считать того, что это двенадцатигранник). В XIX в. этот уголок был популярным местом отдыха. Следы лабиринта были видны еще в 1900 г.
Источники: R. Ackermann's Repository of Arts. No. 76. 1815. 1 April (см. цв. ил. рис., опубликованного здесь); Hull Museum Publications. No. 49. 1907. December. P. 9—10; Matthews. P. 78.

302. Пимпери, близ Блэндфорда, графство Дорсет: «Троя»
Этот странный, причудливой формы лабиринт, который занимал площадь ок. 4000 м², сровняли с землей в 1730 г. Изображенные на иллюстрации контуры представляли собой узкие валы ок. 30 см высотой. Этот рисунок Джона Бастарда иллюстрировал выпущенное в 1758 г. Дж. Хатчинсом описание графства Дорсет. В 1686 г. в своем сочинении «Остатки язычества и иудаизма» Дж. Обри сообщал, что это место по праздникам часто посещают дети. Х. Ладендорф совершенно прав, полагая, что эта гибридная форма лабиринта не могла возникнуть ранее XVII столетия. Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 10.
Источники: Trollope. P. 226; Matthews. P. 81; Ladendorf. Das Labyrinth in Antike... Sp. 789. Anm. 48.



301



302



303



304

303. Райпон-Коммон,
графство Йоркшир: «Девичий приют»
Этот дерновый лабиринт шартрского
типа (диам. 18 м) с неправильным
центром сровняли с землей в 1827 г.*

304. Рокклиф-Марш,
Уэльс: «Стены Трои»
Дерновый лабиринт критского типа
находился на болотах близ побережья
залива Солуэй-Ферт. Он напоминал
спираль — возможно, из-за
допущенных при его устройстве
ошибок. О дате и подробностях
создания этого лабиринта ничего
не известно. У. Г. Мэтьюз говорит
о нем в своем сообщении 1883 г.,
которое, очевидно, можно считать
самым ранним дошедшим до нас
упоминанием**.
Иллюстрация из кн.: Matthews. Fig. 68.
Источники: Matthews. P. 86–87.

305–306. Саффрон-Уолден,
графство Эссекс: «Путаница»
Диаметр этого сохранившегося
дернового лабиринта составляет 27 м
(с учетом «бастионов» — 40 м).
Вход ориентирован на север.
Первое упоминание о сооружении —
в Книгах городского совета
Саффрон-Уолдена — относится
к 1699 г., однако Дж. Г. Мэйнард
подозревает, что названная дата
является годом реставрации,
а не создания лабиринта.
Раньше в центре сооружения росло
дерево, изображенное
на иллюстрации 1806 г. Оно сгорело
в 1823 г. Во время реставрации,



305

произведенной в 1911 г., рвы были
выложены кирпичом, чтобы укрепить
эти части лабиринта, лишенные
травяного покрова, и сохранить
сооружение до будущих
восстановительных работ.
Здесь была допущена та же ошибка,
что и в винчестерском экземпляре
(ил. 297–298): рвы обозначают
«нить Ариадны», а не «стены»,
ограничивающие извилистый
путь***.

Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 9.
Фотография: Дженет Борд (Монтгомери),
негатив № 340/33.
Источники: Trollope. P. 226; Maynard;
Matthews. P. 82–83; Boyes; National
Monuments Record, TL 54 293 853.



306

* Примерно в 10 км от Райфона, в Асенби, на-
ходится практически идентичный этому лаби-
ринт (диам. 15,5 м). Почти полностью зарос-
шее, это место все же еще можно различить на
вершине средневекового кургана-крепости
(англ. motte mound) (примеч. Дж. Саварда).

** Согласно сообщению 1815 г., в соседнем
Берге существовали два похожих на этот дер-
новых лабиринта (примеч. Дж. Саварда).

*** Г. Кери может ошибиться на этот счет; ве-
роятно, путь всегда обозначался рвами. Четы-
ре «бастиона» вызывают в памяти снейтон-
ский лабиринт (ил. 307–308): это значит, что
лабиринт из Саффрон-Уолдена тоже созда-
вался по реймскому образцу. Возможно так-
же, что создателя лабиринта вдохновляла ми-
ниатюра из французского перевода «Утеше-
ния философии» Бозция (ок. 1406, ил. 215),
которая могла послужить передаточным зве-
ном между Реймсом и Саффрон-Уолденом.
Впрочем, возможно, что план дернового лаби-
ринта основан на гравюре Томаса Хилла
(ил. 471). Известно, что в Саффрон-Уолдене
существовал также садовый лабиринт-пута-
ница (Matthews. Fig. 121–122. Bord. Fig. 216)
(примеч. Дж. Саварда).



307

307–308. **Снейтон**, графство Ноттингемшир: «Круг Робин Гуда», или «Пастушья путаница»

Этот прелестный дерновый лабиринт (диам. ок. 15,5 м без «бастионов», длина пути ок. 500 м), к сожалению, был разрушен в 1797 г. Его рисунок, напоминающий план лабиринта в Сафрон-Уолдене, возможно, был создан по реймскому образцу. Лабиринт расположен на холме близ источника св. Анны, который находился рядом с бывшей часовней св. Анны, построенной в 1409 г. Вероятно, духовные лица использовали лабиринт в качестве «покаянного пути», что и попыталась запечатлеть миссис Роберт Майлс в своем рисунке середины XIX в. Кресты внутри «бастионов» безусловно представляют собой христианские символы. Иллюстрации из кн.: Trollope — ил. 8 (по плану Дж. Уигли, март 1797) и с. 229. Источники: Trollope. P. 225–227; Matthews. P. 88.



308



309



310

309–310. **Сомертон**, близ Бэнбери, графство Оксфордшир: «Троя»
Хорошо сохранившийся дерновый лабиринт критского типа (18×16 м) находится в частных владениях. Дата происхождения неизвестна*. Иллюстрация из кн.: Matthews. Fig. 69. Фотография: Гельмут Биркхан (Вена), 1975.

* Возможно, лабиринт был создан в XVI в., когда бывшая ферма «Сомертон» получила новое название «Трой Фарм» (ферма «Троя»). Лабиринт, сфотографированный У. Г. Мэтьюзом ок. 1920 г., напоминает изображения с напольных плиток аббатства Всех Святых в Шалон-сюр-Мари (ил. 287) (примеч. Дж. Саварда).



311

311–312. **Уинг**, близ Аппингема, графство Ратланд: «Старая путаница»
Хорошо сохранившийся дерновый лабиринт (диам. 12 м) близ приходской церкви Уинга. Рвы-«стены», проложенные между травянистой «нитью Ариадны», посыпаны гравием; вход ориентирован на юг. На юге от лабиринта находится курган диам. 21 м и высотой 1,2 м. План лабиринта обнаруживает сходство с дерновым сооружением из Алкборо и, относится к шартрскому типу. Дата возникновения неизвестна. Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 6. Фотография: Батефорд. National Monuments Record, негатив ВВ 68/1407 (1968 г.).
Источники: Trollope. P. 225; Irons; Matthews. P. 74–75; National Monuments Record, SK 89 550 283.



312

Кромвеля, на трон вступил Карл II). Согласно У. Г. Мэтьюзу (1921), за основу хилтонской путаницы взят план лабиринта из Алкборо; это может показаться невероятным, ведь путь от входа к центру относительно короток и в действительности лабиринт начинается в центре, к которому ведут несколько дорог. На самом деле необычный план — всего лишь результат ошибок, допущенных, возможно, в 1899 г. В том году, как доказали П. Дикинсон и У. Гарнетт, стены лабиринта были понижены. Ошибки в плане были исправлены в 1960-е гг. Путь по лабиринту пролегает именно по дерновому настилу, а не по прорытой в нем канавке. Иллюстрация из кн.: Matthews. Fig. 66 (до реставрации). Фотография: Дженет Борд (Монтгомери), негатив 306/8 (после реставрации).
Источники: Way Albert // Trollope. P. 232; Matthews. P. 85–86; Dickinson; Garnett; National Monuments Record, TL 29 256 622.



313

313–314. **Хилтон**, графство Кембриджшир: «Путаница»
Этот хорошо сохранившийся дерновый лабиринт (диам. ок. 16 м) расположен в 15 км от Комбертона. Его уникальные особенности — южный вход и каменный столб в центре. На южной стороне столба высотой 2,7 м видна надпись: «Gulielmus Sparrow, Gen., Natus ano. 1641, Aetatis suae 18 Quando obit, Nos Gyros Formavit Anno 1660» («Уильям Спарроу, джентльмен, родившийся в 1641 г., умерший в возрасте 18 лет, построил эти круги в году 1660»). Возможно, прав А. Уэй, предположивший, что 19-летний Уильям Спарроу скопировал план с более раннего лабиринта, например с сооружения из Алкборо (ил. 292, 293). Может быть, таким образом он выразил свою радость по поводу победы монархистов в гражданской войне (в 1658 г., после смерти



314

ДОПОЛНЕНИЕ

С тех пор как Г. Керн написал эту главу, прошло больше двадцати пяти лет и наши знания о дерновых лабиринтах существенно расширились. Были открыты новые, ранее неизвестные сооружения, а данные о некоторых из уже упоминавшихся лабиринтов неясного происхождения подверглись переоценке (см. также таблицу в начале гл.). В последние два десятилетия в садах и парках, как общественных, так и частных, появились новые дерновые лабиринты. Многие из них копируют старые образцы; эти лабиринты не представлены в приведенном ниже списке.

Англия

В ходе недавних изысканий были обнаружены сведения о нескольких ранее неизвестных английских дерновых лабиринтах (два из них даже в Шотландии и Северной Ирландии). Однако только в двух случаях эти данные были дополнены планами лабиринтов. Более подробную информацию об английских дерновых лабиринтах можно найти в следующих изданиях: Barker; Behrend, 1984; Behrend, 1996; Clark; Clarke; Halliday; Harte; Mullard, 1982; Mullard, 1987; Pennick, 1989; Pennick, 1990; Saward, 1987; Saward, 1990; Wall, 1993; Wall, 1997; Winton.

Чекерс, графство Бекингемшир: «Путаница друидов» или «Путаница». Когда-то на землях Чекерса — ныне официальной резиденции британского премьер-министра — находился одиннадцатикольцевой шартрский лабиринт с небольшой насыпью в центре. На карте 1629 г. он изображен рядом с Боулинг-Грин — лужайкой для игры в шары. В письме, датированном 1702 г., доктор Чарлзетт, глава Оксфордского университетского колледжа, писал: «В следующий раз, как приеду в Чекерс, попробую свои силы в Путанице». Лабиринт изображен и на другой карте Чекерса (1739), рядом с ним надпись: «Путаница». Он располагался в нескольких сотнях метров от дома и на старых картах Государственной топографической службы (масштаб 1 миля : 6 дюймов) носит странное название «Путаница друидов». В своем «Кратком путеводителе по Чекерсу» Ллойд Джордж упоминал о «едва



А

различных следах» лабиринта, которые были еще видны в 1921 г. Согласно неподтвержденным сведениям, остатки сооружения можно было различить даже в конце 1970-х гг. К сожалению, как уверяет служба поместья Чекерс, до наших дней следы путаницы не сохранились. Источники: George.

А. Темпл-Коули, графство Оксфордшир: «Тарри-таун», или «Трой-таун» (Троя). О происхождении этих любопытных лабиринтов мало что известно. Здесь в разное время существовали по меньшей мере три лабиринта, располагавшиеся почти в одном и том же месте. Первый из них, который местные жители называли «Тарри-таун», находился на общинных землях Темпл-Коули. Дам. лабиринта составлял всего 5 м, а сооружен он был поблизости от кургана, известного под названием Сапожников холм (Cobbler's Knoll). Лабиринт был разрушен в 1852 г., во время огораживания этих земель. Сведения о копии этого лабиринта, сооруженной в соседнем Баллингтон-Грине, рядом с площадками для игры в «мельницу», приводит Герберт Херст. Сохранилось много свидетельств и о третьем лабиринте, уничтоженном в 1854 г. К сожалению, ни один из них не уцелел до наших дней. Иллюстрация: Джефф Савард (по рис. Герберта Херста). Источники: Hurst, 1885; Hurst, 1909.

Германия и бывшие германоязычные регионы

О недавнем «переоткрытии» дерновых лабиринтов Германии и бывших германоязычных регионов см.: Kraft, 1983; Kraft, 1984; Saward Jeff, Saward Deb, 1983; Krüger, 1995.



В

В. Дрансфельд, близ Геттингена, Нижняя Саксония: «Троянская крепость»

На вершине Дрансбергского холма в Дрансфельде, близ Геттингена (в 90 км к югу от Ганновера), находился дерновый лабиринт, известный среди местного населения как «Тружаборг» («Троянская крепость», или «Троя»). Он был разрушен в 1957 г. при проведении горных разработок. Возможно, план лабиринта в общих чертах повторял расположение линий в ганноверском экземпляре (см. ил. D, ниже). Мы мало что знаем об истории дрансфельдского лабиринта. Сведения о нем можно найти у В. Лотце, который в 1878 г. описал некую процессию из Дрансберга к лабиринту, устроенную в день Вознесения Господня в 1614 г. В те времена лабиринт носил название «Kreis» (нем., «Круг») или «Kreuz» (нем., «Крест»). Лотце сообщает, что ширина лабиринта, состоявшего из пятнадцати «змееобразных дорожек» («Schlangenwegen»), равнялась семидесяти трем шагам. Исходя из этого, можно заключить, что дрансфельдский лабиринт был примерно наполовину меньше, чем ганноверское «Колесо». Местная традиция приписывает создание «Тружаборг» некоему пастуху. Говорят, что, прежде чем соорудить лабиринт из дерна, он начертил на земле его план при помощи своего посоха. Считается, что пастух похоронен в центре лабиринта. Похожую историю рассказывают и о бывшем дерновом лабиринте в Эберсвальде (см. ил. С, ниже). Иллюстрация из кн.: Jünelmann, 1969. Источники: Jünelmann, 1969; Jünelmann, 1986; Lotze.

С. Эберсвальде-Финов,

земля Бранденбург: «Чудесный круг»,
или «Волшебный круг»

Описание этого дернового лабиринта
(диам. 20 м), располагавшегося
на Хаузбергском холме, впервые
встречается в 1785–1786 гг.

у Т. фон Хагена

и у Л. Й. Фишбаха.

Последний называл это сооружение
«Wunderkreis» (нем., «Чудесный
круг») и утверждал, что лабиринт был
построен (или восстановлен) в 1609 г.
директором эберсвальдской школы
Кристианом Вахтманом. Э. Краузе
в 1893 г. утверждал, что лабиринт
называется «Zauberkreis»
(нем., «Волшебный круг»).

Он полагал, что Вахтман всего лишь
реставрировал лабиринт,
построенный еще до него. Фишбах
рассказывает, что сестра Фридриха
Великого принцесса Амалия в 1758 г.
принимала участие в восстановлении
лабиринта, предпринятом после
Пасхи, которую она отмечала вместе
с молодежью Эберсвальде.

У школьников существовала
традиция ремонтировать «Чудесный
круг» каждый год в понедельник,
предшествующий дню Вознесения.
Лабиринт имеет два входа.

Два мальчика, зашедшие с разных
сторон, начинали одновременное
движение вглубь лабиринта,
в определенной точке проходя мимо
друг друга. Тот, кто первым проходил
весь «Чудесный круг», получал
в награду яйцо. Местная легенда
рассказывает, что лабиринт был
построен пастухом, которому в обмен
на это обещали жизнь. Пастух бродил
по Хаузбергскому холму, а посох
включился за ним по песку, описывая
«Чудесный круг». Холм был частично
разрушен в 1786 г., потому что
городские жители стали добывать там
гравий. Краузе утверждал, что взамен
старого лабиринта на спортивной
площадке в Эберсвальде ок. 1850 г.
был построен новый. В его центре рос
дуб. Впрочем, в то время, когда
Краузе писал свою книгу (1893),
лабиринт был уже едва заметен.

Иллюстрация: Джон Крафт (по рис. Ганса
Фердинанда Массмана 1844 г.).

Источники: Bellermann; Eiselen; Fischbach.
Bd. I. S. 13; Hagen. S. 52; Kloss. Bd. II. S. 65;
Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas...
S. 29–31; Kuhn. S. 175–176; Massmann.

Д. Айленриде, Ганновер: «Колесо»

Этот большой дерновый лабиринт
(диам. 32 м) с высоким деревом
в центре до сих пор существует
в Айленридском лесу на северо-западе

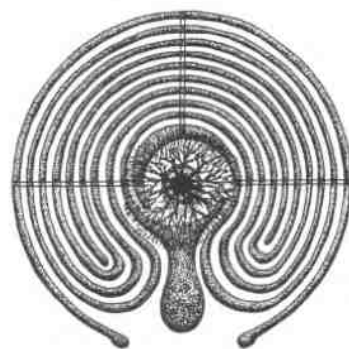


C

Ганновера. Название лабиринта –
«Rad» (нем., «Колесо») – впервые
упоминается в 1642 г. В этом году
бременский архиепископ, герцог
Фридрих Голштинский и его невеста
София-Амалия Брауншвейг-
Люнебургская нанесли в Ганновере
визит своему родственнику герцогу
Кристиану-Людвигу. Хозяин
пригласил гостей в Айленридский лес,
где вся компания два дня жила
в шатрах, развлекаясь упражнениями
в стрельбе и играми в лабиринте.
Невеста с женихом и герцог Кристиан
с другой девушкой прошли по пути
лабиринта. Школьный учитель
из Ганновера Георг Шрадер вознес
городу похвалу за это
сооружение. Он сообщил, что юноши
и девушки, которые еще
не помыслены, устраивают
в лабиринте парную игру. Один
из играющих начинает движение
из центра навстречу другому, который
бежит от входа. Существует
свидетельство того, что городской
магистрат был ответствен
за ежегодный ремонт лабиринта,
который городские садовники
производили на Троицу. На старых
планах (1736 и 1858) рисунок
лабиринта несколько отличается
от современного. К. Ф. Леонгардт
предлагает возможное объяснение
этой загадки (Leonhardt. S. 76).
Он сообщает, что в 1880-е гг. лабиринт
полностью отреставрировали. Ему
придали более округлую форму,
не соответствовавшую старому плану.
Число окружностей было уменьшено,
чтобы сэкономить место, хотя позднее
лабиринт снова увеличили
до первоначальных размеров.
Во время одной из последних
реставраций в центре была посажена
липа.

Иллюстрация из кн.: Jeff Saward, 1983.

Источники: Leonhardt. S. 65–76; Schrader.



D

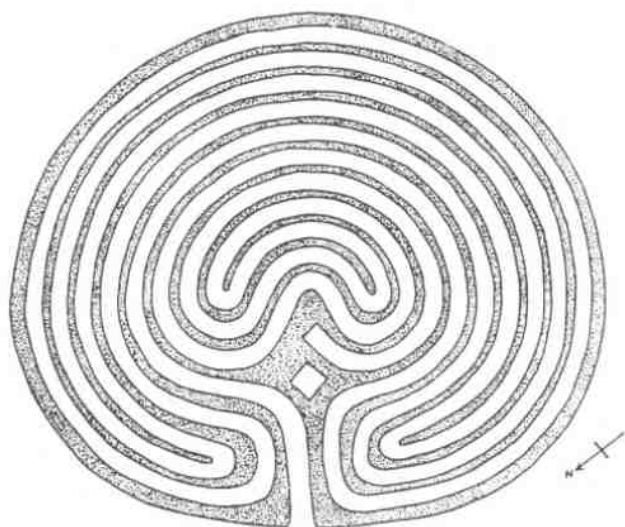
Е. Гraitшен, Тюрингия:

«Шведская вырубка»,
или «Шведский холм»

Этот ныне существующий дерновый
лабиринт можно увидеть
на маленькой конусообразной
насыпи недалеко от часовни
в деревне Гraitшен-ауф-дер-Хохе.
Вначале земля между часовней
и лабиринтом была ровной. Однако
теперь лабиринт находится
на маленьком возвышении, поскольку
в этом месте добывали гравий.
Примерно в 45 м к юго-западу
от лабиринта вплоть до конца XIX в.
находилась танцевальная площадка,
которая была окружена семью
каштанами. Пляски устраивались,
как правило, на Троицын день.
Часовня была построена не ранее
1717 г. и первоначально
использовалась только для отпеваний.
Позднее ее перестроили
и приспособили для проведения
церковных служб. Х. Лоберт
придерживается мнения, что лабиринт
и танцевальная площадка должны
быть старше часовни. Ныне,
когда повсеместно растет интерес
к памятникам старины, рисунок
лабиринта красуется на официальной
печати деревни, а содержание этого
сооружения в порядке жители
Гraitшена считают делом чести.
Лоберт пишет, что лабиринт
называется «Schwedenhieb»
(нем., «Шведская вырубка») или
«Schwedenhügel»
(нем., «Шведский холм»). Местное
поверье гласит, что он был построен
шведскими солдатами во время
Тридцатилетней войны. Некоторые
добавляют, что лабиринт был
сооружен над могилой некоего
шведского офицера.

Иллюстрация: Франц Хеннике, 1926.

Источники: Hamkens; Hennicke; Hunke;
Liebeskind; Mössinger.



Россвайн, Саксония:

«Чудесная крепость»

В своей хронике 1721 г. К. К. Кнаут упоминает о холме близ города Россвайн, на котором, согласно более раннему источнику, когда-то стояла крепость, построенная до 733 г. В этой крепости, которую называли «Wunderburg» (нем., «Чудесная крепость»), жил некий мародер со своей любовницей. Кнаут, очевидно посетивший это место, добавляет, что на холме нет никаких следов построек, только земляные насыпи, которые могли служить военными укреплениями. Кроме насыпей он упоминает «дерновый круг, закрученный в форме лабиринта, где в былые времена танцевала и упражнялась молодежь». Кнаут пишет также, что, согласно местному поверью, этот «Creysse» («круг») был протоптан неким искусным в вдовстве монахом, который танцевал здесь. Это место упоминается в налоговом документе 1561 г., где оно названо «Wunderburgk».

Источники: Hauptstaatsarchiv Dresden. Nr. 435; Hunke; Knauth. S. 385.

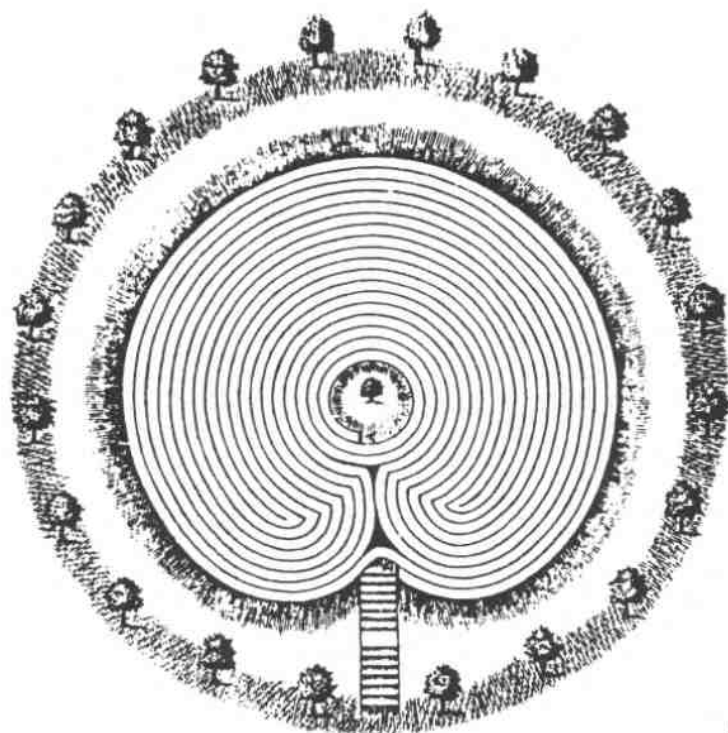
Ф—Г. Штайгра, Тюрингия:

«Шведский круг» («Schwedenring»), «Шведский ход» («Schwedengang») или «Змеинный ход» («Schlangengang»)

Хорошо сохранившийся дерновый лабиринт (12,2×10,8 м), расположенный на северном краю деревни. Он находится рядом с удлиненной и обложенной камнями земляной насыпью, которая называется «Шведская могила» («Schwedengrab»), хотя археологи не обнаружили здесь захоронений и не смогли установить дату происхождения кургана. Г-н Оттен из Штайгры показывал В. Хунке записи, датируемые примерно 1825 г., где сообщалось, что, согласно местным поверьям, лабиринт был построен шведскими солдатами во время Тридцатилетней войны. В былые времена молодежь, только что прошедшая обряд *конфирмации*, ремонтировала лабиринт во время ежегодной межевой инспекции, проводившейся на третий день Троицы. Совсем недавно уход за сооружением стал почетной обязанностью деревни, в которой постоянно проходят весенние фестивали с танцами в лабиринте.

Иллюстрация: Джефф Савард, 1983.

Источники: Hamkens; Hunke; Liebeskind.



Н. Штолп, Померания (ныне Слупск, Польша): «Извилистый путь», «Извилистая крепость» или «Прогулочная крепость»
Этот огромный дерновый лабиринт (диам. 46 м) находился на юге города, недалеко от относящегося к более раннему времени роскошного сада, окруженного невысокой насыпью, обсаженной деревьями. Еще одно дерево растет на возвышении в центре лабиринта. Существует несколько публикаций о лабиринте и его использовании, наибольший интерес представляют статьи Хакена (1784) и пастора Магдалинского (1921). Лабиринт называли «Windelbahn» (нем., «Извилистый путь»), «Windelburg» (нем., «Извилистая крепость») или «Wandelburg» (нем. «Прогулочная крепость»). В нач. XX в. традиционные игры в лабиринте уже не проводились, но В. Хунке утверждает, что их возродили в 1935 г. О существовании лабиринта в послевоенное время ничего не известно. Согласно Хакену, каждый третий год на Троицу около лабиринта проводились празднества, организуемые ремесленниками сапожной гильдии. Перед их началом проходили выборы «майского короля» (Maigraf) и двух его помощников. Утром первого дня фестиваля сапожные подмастерья ходили по домам, собирая

пожертвования. Днем процессия гильдии сапожников торжественно проходила под знаменем путь от своего двора к лабиринту. Во главе шествия находился «майский король», за ним следовали члены гильдии — сначала мастера, затем подмастерья, которые везли на тачках, украшенных весенней листвой, двух шутов. По прибытии «майский король» и его помощники шли к центру лабиринта. «Король» произносил комическую речь, в конце которой кричал «ура» императору, городу, старейшинам, мастерам гильдии и женщинам. Потом звучала музыка, под которую «король», танцуя, выходил из лабиринта. Слово брали другие члены гильдии, и, пока члены правления совершали возлияния из особой чаши, они танцевали вокруг лабиринта. После танца в лабиринт заходили дети, чтобы собрать цветы, которыми были усыпаны извилистые дорожки. Здесь официальная часть фестиваля подходила к концу, но люди продолжали веселиться в двух беседках около лабиринта. Одна из них предназначалась для любителей танцев, а другая — для тех, кто предпочитал пляскам выпивку и курение. В девять часов вечера процессия возвращалась в город. Шествие проходило под музыку, мужчины двигались в сопровождении танцующих девушек (Tanzjungfer).

Легенда гласит, что однажды под городом герцог Померании попал в засаду, но был спасен сапожником, который шел на собрание гильдии. В благодарность за это герцог подарил гильдии участок земли, на котором находится лабиринт, и разрешил проводить здесь каждые три года празднества. По другой версии, путь штолпской герцогине преградили ткачи, но сапожники прогнали их. В благодарность герцогиня учредила празднества в честь спасителей, а позднее герцог подарил гильдии землю, на которой соорудили лабиринт.
Иллюстрация по рис. пастора Магдалинского (1921).
Источники: Beyer; Boseck; Haken; Hunke; Magdalinski; Rutz; Sieber, 1927; Sieber, 1936; Voigt.

Швеция

Г. Асиге, лен Халланд
Некоторые источники подтверждают существование дерновых лабиринтов в Южной Скандинавии. Наиболее интересным представляется описание прихода Асиге, сделанное в 1865 г. Г. Брузевицем. Он упоминает о лабиринте, который прихожане чинили каждый год в Иванов день, пока в 1853 г. он не был разрушен. Брузевец пишет, что лабиринт состоял из дерновых полос и борозд-дорожек. Среди записей Брузевца сохранился набросок лабиринта, сделанный местной жительницей. Рисунок подтверждает, что сооружение было сделано скорее из дерна, чем из камней. Существование в Южной Швеции этого экземпляра говорит о том, что название некоторым местностям в Дании — «Тројебург» — могли дать не сохранившиеся до наших дней дерновые лабиринты. Рисунок получен Г. Брузевицем от местной жительницы в 1865 г.
Источники: Brusewitz.



¹ Tichelmann. S. 72.

² Matthews. P. 71–99.

³ В ранее не опубликованной лекции «Комбертонский лабиринт-путаница и происхождение лабиринтов-путаниц», с которой преподобный Ф. Дж. Уокер выступил 8 февраля 1909 г. в Кембриджском антикварном обществе, приводится подробное описание английских лабиринтов из дерна. См.: Cook. Zeus: A Study in Ancient Religion. Vol. I. P. 486. Note 3.

⁴ Чосер Дж. Легенда о добрых женах. 2010–2014.

⁵ Чосер Дж. Храм славы. 1920–1921.

⁶ Шекспир У. Сон в летнюю ночь. 2. 1. 98–100.

⁷ Шекспир У. Буря. 3. 3. 1–3.

⁸ Там же. 5. 1. 242–245.

⁹ Некоторые исключения, такие как в Алкборо (ил. 252), Борне (ил. 256) и Или (ил. 260), относятся ко второй пол. XIX в. или более позднему периоду и являются свидетельствами игр, которыми увлекались следующие поколения. Из-за своих скромных размеров ни украшение потолка в Бристолье (ил. 257), ни ирландский рельеф в Ратморе (ил. 277) не имеют важного значения.

¹⁰ В Германии не существует никаких сохранившихся каменных лабиринтов (примеч. Дж. Саварда).

¹¹ Есть свидетельства того, что один лабиринт из дерна, время создания которого неизвестно, существовал на юге Швеции (в области бывшего датского владения). Возможно, отсутствие в Дании каких-либо свидетельств существования «тройных городов» связано с тем, что там подобные сооружения вырезались из дерна, а не выкладывались из камней. См. гл. XVI, примеч. 19 и ил. 558.

¹² Birkhan, 1976. S. 431.

¹³ Э. Краузе (Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 89) и А. Кук (Cook. Zeus: A Study in Ancient Religion. Vol. I. P. 490) уже пришли к этому заключению.

¹⁴ Birkhan, 1976. S. 443.

¹⁵ См.: Marples; Bergamar; см. также ил. 140 в моем каталоге 1975 г., где также приводится информация и по современному искусству.

¹⁶ В некоторых топонимах проявляется скандинавское происхождение. К примеру, дерновый лабиринт в Долби (ил. 299) расположен поблизости от дороги, ведущей из Брандсби в Долби; — очевидно, что эти поселения были основаны датчанами, которые стали осваивать эти места начиная с IX в., о чем можно заключить по описательному характеру самих названий (суффикс -by — Dalby, Brandsby — по-датски означает

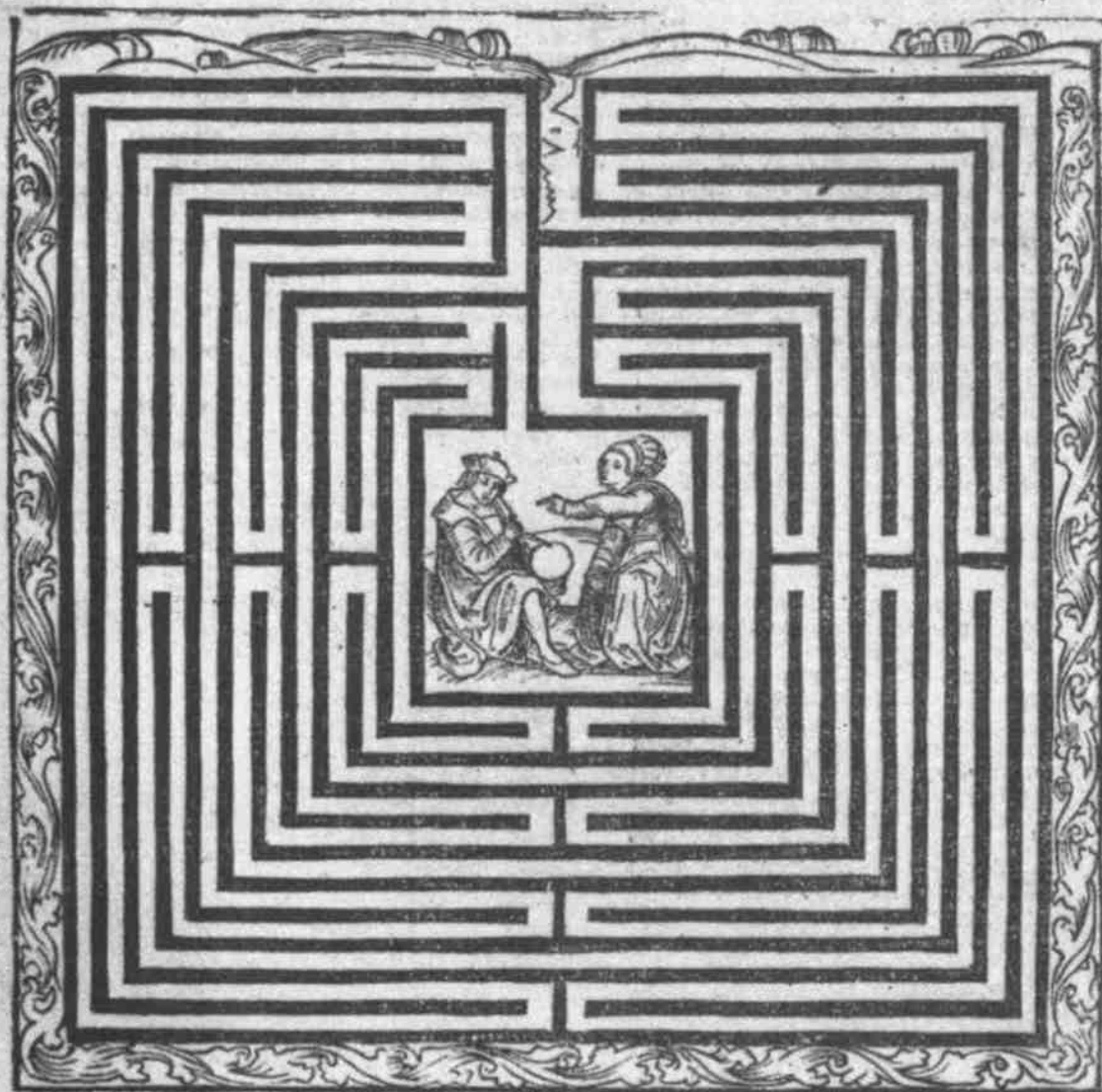
«город», т. е. названия можно перевести как «Город печати» и «Город в долине»). Названия двух других деревень в этой местности, Стерсби (Stearsby stare town (?)) — «Город пристального взгляда») и Скьюсби (Skewsby, skewed town (?)) — «Скошенный город»), также имеют датское происхождение. Архетип языческого лабиринта из дерна можно, вероятно, проследить до времени этих первых датских поселений. Нельзя с уверенностью утверждать, что лабиринты-путаницы, выполненные из дерна, старше, на том только основании, что несколько образцов подобных сооружений располагаются вблизи столь древних поселений. В примечании к статье У. Ф. Дж. Найта «Символика лабиринтов-путаниц и троянская игра» (Knight. Maze Symbolism and the Trojan Game) редактор издания «Antiquity» указывает, что дерновый лабиринт в Винчестере (ил. 297–298) расположен на территории укрепления, относящегося к железному веку, а дерновый лабиринт-путаница в Бриморе (ил. 295–296) находился в центре кельтской территории, неподалеку от захоронения каменного века, на большом расстоянии как от средневековых, так и от современных поселений.

Figura Labyrinthi

Sebastianus Calcidius ad lectorem

Ut varios flexus Labyrinthiq; inuisa cernis
 Lentas multiplici tramite late vias
 Cernis et anfractus fallaci ambage recurvos
 Qui facies gressus explicitosq; negant
 Sic iaculis feriet blandus quē ioue cupido
 Duci in errores innumerosq; volos

Que si vitassent multorum corda virosum
 Dares non strauisset sanguinolenta manu
 Non tot prodissent armate ex Atide classes
 Non viribus vanaum durata Troia foret
 Sic qui tranquillam gestis traducere vitam
 Incelle venteris noxia tela fuge
 Que memor leti



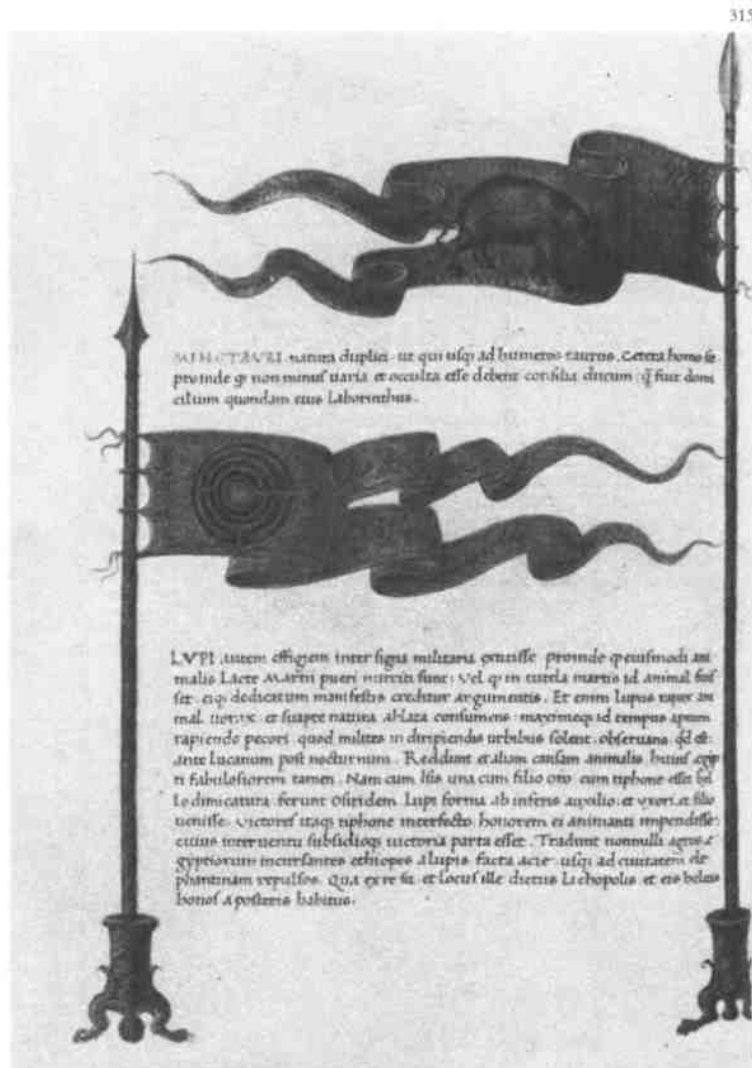
Х. Возрождение классической античности

315. Роберт Вальтурий: «О военном искусстве» («De re militari») Итальянский пергаментный манускрипт с текстом руководства по военному искусству. Датируется второй пол. XV в., посвящен князю Римини Сигизмондо Пандольфо Малатесте (1417–1468). На листе 158 об. (глава о военных знаменах) в центре четырехкольцевого лабиринта (диам. 2,6 см; диам. центра 0,8 см) изображен бык-Минотавр. В этом изображении важен сам Минотавр. Лабиринт столь необычного рисунка изображен, только чтобы обозначить местонахождение чудовища. Об этом написано в помещенном ниже тексте, который гласит, что военные планы полководцев должны быть столь же изменчивыми, запутанными и тайными, как лабиринт, жилище Минотавра. Наличие диковинного зверя восходит к римскому обычаю украшать знамена изображениями Минотавра, волка, лошади, кабана или орла. Эту традицию отменил консул Гай Марий, предпочитавший видеть на знаменах одних лишь орлов (см.: Плиний Старший. Естественная история. XVI). Эмблема сохранения тайны использовалась весьма часто (см. с. 275), возможно, после того, как в 1472 г. в Вероне было напечатано издание Вальтурия. Андреа Альчати, автор первой книги эмблем, изображает на знамени Минотавра (без лабиринта) вместе с девизом «Non vulganda consilia» (лат., «Планы не разглашаются»; см. ил. 318–319). Лабиринты с мантуанской мозаики (ил. 356) и с портрета кисти Бартоломео Венето (ил. 374), так же как Минотавр, изображенный в лабиринте личной эмблемы (impresa) Консальво Переса (ил. 365) и на двух геммах XVI в. (ил. 370–371), обладают вышеупомянутой символикой.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, cod. lat. 23 467, fol. 158v.
Источники: Meyer. S. 287; Batschelet-Massinì, 1978. Nr. C11. S. 53–55.

В примерах гуманистической научной мысли, о которых говорится в данной главе, нашли свое отражение определенные идеи, имеющие отношение к лабиринту критского типа, возникшие в XV веке. Это переосмысление, характерное для эпохи Возрождения, по-прежнему охватывает исторические и топографические ас-

пекты — равно как и иллюстрации, сопровождавшие классические тексты, — наиболее характерные для лабиринтов в рукописях¹. Из этого, конечно же, не следует, что представления классической античности нашли свое повторное воплощение только в период Ренессанса или что на классической традиции основыва-



ются лишь те работы, которые приводятся здесь². Многие лабиринты, датируемые данным периодом, предназначались для конкретных целей, — например, служили способом самовыражения или передачи определенного морального или полемического суждения, и это подсказало мне, что их тоже необходимо включить в какую-то часть данной книги.

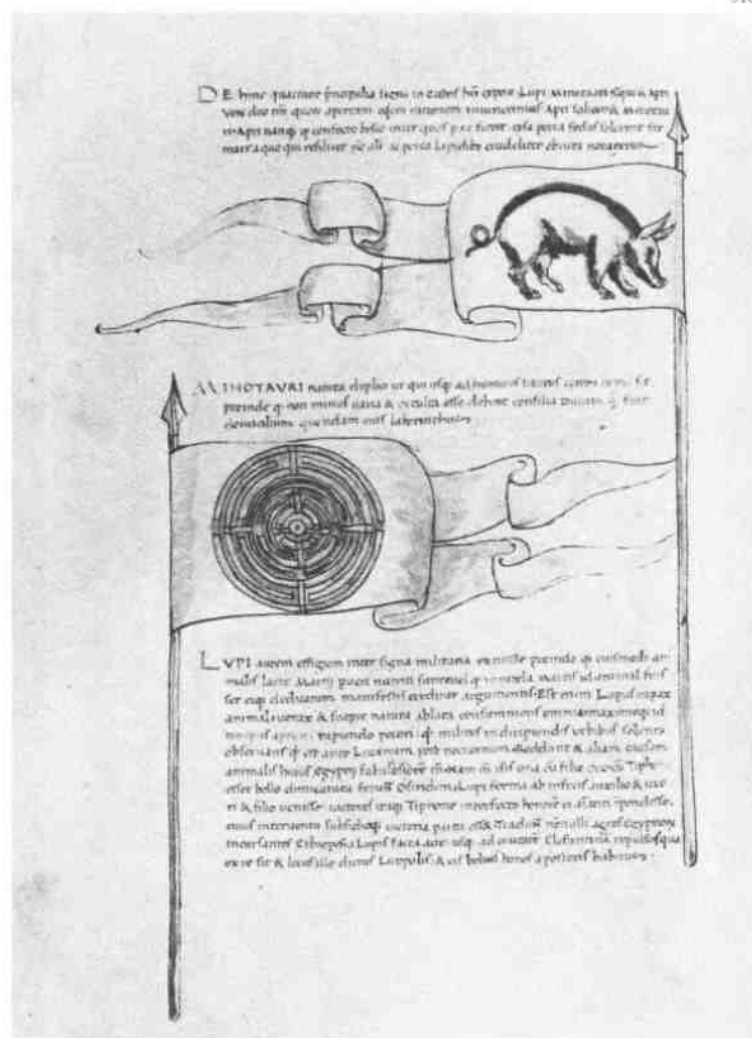
Примеры, рассматриваемые в настоящей главе, имеют одну общую черту — это отсутствие моральных коннотаций, тенденция к цитированию, их историческая, документальная природа. Они являются свидетельствами того, что ученые-гуманисты получали удовольствие, проводя свои научные изыскания. Этим ученым удалось продолжить традицию классической античности, вместо того что-

бы делать из лабиринта инструмент морального воздействия, как это происходило в большинстве случаев в христианской среде. Однако для этих лабиринтов моделью стал крестообразный церковный лабиринт, из чего явствует, насколько трудно было их создателям отойти от христианской традиции, во всяком случае в вопросах формы. Особый интерес в этом отношении представляет гравировка, в которой Акилле Бокки изображает общий взгляд на мир, свойственный гуманистам, а также то, как они осознают свое место в этом мире (ил. 327). На гравировке изображен он сам перед лабиринтом (начерченным неправильно), из которого он только что вывел богиню Филологию и Символу, персонаж, порожденный его фантазией. Это явное отклонение от

целей и достижений средневековой научной мысли.

Хотелось бы также вкратце обсудить бесчисленные иллюстрации, предназначенные для «Метаморфоз» Овидия (VIII. 155–182), в которых, как представляется, использовались различные комбинации трех основных элементов³. На заднем плане всегда присутствует трехмерное изображение лабиринта с неизменной сценой битвы с Минотавром, которой отводится центральное место. И если Иероним Кок (1558, ил. 422) расположил свое творение на острове (Крит?) и не представил портретов Тесея и Ариадны на переднем плане, другие художники непременно включают в свои творения портрет этой пары, а лабиринт у них расположен на материке. Этот последний вариант обнаружен в лионском издании «Метаморфоз»⁴ 1559 года, и его примеру последовали — пусть иногда и не со всей точностью — Джакомо Паулини (ил. 332), Николас Рейзнер (ил. 333), Иоганн Вильгельм Баур (ил. 334) и Антонио Мариа Виани (ил. 361). Пьетро Сарди (ил. 353) изображает тот же тип в ином контексте, тогда как Криспин де Пассе Старший (1564–1637) располагает лабиринт на острове, а на переднем плане изображены две человеческие фигуры⁵.

316



316. Роберт Вальтурий: «О военном искусстве» («De re militari»)

Копия руководства по военному искусству (см. ил. 315), написанная «Sigismundus di Magistri Alamanni» (лат., «Сигизмундом, немецким магистром») и датируемая 1470 г. (дата на л. 179 об.). Бумага, пергамент (35×25 см). На листе 135 об. изображен выполненный пером и тушью и раскрашенный от руки рисунок лабиринта. Путь лабиринта нарисован неправильно, демонстрируя значительные расхождения с гораздо более роскошной миниатюрой мюнхенского манускрипта.

Милан, библиотека Амброзиана, cod. F 150 sup., fol. 135v.

Источники: Cipriani, P. 51.

317. Эмалевая шкатулка

(свадебный ларец?)

Лимож, ок. 1500 г. Позолоченная бронза, украшенная эмалевыми изображениями на аллегорические сюжеты (выс. 11 см, длина 16 см). Справа на нижней панели изображен флаг (4,5×6,8 см), на котором можно видеть Минотавра, помещенного в центре лабиринта. Это эмблема сохранения тайны (см. ил. 315), преимущественно в любовных делах. Слева изображена Венера в океане, обдуваемая ветрами. На колонне, разделяющей два этих изображения, выгравирована лигатура, буквы «Аг», — возможно, инициалы художника или владельца шкатулки. Выше, в середине наклонной панели, между портретами находится надпись: «Integriteta Honoree», — вероятно, это неправильно написанные слова «integritate [et] honore» (лат., «в прямоте и честности»). На другой стороне изображен Амур со стрелами. Флоренция, музей Барджелло, инв. № 1197 С. Фотография: братья Фаббри (Милан), № 369083.



317



318

318. Андреа Альчати (Альдзате)

(1492, Комо — 1550, Павия): «Andeae Alciati VC Emblemata»

Эмблема с девизом «Non vulganda consilia» (лат. «Планы не разглашаются»). Здесь, так же как в «De re militari» Р. Вальтурия, Минотавр в виде кентавра изображен на римском знамени. Эта гравюра на дереве (6,1×6,4 см) представляет собой эмблему XII из знаменитой книги эмблем — лейденского издания 1600 г., труда, написанного миланским юристом Андреа Альчати, впервые опубликованного в 1531 г. в Аугсбурге и выдержавшего ок. ста пятидесяти изданий. Книга послужила толчком для целой лавины подобных изданий, опубликованных в два последующих столетия. Данная гравюра помещена на с. 68, текст к ней находится на с. 68—71. Подробнее об этом латинском тексте и его немецком переводе см. ил. 319. Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 131/53

319. Андреа Альчати (Альдзате)

(1492, Комо — 1550, Павия):

«Emblematum Libellus/Das buechle der verschroten werck» («Книжечка эмблем»)

Заголовок гласит: «Kriegs anschleg soll man nit offenbaren» (нем., «Нельзя разглашать военные планы»). Рисунок (с. 32; гравюра на дереве, 6,7×6,2 см) представляет собой эмблему VIII из двуязычного (лат.-нем.) издания книги Альчати «Emblematum Libellus/Das buechle der verschroten werck» (Париж, 1542; пер. на нем. В. Хунгера).

Репринтное изд.: Дармштадт, 1975.

319

32 AND. ALC. EMBLEM. LIB.

Non vulganda consilia. VIII.



Linine quod ceto, obscura et aliqne monstrum
Gnoſciat clauſit Dedalus in labyrinth;
Depictum Romana phalanx in prelio ggeſſit,
Semivirum; nam ſigna ſuperba boue.
Notq; monent, debere diuin ſecreto late
Conſilia, auctori omnia recta notat.

Das buechle der verschroten werck. 33

Kriegs anschleg ſoll man nit
offenbaren. VIII.

In dem banier der Rhomer gmal
Ein Minotaurus ſtuend mit art,
Den in ein yrrgarten der alt
Dedalus bet gar wol verwart:
Solchs zaygt, das man der widerpart
Zu veld der hauptleut bſchluſſ nit ſag,
Vil ſchweizen wird hie wol geſpart,
Oder ſchaden bald kommen mag.

C



320

320—323. Анонимный нюрнбергский мастер (Михаэль Вольфгемут? 1434—1519): «Figura Labyrinthi». Двухлистная брошюра, напечатанная в Нюрнберге ок. 1495 г. Содержит три гравюры на дереве с изображением лабиринтов, латинские *дистихи* Себастьяна Кальция, Иоганна Стабия и Андреаса Кунхофера. На четвертом листе — письмо профессора (позднее придворного историографа

императора Максимилиана) Иоганна Стабия (ум. 1522). В этом письме, адресованном нюрнбергскому гуманисту Конраду Хайнголею, Стабий напоминает о давней беседе, посвященной лабиринтам, и о своем обещании составить компиляцию античных источников, проиллюстрировать ее и посвятить этот труд своему другу, чтобы «держать в надежном месте твою любовь [с которой ты всегда принимал



321

меня] в этих запутанных, не имеющих выхода коридорах». Далее следуют выдержки из сочинений Плиния, Диодора, Страбона, Помпония Мелы и Вергилия. Эта брошюра была создана гуманистами и отражает их интерес к феномену лабиринта. Возможно, книга была напечатана ок. 1495 г. Э. Браун датирует ее нач. XVI в., но это предположение не имеет под собой оснований. Письмо Стабия отправлено из Ингольштадта,

322



323



324

но в 1497 г. он прекратил преподавать в этом городе, поскольку его пригласили на должность профессора математики в Венский университет. Среди получателей брошюры был и нюрнбергский врач и гуманист Гартман Шедель (1440–1514). Во всемирной хронике Шеделя мы также находим изображение лабиринта (ил. 216). Это сочинение, напечатанное Антоном Кобергером в 1493 г. в Нюрнберге, украшали иллюстрации Вильгельма Плейденурфа (ум. 1494) и Михаэля Вольгемута (в 1486–1490 учителя А. Дюрера). Возможно, данные гравюры также вышли из нюрнбергской мастерской Вольгемута, которая в то время получала много заказов. Все они изображают лабиринты шартрского типа, представленные в форме не только круга, но также квадрата и треугольника. Во всех трех рисунках художник допустил одни и те же ошибки в изображении окружностей рядом с центром и в верхнем левом секторе. Размеры листов 31,3х21,3 см; размеры гравюр: квадратный лабиринт — длина стороны 16 см, треугольный — 15,1 см, диам. круглого — 16,4 см. Нюрнберг, Германский национальный музей, НВ 23 881. Источники: Braun Edmund: Dallett, 1979 (с. 8–9 неопубликованной лекции).

324. Мастер кассоне Кампаны: «Путешествие Тесея на Крит» Кассоне (сундук) с росписью (69х155 см), флорентийская работа, нач. XVI в., масло, дерево. Ранее приписывался Бартоломео ди Джованни и Пьеро ди Козимо. На кассоне изображены следующие события. На заднем плане: афинский

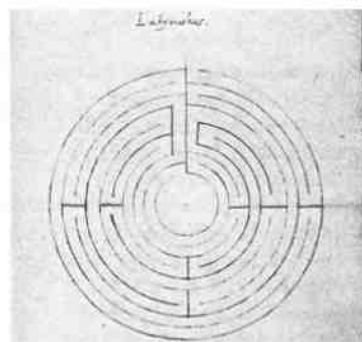
корабль прибывает на Крит; испуганные пленники толпятся на корабле; Тесей высаживается на берег и завоевывает расположение дочерей царя Миноса, Ариадны и Федры. На переднем плане: Тесей получает от Ариадны клубок (слева); он отправляется к лабиринту (в центре), за ним на заднем плане изображен Минотавр в виде кентавра, убивающий людей (слева) и пойманный арканом по приказу Посейдона (справа). В центре лабиринта шартрского типа Тесей наносит Минотавру роковой удар, а Ариадна и ее сестра ожидают героя снаружи. Нить привязана к кольцу у входа. Об этой детали сообщают древние авторы (Гомер и Аполлодор); художник, возможно, скопировал ее с флорентийской гравюры Баччо Бальдини (ил. 210), так же как и трехмерное изображение лабиринта. После победы Тесей с обеими девушками спешит на судно, которое под черным парусом отплывает в Афины, следуя через Наксос. Корабль Тесея украшен семью гербами, среди них знаменитые «palle»* рода Медичи. Эта картина третья в серии изображений, украшающих сундук. Другие картины («Минос завоевывает Афины», «Пасифия и бык», «Путешествие Тесея с Федрой в Афины», «Смерть Эгея» и «Триумф Вакха»), выполненные тем же мастером, раньше находились в собрании

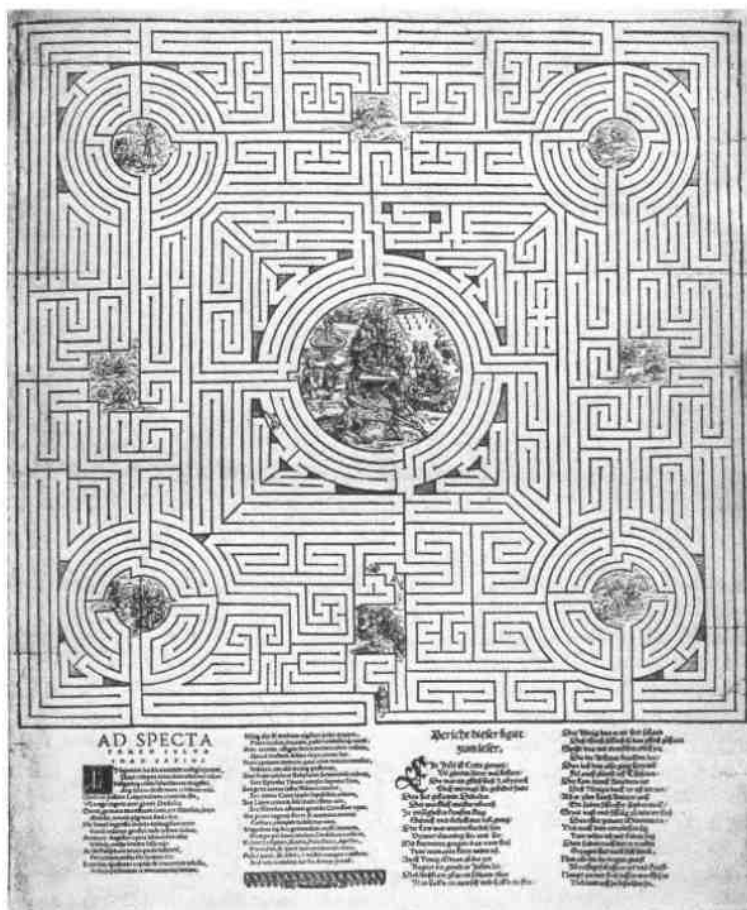
* Шары (*ит. palla* — «шар, мяч»), изображения которых украшали герб флорентийского рода Медичи. По одной из версий, эти семь шаров символизируют аптекарские пшюли, поскольку Медичи (Medici) вышли из среды аптекарей и врачей-лечебников, о чем свидетельствует их фамилия (*примеч. перев.*).

Кампаны в Риме, но затем попали в музей Безансона и Марселя. В 1976 г. разрозненные части кассоне вновь соединились в Авиньоне, где остаются и по сей день. Авиньон, музей Пти Пале, М. J. 528 (с 1976 г.); ранее — Марсель, музей Лоншан, № 335. Фотография: Объединение национальных музеев (Париж). Источники: Didron Aline // Durand Julien, 1857. Vol. 17. P. 127; Schubring, Nr. 381; Каталог музея Пти Пале, Авиньон (Lacotte-Mognetti), № 129; Mirimonde.

325. Анонимный автор, ок. 1550 г. Лабиринт, состоящий из девяти кругов (диам. 12,6 см); бумага, тушь, перо (21,4х16,5 см). На обороте ок. 1900 г. был прикреплен лист картона (23,6х19 см). До 1965 г. этот рисунок висел в отделе манускриптов Базельской университетской библиотеки, возможно, напоминая о трудностях постижения рукописных текстов. Происхождение и назначение рисунка неизвестно. Базель, университетская библиотека. Фотография любезно предоставлена Вернером Башелет-Массини (Базель). Источники: Batschelet-Massini, 1978. Nr. C12.

325





326

сочинения — выводит на дневной свет из затянутого облаками и неправильно нарисованного лабиринта. Этот рисунок является квинтэссенцией гуманистического взгляда на мир. Фельсина — персонификация Болоньи — возлагает на голову Бокки золотую корону и лавровый венок поэта. Болонья — родной город гуманиста, где была опубликована его книга, — возникла на месте этрусского поселения Фельсины, в IV в. н. э. захваченного одним из кельтских племен и переименованного в Болонью. Размеры этой гравюры на меди, выполненной Джулио Боназоне, составляют 11х8,1 см; она помещена в книге Бокки «Пять книг рассуждений о всевозможных символах» («Symbolicarum Quaestionum De Universo Genere Quas Serio Ludebat Libri Quinque»; Болонья, 1555) — см. эмблему CXLIII. На с. 331 находится поэма-посвящение некоего Альберта Лонга Салентина, в которой сооружение на заднем плане гравюры совершенно определено названо лабиринтом. Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 155/19, с. 330. Источники: Kauffmann. S. 98; подробнее о Бокки см.: Henkel, Schöne. S. XLVIII; Dizionario biografico degli Italiani. Vol. 11. Rome, 1969. P. 67—70 (Антонио Ротондо).



327

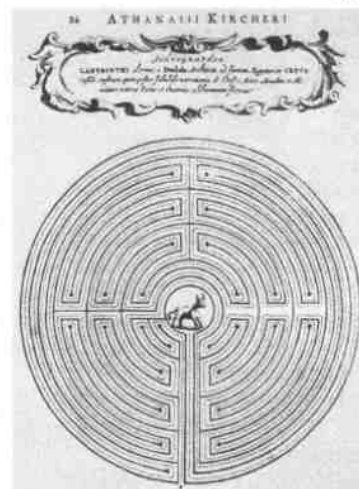
326. Анонимный немецкий мастер, ок. 1550 г.: Критский лабиринт. Гравюра на дереве, 44,8х44,8 см (размеры листа 57,5х45,6 см). Возможно, это план садового лабиринта, так как в пяти медальонах представлены сцены под открытым небом. В центре изображен Тесей, сражающийся с Минотавром-дьяволом, за ними под деревом, у фонтана, накрыты праздничные

столы, с одной стороны стоят музыканты, с другой идет игра в кегли и какую-то настольную игру (?). Текст, помещенный под лабиринтом, представляет собой «сильвы» (вид испанской поэзии) — стихи, написанные по-латыни неким Иоганном Сапидием, который причисляет лабиринт к семи чудесам света. Далее идет немецкий текст неизвестного автора, который рассказывает про миф о Тесее, дает описание Крита, упоминает Миноса, Дедала и Минотавра. Д. Лори поместил это изображение в своей книге о садах «Сокровищница цветников мира», изданной в 1579 г. (с. 188). Гравюра опубликована в меньшем размере, зеркальным отражении (чтобы облегчить работу гравера) и без виньеток в медальонах (см. ил. 475). Нюрнберг, Германский национальный музей, Н. 7039

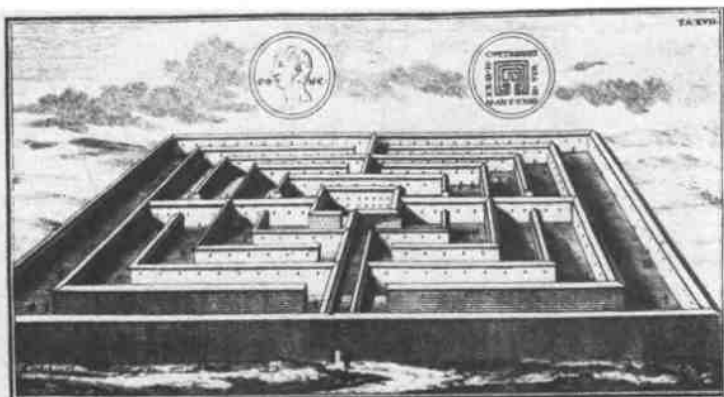
327. Акилле Бокки (1488, Болонья — 1562, там же): «Philologia Symbolica» («Символическая филология») На иллюстрации изображен автор книги, которого богиня Филология и Символа — действующее лицо

328. Атанасий Кирхер (1602—1680): Критский лабиринт. Гравюра на меди (диам. 21 см) из книги «Вавилонская башня, или Антропология» («Turris Babel, Sive Arhontologia»; Амстердам, 1679), с. 84 (см. ил. 63). Мюнхен, Центральный институт истории искусства, 4° CA 151/234.

328



Le Labyrinthe de Crete.
 Il y avoit dans l'Antiquité quatre Labyrinthes d'une renommée distinguée, savoir celui d'Egypte, de Crete, de Tanais, et de Lemnos. On a choisi le dessein de celui de Crete, puis qu'il en reste encore aujourd'hui un Monument dans une Île daille frappée de la Colonie Julienne à la nouvelle Carthage; Plutarque en Thèbe dit, que ce fut une Prison, mais d'une telle Magnificence, que s'il y avoit des belles Prisons, celle-ci en jeroit du nombre, faisant par l'égarement de ses Allées, situées entre les Donjons, une si grande diversion, qu'elle ne refusoit aux Prisonniers que la Liberté d'en sortir.



330

329



329. Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах (1656, Грац — 1723, Вена): «Le Labyrinthe de Crete» («Критский лабиринт»)

Гравюра на меди (13,8×25,8 см) — иллюстрация XVII из первой книги издания «Проекты исторической архитектуры» («Entwurf einer Historischen Architektur»; Лейпциг, 1725). Реконструкция критского лабиринта, представленного в виде тюрьмы (по Филохору, которого цитирует в своих «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарх, — см. «Тесей и Ромул»: Тесей, XVI), выполнена на основе изображений с кносских монет римского периода. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Rat. 2 323. Источники: Labyrinth... Nr. 96.

330. Гравюра на дереве — иллюстрация к «Жизни Тесея» Плутарха

Битва Тесея с Минотавром (который изображен в виде кентавра) происходит в некоем огороженном плетнем месте, символизирующем лабиринт. Слева на заднем плане стоит Ариадна со своей свитой, в центре возвышается Кносский дворец. Эта гравюра на дереве (и.: 10,9×11,8 см; л.: 24×16,4 см) является иллюстрацией к жизнеописанию Тесея из сочинения Плутарха, изданного в Венеции в 1496 г. («Vitae Virorum Illustrium». Vol. I, fol. 1r).

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 2^o Inc. c. a. 3 378.



331

331. Иллюстрация

к «Метаморфозам» Овидия

Тесей стоит у лабиринта, рядом с ним находятся вооруженный человек, Федра и Ариадна. На заднем плане изображен корабль на море.

Эта гравюра на дереве (6×8,2 см) служила иллюстрацией к описанию лабиринта из «Метаморфоз» Овидия (VIII. 155–175; л. 78) в издании, вышедшем в Венеции в 1513 г. и озаглавленном «Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus...»

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 2° lat. a. 147.

332. Джакомо Паулини

(итальянский гравер, жил ок. 1570)

В центре иллюстрации изображена буква «Т». На заднем плане находится лабиринт критского типа, в центре которого Тесей сражается

с Минотавром. Слева изображены Тесей и Ариадна. Помещенная сверху надпись сообщает о победе Тесея над чудовищем и о покорении Ариадны.

Гравюра на меди (11×15 см) из серии с изображениями двадцати латинских букв, посвященной историческим сюжетам. Возможно, иллюстрация к «Метаморфозам» Овидия

(VIII. 155–182). Подобная композиция встречается в лионском издании Овидия (1559, см.: Bardon, Fig. 8), в книге Николауса Рейзнера «Иллюстрированное издание „Метаморфоз“» («Picta Poesis Ovidiana») и в мантуанских росписях

Антонио Мариа Виани (ил. 361). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 5 279

Источники: Labyrinthe... Nr. 303.

333. Николас Рейзнер

(1545, Лемберг – 1602, Йена):

«De Minotauro»

Лабиринт со сражающимися в центре Тесеем и Минотавром; перед лабиринтом стоят Тесей и Ариадна, на заднем плане изображено море. Гравюра на дереве (6,7×7,9 см) из

книги юриста и ученого Николауса Рейзнера «Иллюстрированное



332

издание «Метаморфоз» (Франкфурт, 1580), с иллюстрациями Вергилия Солиса и Йоста Аммана.

Это изображение – зеркальная копия иллюстрации из лионского издания Овидия (1559, см. ил. 332) – также вошло в книгу Рейзнера «Эмблемата» («Emblemata». Франкфурт-на-Майне, 1581; библиотека Гейдельбергского университета, G 9 506). Гравюра

помещена в книге III под номером 37 и сопровождается девизом «Fata viam inuenient» (лат., «Путь отыщет судьба») (см. также ил. 363–364).

Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, 136.1 Poet. fol. 85r.

Источники: Henkel, Schöne. S. LVII. Sp. 1201.

334. Иоганн Вильгельм Баур

(ок. 1600, Страсбург – 1642, Вена):

«Ariadne von Theseus verlassen, von Bacchus umarmt» («Ариадна, покинутая Тесеем, в объятиях Бахуса») Лист 74 (12,9×20,5 см) из серии иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия.



333

выполненной Иоганном Вильгельмом Бауром в Вене в 1639–1640 гг. (всего 151 гравюра). Это издание вышло

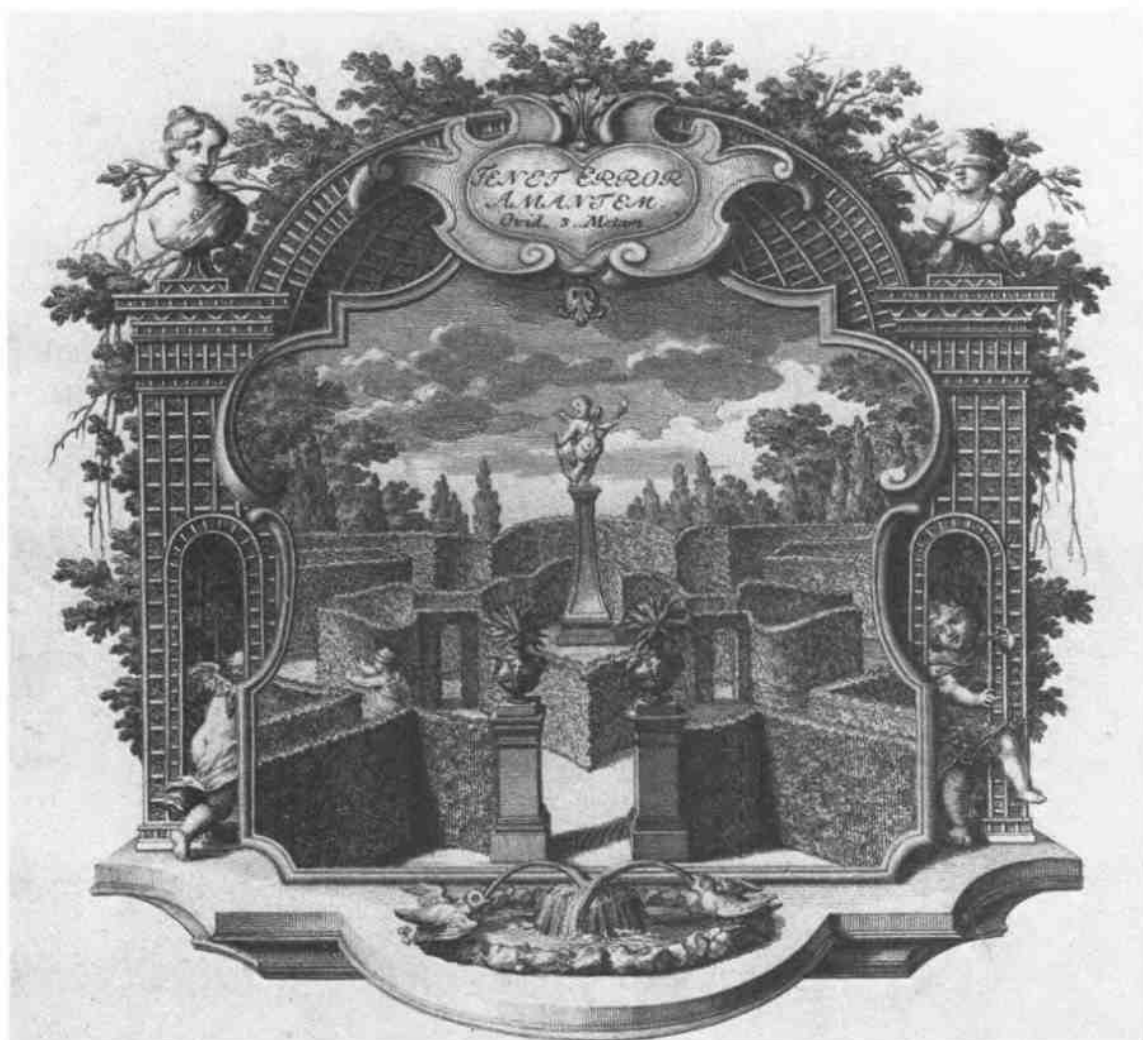
в Вене в 1641 г. На переднем плане Бахус (Дионис) утешает покинутую Ариадну, корона которой сияет

на небе, как созвездие. На заднем плане слева, в центре лабиринта, изображена сцена минотавромахии. За лабиринтом виднеется корабль, к которому спешат Тесей и Федра.

Мюнхен, Государственное собрание графики, инв. № for 154 363, лист 74. Источники: Henkel M. D. S. 128–131; Hollstein. Vol. II. P. 161. No. 12.

334





335

335. **Иероним Шперлинг** (1695, Аугсбург — 1777, там же) «Tenet Error Amantem» — «Любовник, объятый заблуждением»: гравюра на меди (16,7х20,3 см), служившая иллюстрацией к «Метаморфозам» Овидия. *Путь* проникает в лабиринт (слева), с завязанными глазами ищет выход (слева

от центра), пытается выйти, после того как повязка уже была снята с глаз (справа), но заросли ежевики не пускают его. На переднем плане изображен фонтан с парой голубей. Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, GG 4102.6. Источники: Labyrinth... Nr. 50.

¹ См. ил. 186—212.

² Подробнее о том, каким образом классические традиции находили свое воплощение в другие эпохи помимо Ренессанса, см., напр.: Adhémar; Oakeshott; Newald; Wind; Panofsky, 1970, а также: A Bibliography of the Survival of the Classics. 2—5 сентября 1978 г. в библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле была проведена первая конференция под названием «Восприятие классической античности: о проблеме преемственности между эпохами Средних веков и Возро-

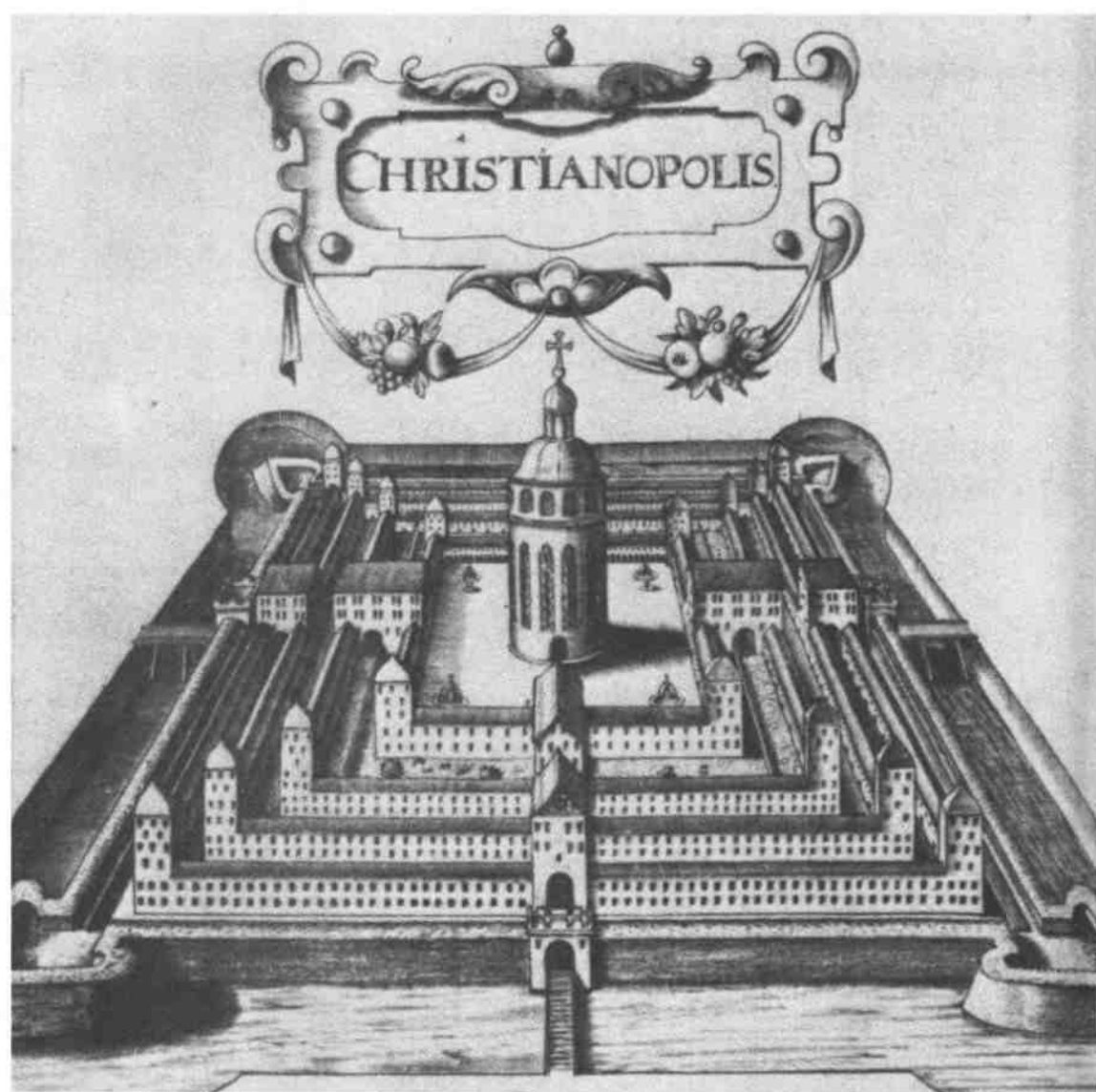
ждения», которая была организована вольфенбюттельской рабочей группой по изучению Возрождения. Материалы конференции были опубликованы А. Буком в 1981 г.

³ Подробнее об иллюстрированных изданиях Овидия см.: Henkel.

⁴ Представлен у Г. Бардона (H. Bardou), ил. 8.

⁵ Первое издание его гравюр на меди для «Метаморфоз» Овидия относится к 1602 г. См.: Hollstein. Vol. XV. P. 287; изображения воспроизводятся в работе Дж.

Борд (Bord. Fig 58), без указания автора или каких-либо других сведений. Работы Криспина де Пассе Старшего послужили, возможно, образцом для работ Антонио Темпесты (1555, Флоренция — 1630, Рим), чьи гравюры для «Метаморфоз» (впервые изданные в Антверпене в 1606 г.) в свою очередь оказали, вероятно, такое же влияние на Антонио Марию Визани (ил. 361), как и работы Криспина де Пассе или других авторов, иллюстрирующих более ранние издания Овидия. См. также: Franchini et al. P. 152. Not. 7—8.



ХІ. Символика центральной части

В этой короткой главе речь пойдет не о лабиринтах, а о целом ряде представлений, которые традиционно ассоциируются с лабиринтом. Это дорожка лабиринта, направляющая движение, город в кольце семи стен (см. лабиринты-«иерихоны», ил. 220–234), восьмиугольная комната, стены в которой увешаны зеркалами, и вошедший туда непременно сталкивается с собственным образом —

морализаторский взгляд на мир, или же соотношение между окружностью и центром круга. И хотя все эти взаимосвязанные представления в более или менее очевидной степени основываются на метафизических принципах, разнообразны средства, при помощи которых эти принципы выражены, служат для того, чтобы наиболее выпукло представить специфику каждого из них и наиболее ярко

высветить составляющие, имеющие отношение к лабиринту. Иными словами, различия в форме и содержании, очевидные для нижеприведенных примеров, с одной стороны, послужат основой для сравнительного анализа, а с другой — помогут отделить их от иных, хотя и родственных явлений, что будет способствовать формированию более полной концепции лабиринта.

336. **Сандро Боттичелли** (1444, Флоренция — 1510, там же): «Город, окруженный семью стенами» Гравюра на меди (9,5×17,3 см с обрамлением), выполненная Баччо Балдини (см. ил. 210) по утерянному рисунку Боттичелли, рисунок был задуман как четвертая иллюстрация к флорентийскому изданию «Божественной комедии» Данте 1481 г. (Sig. C. 7 V). На иллюстрации изображена сцена из «Ада» (IV. 67–151). На заднем плане: полукружие скал опоясывает Лимб. Слева вверху: Данте разговаривает с Вергилием. Справа изображены четыре великих поэта античности, к духам которых собирается присоединиться Данте:

Гомер (с мечом в руке), Гораций, Овидий и Лукан (рядом с пламенем). Данте пишет: «Высокий замок предомной возник, / Семь раз обвитый стройными стенами; / Кругом бежал приветливый родник. / Мы, как землей, прошли его волнами; / Сквозь семь ворот тропа вовнутрь вела...» (Ад IV. 106–110). На «зеленом дугу» Данте и Вергилий снова вступают в разговор с античными философами — Аристотелем, восседающим на троне, и окружающими его Платоном, Сократом и другими. Рядом изображен Цезарь в военном облачении. Семь крепостных стен, напоминающих семь стен Иерихона,

символизируют семь аристотелевых добродетелей: храбрость, умеренность, благородство, щедрость, величие души, доброту и справедливость. Поток, обтекающий стены, «призван отпугивать малодушных; поэзия, персонифицируемая шестью поэтами, переходит его, как если бы это была твердая земля, и через врата семи добродетелей устремляется к вечнозеленым высотам героев» (Август Копиш, комментарии к «Божественной комедии» в изд. 1842 г.). Лондон. Британский музей. А. V. 2 (4). Источники: Hind, 1938. Vol. I. P. 97–116 (111); Thesaurus Librorum... No. 100. P. 230.





337

337. Леонардо да Винчи

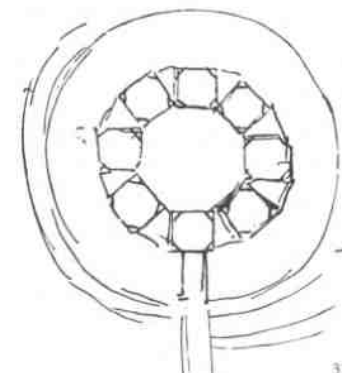
(1452, Винчи — 1519, замок Клу, близ Амбуаза, Франция): «Зеркало» Рисунок пером и тушью, вис. 4,5 см. Вверху по-итальянски в зеркальном отображении написано: «Зеркало». Внизу, также в зеркальном отображении, написано пояснение: «Если ты возьмешь восемь гладких поверхностей, каждая два локтя в ширину и три локтя в высоту [1,2×1,8 м], и выстроишь их по кругу, так чтобы они образовали восьмиугольник с периметром шестнадцать локтей и диаметром пять локтей, то человек, стоящий внутри, сможет увидеть себя, бесконечно отраженного со всех сторон. Если составить таким образом четыре зеркала, чтобы они образовали квадрат, то получится то же самое». Последняя фраза говорит о том, что во времена Леонардо этот проект был невыполним — ведь тогда не делали таких больших зеркал. Здесь мы вновь встречаемся с формой октагона. Зеркала завоевали популярность в эпоху расцвета маньеризма (см.: Baltrušaitis) как средство игры с реальностью, а в некоторых случаях — инструмент, призванный обманывать чувства. И это свойство роднит зеркала с лабиринтами. Париж, Институт Франции, MS. B (2173), fol. 28r.

338. Леонардо да Винчи (1452,

Винчи — 1519, замок Клу, близ Амбуаза, Франция): «План павильона в центре лабиринта герцога



339



338

Миланского» Рисунок пером и тушью, диам. восьмиугольника 3,3 см. В центре написан размер сооружения: «braci 20» (приблизительно 12 м). Над восьмиугольником надпись: «acqua» («вода»). Рисунок является проектом окруженного каналом восьмиугольного павильона в центре садового лабиринта. Здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что форма октагона, символизирующего перерождение, имеет отношение к лабиринту, а также к водной стихии, связанной с последним (см. с. 171–172 и ил. 356). Париж, Институт Франции, MS. B (2173), fol. 12r.

339. Франческо Колонна (1433–

1527): Водный лабиринт из «Гипнеротомахии Полифила» Гравюра на дереве Бироальда де Вервиля из парижского издания книги «Борьба любовных желаний во сне любовника Поли» (или «Гипнеротомахии Полифила») 1600 г. Книга была написана в 1467 г. ученым монахом-доминиканцем Франческо Колонной и впервые опубликована в 1499 г. в Венеции. В ней описывается сооружение, называемое лабиринтом, но в действительности представляющее собой спираль с семью кругами и семью башнями. Путь, пролегающий между стенами, изображен в виде канала, который символизирует человеческую жизнь: тот, кто вливается сюда на своей лодке, уже не может выйти обратно; сначала путешествие проходит благополучно, но в центре всех пожирает дракон. Возможно, Лоренцо Леомбруно — автора фрески в мантуанском палаццо Дукале (ил. 355) — вдохновила идея водного лабиринта, не говоря уже о самой книге. Это крайне сложное литературное произведение, представляющее собой аллегорический роман эзотерического

характера, навеянный творчеством Боккаччо и Данте, в свою очередь оказало огромное влияние на следующее поколение, особенно на архитекторов. Первое издание книги, не включавшее представленную на нашей иллюстрации гравюру, действительно является одной из самых прекрасных книг на земле. О настоящем водном лабиринте — в противоположность спирали — рассуждает Уильям Летаби в своей книге «Архитектура, мистицизм и миф»*. Источники: Ilg; Volkmann. S. 13–26; Fierz-David; Lethaby. P. XIV. Источники: Robey.

340. Иоганн Валентин Андрее

(1586, Герренберг — 1654, Штутгарт): «Христианополь» Гравюра на меди (15,9×16,4 см), представляющая Христианополь — большую социально-религиозную утопию, которую описал в своем труде «Описание республики Христианополь» («Reipublicae Christianopolitanae Descriptio». Страсбург, 1619) протестантский теолог и ученый Иоганн Валентин Андрее. В этой книге Андрее, автор еще одного сочинения, «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца года 1459», создает воображаемый город Христианополь по образу и подобию Утопии Томаса Мора («Utopia». Лувэн, 1516) и Города Солнца Томмазо Кампанеллы («La Città del Sole». Франкфурт-на-Майне, 1623). С рукописной копией последнего сочинения Андрее мог ознакомиться ок. 1617 г. Концентрическое расположение улиц и зданий, а также

340



* Недавно в архивах были обнаружены сведения о существовавшем когда-то водном лабиринте-путанице, сооруженном ок. 1610 г. на вилле королевы в Гриниче (Лондон). Автором его, возможно, является садовник эпохи маньеризма Саломон де Кос (Salomon de Caus). Ни плана, ни зарисовок путаницы, к сожалению, не сохранилось. Видимо, каменные дорожки лабиринта отделялись одна от другой желобами, предназначенными для воды (примеч. Дж. Саварда).

угловые «бастионы» вызывают в памяти напольную мозаику Реймского собора, но в общем и целом этот рисунок не является изображением лабиринта (см. ил. 215, 282–283, 305–308). Мюнхен, Баварская государственная библиотека, L. eleg. n. 547, развертка перед с. 25.

341. Каббалистическая схема

Образ мира, составленный из инициалов десяти «сефирот» (эманаций Бога), начинается снаружи со слов «кетер Элион» (евр., «высший венец») и идет по направлению к центру: «хохма» (евр., «мудрость»), «бина» (евр., «разум»), «хесед» (евр., «любовь»), «гвура» (евр., «сила»), «тиферет» (евр., «красота»), «нецах» (евр., «вечность»), «ход» (евр., «величие»), «несод» (евр., «основание всех сил, действующих в Боге»). Движение заканчивается в центре самым маленьким инициалом — «малкхут» (евр., «царство»). Схема взята из пространного каббалистического сочинения Моисея Кордовера (1522–1570) «Пардес Риммоним», завершено в 1549 г. и напечатанного в Кракове в 1592 г. Дж. Борд ошибочно называет эту схему лабиринтом (Bord. Fig. 132). Источники: Scholem, P. 96–116, 401–404.

342. Кантен Варен

(ок. 1570, Бове — ок. 1634): «Картина Кебеса» («Tabula Ceбетis») Дерево, масло, 89×122 см, Панно создано между 1600 и 1610 гг. Аллегория человеческой жизни, представленной как путь, полный искушений и ведущий на вершину холма, где Счастье, восседающее на троне и окруженное добродетелями, увенчивает вновь прибывшего. Иллюстрация к философскому греческому диалогу I в. н. э. «Картина Кебеса», сочиненному анонимным



342

автором, по преданию учеником Сократа Кебеса (Кеба) из Фив. Этот текст часто издавали, начиная с конца XV в. Известно несколько «Картин Кебеса», среди них гравюра на дереве, созданная Гансом Гольбейном Старшим. Как и в настоящих лабиринтах, важную роль здесь играет символика сцены, изображенной в центре. На пути, состоящем из концентрических кругов, встречаются, как в лабиринтах-путаницах, развилки, к которым присовокуплены нравственные рассуждения. См. также гравюру Готфрида Эйхлера Младшего (ил. 413).

Руан, Музей изящных искусств, инв. № 32-6-1.

Фотография: Эллебе (Руан).

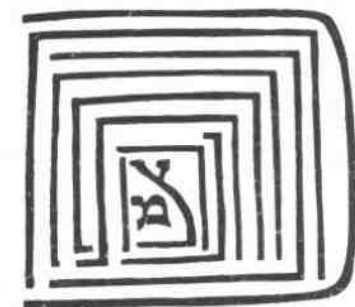
Источники: Lebigue; Braun Edmund; Schleier.

343. Изображение ада

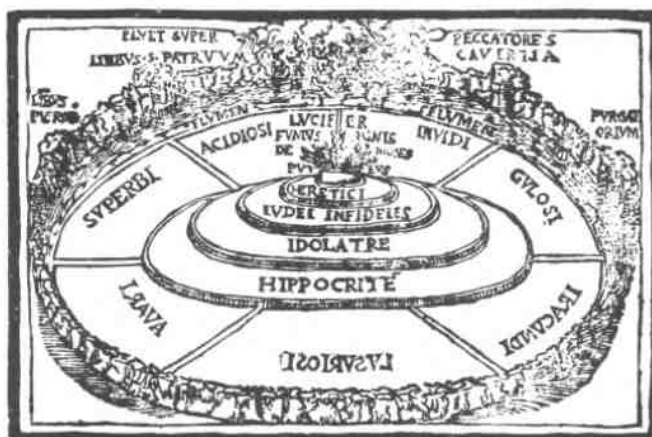
Мнемоническая схема: гравюра на дереве из справочника по мнемонике «Thesaurus Artificiosae

Memoriae», опубликованного Космасом Росселием в Венеции в 1579 г. Внешний круг, разделенный на семь секторов, предназначен для тех, кто был подвержен семи смертным грехам: гордости, жадности, похоти, гневу, обжорству, зависти и лени. Внутри первого круга изображены четыре концентрические окружности, помещенные одна над другой. Они предназначены для ханжей, идолопоклонников, некрещеных евреев и еретиков. Вместе оба числа (семь и четыре) равны одиннадцати, т. е. числу, ассоциировавшемуся с грехом (см. с. 171). В центре, в облаке дыма и пламени, изображен Люцифер. Эта гравюра напоминает рисунок Акилле Бокки (ил. 327); см. также изображение ада в «Новой папистской карте мира» (ил. 415). А. Омодео ошибочно называет эту схему лабиринтом. Иллюстрация из кн.: Omodeo, Fig. 3. Источники: Omodeo, P. 83; Yates, P. 128. Fig. 8a.

341
אל תאמר איננו יסונו וכאשר תחזה חוקיך הכבדוהאומר לאנני
תאמר עשרה ותרצה כי הכתר בית לבלן וחוקיך בלן



חנה סקודס לאנניית גדול חקך הכבדוהאומר לאנני



343



XII. Лабиринт как личная эмблема

Символика лабиринта включает в себя абстрактные идеи, понятия общего характера, конкретные объекты и нравственные суждения, о чем свидетельствуют интерпретации, рассматривающие лабиринт как извилистый путь, способный сбить человека с верной дороги, что роднит лабиринт с миром греха или с подземным царством. Лабиринт также может ассоциироваться с конкретными людьми. Для тех, кто решил воспользоваться этим символом, чтобы запечатлеть свое понимание мира и собственного места в этом мире, существовали два возможных варианта: рассматривать лабиринт не сам по себе, а в первую очередь как аллюзию к его предполагаемому создателю, Дедалу, отцу художников и архитекторов, если человек хотел, чтобы именно с данным образом его сравнивали или же идентифицировали. Или же можно было выбрать для себя одно из значений, традиционно приписываемых лабиринту, и сделать его своим личным атрибутом, часто вкупе с подходящим девизом.

Лабиринт как печать архитектора

Значение имени «Дедал» восходит к слову «умение». Знаменитый создатель лабиринта, автор статуй, поражающих своим сходством с оригиналом, изготовивший крылья для себя и своего сына Икара, стал воплощением всего того, на чем зиждется труд художника и архитектора, — это воображение, изобретательность и способность к техническому мышлению. Неудивительно поэтому, что

сравнение с Дедалом почитали за честь. Во времена Геродота слово «лабиринт» использовалось в переносном смысле для обозначения крупного, заслуживающего внимания сооружения, достойного Дедала¹. Еще приблизительно в 550 году до н. э. считалось, что Теодор, самосский архитектор, желая возвыситься, назвал выстроенный им храм Геры «лабиринтом»². Аналогичный случай отмечен и для имперского Рима, где некий Квинт Юлий Милет приказал выбить греческую надпись на одном из памятников, стоявших на месте, носившем название «лабиринт»³. В этой надписи он так обращается к своим соратникам по гильдии, *magistrati* (каменщикам), которые находились под покровительством греко-египетского бога Сараписа: «Для живущих это непроходимый лабиринт. Вам же, друзья, пристало насладиться простым лабиринтом». В период с 850 по 855 годы ученый монах-бенедиктинец Эрменрих Елланген написал свое «Послание к господину аббату Гримольду» («*Epistula ad Domnum Grimoldum Abbatem*»), дидактический труд по истории культуры. Он представлен в виде письма, адресованного аббату Гримольду из Санкт-Галлена. В этом письме автор восхваляет работников аббата и вопрошает: «Ну разве Виннигарт не настоящий Дедал?»⁴ Подобно этому архитекторы помещали собственные портреты внутри лабиринтов в церквях Амьена и Реймса (возможно, и в Шартре).

Представляется, что для выражения архитектору наивысшей возможной похвалы весьма распространённым способом было сравнение его с Дедалом, единст-

венным архитектором классической античности, известным в Средние века по имени и ставшим в этот период символом античной архитектуры в целом. С подобным примером мы сталкиваемся также применительно к плотнику, Луи из Бурбурга, выстроившему большое деревянное здание для графа Арнольда де Гине в Ардре в XII веке⁵. Маргерит Шаража ошибочно относит данное сооружение к садовым лабиринтам⁶. Эту же ошибку совершает и Хайнц Ладендорф, поскольку основывает свои выводы на данных Шаража⁷. Следует думать, что плотник создал деревянное строение, а не лабиринт из живой изгороди и характеристика «нераспутываемый лабиринт» («*inextricabilem laberinthum*») носит чисто метафорический характер, равно как и сравнение с Дедалом⁸.

Если в лабиринт помещен портрет архитектора, это означает, что данного архитектора приравнивают к Дедалу, о чем свидетельствуют названия, используемые для обозначения лабиринта еще в XIV веке: «*Maison de Dedalus*» или просто «*Dedalus*»⁹. Если портрет архитектора помещали в «доме Дедала», это было равносильно тому, что достижения этого архитектора приравнивались к творению Дедала — лабиринту. Следовательно, лабиринты в соборах Амьена и Реймса можно рассматривать в двух планах: непосредственно как лабиринты, а также в качестве метафор, символизирующих огромные, внушающие благоговение творения архитекторов. Такие сравнения представляют собой особый интерес в первую очередь потому, что их авторы —



344

344. Виллар де Оннекур (конец XII в., Пикардия — ок. 1260)

Рисунок лабиринта Шартрского собора, представленный в зеркальном отражении (ок. 1230). Пергамент, тушь, перо, 23,6×14,8 см (диам. лабиринта 9,6 см).

В. Башелет-Массини предполагает, что рисунок является предварительным эскизом восьмиугольного лабиринта в Сен-Кантене (ил. 287), который, как считает исследователь, был построен самим Вилларом во второй пол. XIII в. Это предположение не имеет под собой никаких оснований. Конечно, можно не принимать в расчет то, что лабиринты отличаются друг от друга формой, — ведь рисунок пути у них одинаков; однако путь шартрского лабиринта

обозначен белым цветом — как и на рисунке Виллара, тогда как в сен-кантенском он выложен черным камнем. Сен-кантенский лабиринт датируется 1495 г., и о том, были ли у него предшественники, ничего не известно. Кроме того, авторство Виллара весьма и весьма проблематично. В самом деле, все указывает на то, что ок. 1230 г. Виллар выполнил эскиз не только западной *розы* (л. 15 об.; Hahnloser. Pl. 30), но и лабиринта Шартрского собора.

Париж, Национальная библиотека, MS fr. 19 093, fol. 7v.

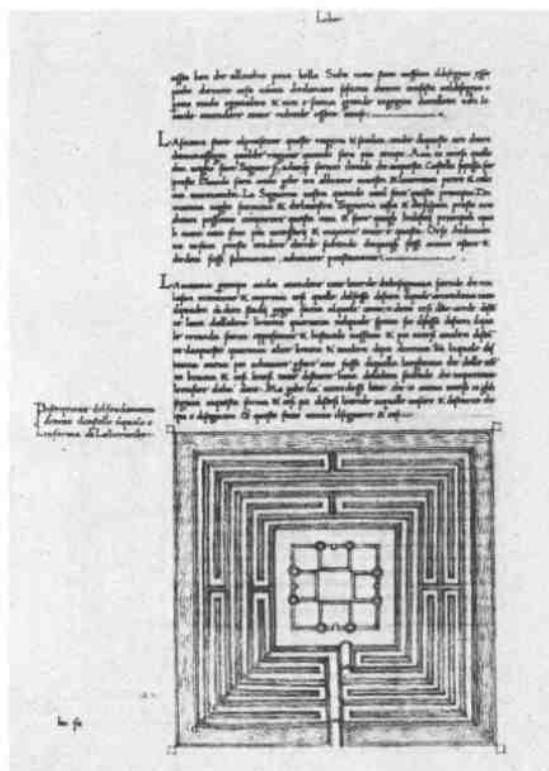
Источники: Hahnloser, S. 38—40, 350. Taf. 14; Batschelet-Massini, 1978. Nr. C6; Haubrichs, 1980. Nr. 14 (в разделе церковных лабиринтов). Апп. 94.

это сами архитекторы, о чем свидетельствует надпись, некогда окружавшая центральный камень лабиринта в Амьене (ил. 253—254), а вероятно также, и в реймском лабиринте (ил. 282—283). Из чего можно заключить, что архитекторы в начале XIII века обладали, видимо, довольно высоким самомнением. Первоначально эта деталь служила скорее всего для прославления профессии в целом, и каждый архитектор стремился включить ее в свое произведение. Впоследствии большее внимание стало уделяться достижениям конкретных архитекторов, как в лабиринтах в Амьене и Реймсе, когда указывается имя мастера.

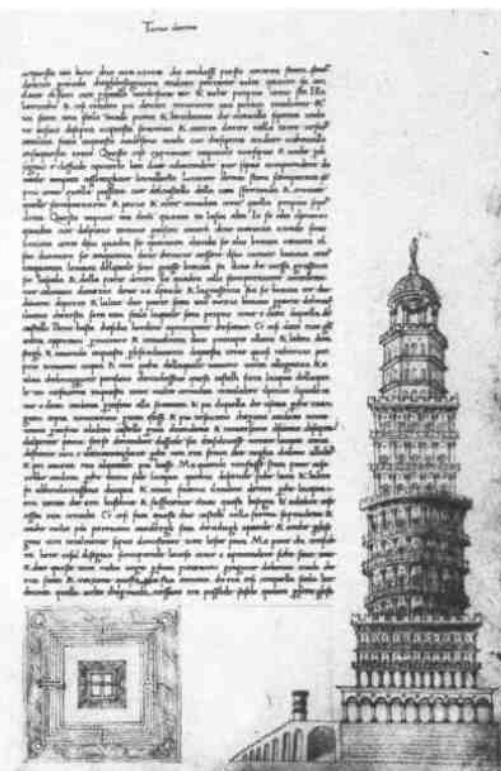
В бристольской церкви лабиринт служит украшением *замкового камня* на потолке (ил. 257), что, как справедливо отмечает Ладендорф, весьма необычное место для подобного украшения¹⁰. Это также можно объяснить гордостью архитектора — он внес элемент, ставший завершением целого, сводящий воедино всю конструкцию¹¹.

Примечательно, что в своей знаменитой книге образцов, в которой имеются планы здания, чертежи, схемы, французский архитектор Виллар де Оннекур из Шартра нарисовал не только западную *розу* (ок. 1230), но и лабиринт (ил. 344). Сам факт включения рисунка лабиринта в такой альбом говорит о том, что лабиринт рассматривался как важный архитектурный элемент, неотъемлемой частью входящий в концепцию творчества данного архитектора. Неудивительно, что лабиринты часто встречаются в трудах других архитекторов.

Итальянский архитектор Филарете (ил. 345—348) в своем «Трактате об архитектуре» («Trattato di Architettura»), законченном в 1464 году, представил чертежи четырех лабиринтов. Один из них — это план сада для прогулок, три остальные — лабиринты-крепости. Здесь, несомненно, в игру вступает языческое представление о лабиринте как о месте, наделенном волшебной защитной силой, то же самое можно сказать



345



346

345. Филарете (ок. 1400, Флоренция — ок. 1469, Рим)
Проект крепости идеального города Сфорцинда, устроенной в центре лабиринта. В 1433–1445 гг. флорентийский ювелир и архитектор Антонио Аверлино, или Филарете, изготавливал бронзовые двери для собора св. Петра в Риме. В 1461–1464 гг. он написал протоутопический «Трактат об архитектуре» («Trattato di Architettura»), посвятив его Франческо Сфорца. К сожалению, в 1944 г. оригинал этого сочинения, находившийся в Кастелло Сфорческо (Милан), был уничтожен огнем. Флорентийская копия трактата, законченная ок. 1465 г. в Милане, посвящена князю Пьеро Медичи. В своем трактате, созданном скорее всего под влиянием труда Леона Баттисты Альберти «Десять книг о зодчестве», Филарете пишет о мифическом античном городе Сфорцинде (и порте Плузипанолис), который построил архитектор Онитоан Нолливера (анаграмма имени Антонио Аверлино) по приказу некоего царя Цогаали. Особый интерес среди архитектурных фантазий автора представляют четыре рисунка лабиринтов, напоминающих крепости. Первый

рисунок находится на листе 40 об. В центре лабиринта помещен план квадратной крепости с воротами, фланкированными двумя башнями, по каждой из четырех стен. Длина стены составляет 300 браччо (180 м). Большой квадрат разделен на девять маленьких квадратиков. Крепость окружена широким квадратным рвом (длина стороны 1500 браччо, или 900 м). В свою очередь, ров состоит из восьми узких канавок, образующих лабиринт с семью кругами обхода и четырьмя радиусами. Крестообразной структурой это сооружение скорее всего обязано церковным лабиринтам. В левом нижнем углу лабиринта были устроены потайная дверь и мост, перекинутый через весь ров; они предназначались для князя, который мог таким образом быстро попасть в крепость, не проходя через весь лабиринт. Бумага, коричневая тушь, *размывка*, перо (40х29 см). На листе 38 находится похожее изображение — упрощенный рисунок меньшего масштаба. Флоренция. Центральная национальная библиотека, cod. Magliabechiano II, I, 140, книга VI, л. 40 об.
Источники: Filarete. Antonio Averlino Filarete's Tractat... Wien, 1896. S. 175ff.,

198ff.; Filarete. Filarete's Treatise on Architecture... New Haven; London, 1965. Vol. I. P. 66ff.; Antonio Averlino detto il Filarete. Milano, 1972; Oettingen; Lang.

346. Филарете (ок. 1400, Флоренция — ок. 1469, Рим)
План и фасад второй крепости, построенной у четвертого моста через Индо, в центре семикольцевого лабиринта с длиной стороны 200 браччо (120 м). Рисунок пути совпадает с планом лабиринта с ил. 345. Крепость, защиту которой, по замыслу автора, могли обеспечить всего четыре человека крепкого сложения, окружает широкий ров. В центре лабиринта находится квадратная в плане главная башня (выс. 180 браччо, или 108 м; длина стены 40 браччо, или 24 м). Потайные лестницы, выходящие из четырех башен меньшего размера, пересекают крути лабиринта. Бумага, коричневая тушь, *размывка*, перо; 40х29 см. Флоренция. Центральная национальная библиотека, cod. Magliabechiano II, I, 140, книга XIII, л. 99.
Источники: Filarete. Antonio Averlino Filarete's Tractat... Wien, 1896. S. 175ff., 198ff.; Filarete. Filarete's Treatise on Architecture... New Haven; London, 1965. Vol. I. P. 66f.



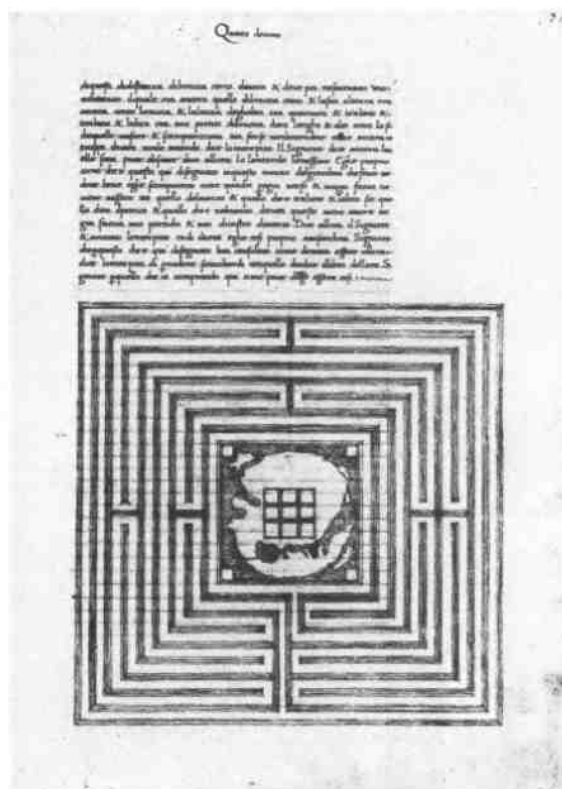
347

347. **Филарете** (ок. 1400, Флоренция — ок. 1469, Рим)
План и фасад крепости в порту Плузиполис. Рвы в виде квадратного лабиринта (длина стороны 200 *браччо*, или 120 м) окружают шестнадцатизатное здание в форме ступенчатой пирамиды, от которого к находящемуся рядом мосту ведут два пути — общедоступный и потайной. Бумага, коричневая тушь, *размывка*, перо; 40X29 см.
Флоренция. Центральная национальная библиотека, cod. Magliabechiano II, I, 140, книга XIV, л. 110.
Источники: Filarete. Antonio Averlino Filarete's Tractat... Wien, 1896. S. 175ff., 198ff.; Filarete. Filarete's Treatise on Architecture... New Haven: London, 1965. Vol. I. P. 66ff.

348. **Филарете** (ок. 1400, Флоренция — ок. 1469, Рим)
Сад наслаждений царя Цогаали расположен в центре лабиринта и имеет форму квадрата со стороной длиной в одну милю. По замыслу автора он находится вне городских ворот и окружен широким рвом, через который перекинута четыре моста. Внутри — семикольцевой лабиринт (похожий план см. ил. 345, 346), чей путь с двух сторон ограничен рвами. В углах внутреннего сада, длина стороны которого составляет 1000 *браччо* (600 м), стоят башни

с большими статуями богов — персонификаций четырех ветров. Эти статуи должны были поворачиваться и издавать звуки при любом дуновении ветра. В центре находится образ мира, заключенного между четырьмя ветрами: «В центре был квадрат со стороной 1000 *браччо*, который сведен к кругу. Тот, в свою очередь, спланирован, как карта всей Земли. Все потоки вливались и выливались из его центра. Был и еще один сад, разбитый другим манером... Сад этот также вмещал в себя дворец. Он был отделен от гор несколько возможно, как то следует из карты», такие как висячие сады и статуи персонажей античной мифологии. Бумага, коричневая тушь, *размывка*, перо; 40X29 см.
Флоренция. Центральная национальная библиотека, cod. Magliabechiano II, I, 140, книга XV, л. 121.
Источники: Filarete. Antonio Averlino Filarete's Tractat... Wien, 1896. S. 457–459; Filarete. Filarete's Treatise on Architecture... New Heaven: London, 1965. Vol. I. P. 209–211.

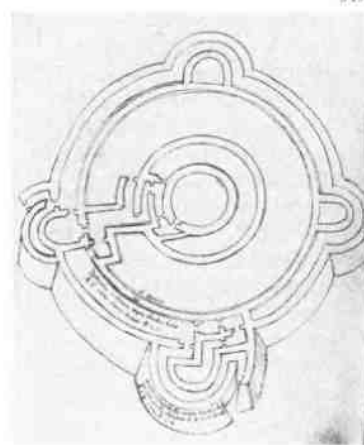
349. **Анонимный автор**
План лабиринтовидной крепости. Пергамент, коричневая тушь, перо; 26,8X18,3 см. Страница сборника, составленного в конце XV в. неизвестным итальянским коллекционером из рисунков



348

гражданских и военных инженерных сооружений, среди которых — многочисленные копии работ Мариано ди Якопо Такколы (1382, Сьена — ок. 1453) и Франческо ди Джорджо Мартини (1439, Сьена — 1501). Извилистые коридоры и тупики, расположенные вблизи двух входов в крепость и в центре, призваны запутать врага. Флоренция. Центральная национальная библиотека, MS pal. lat. 767, с. 42.
Фотография: Г. Б. Шнейдер (Флоренция). Источники: I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Vol. II. Rome, 1890. P. 298ff.; подробнее о Такколе см.; MS pal. lat. 766, а также: Degenhart, Schmitt. Corpus... Teil II. Bd. 4.

349

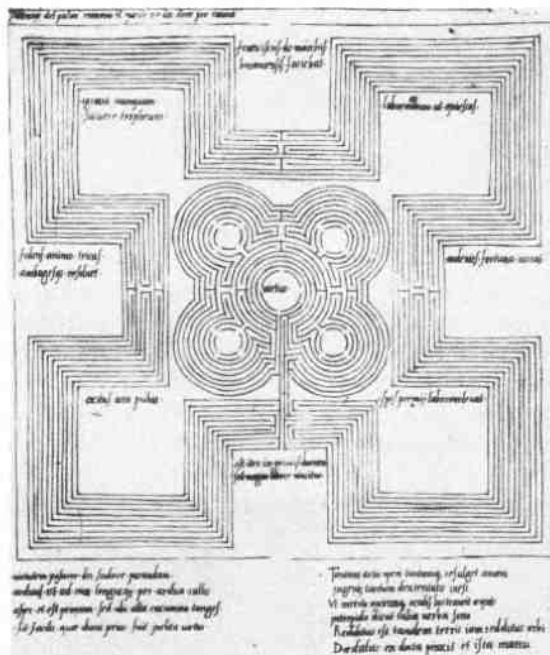


350. **Цюрих**, декоративный каменный рельеф
Над входом в здание «Zum Irrgang» (нем., «Извилистый путь»), расположенное по адресу: Аугустинергассе, д. 6, помещен каменный рельеф XVI в. На нем изображен позолоченный лабиринт критского типа, состоящий из одиннадцати окружностей и напоминающий орнаментальный мотив с плиток из Шалон-сюр-Мари (ил. 258). Вход в цюрихский лабиринт расположен слева; выше изображен дуб,

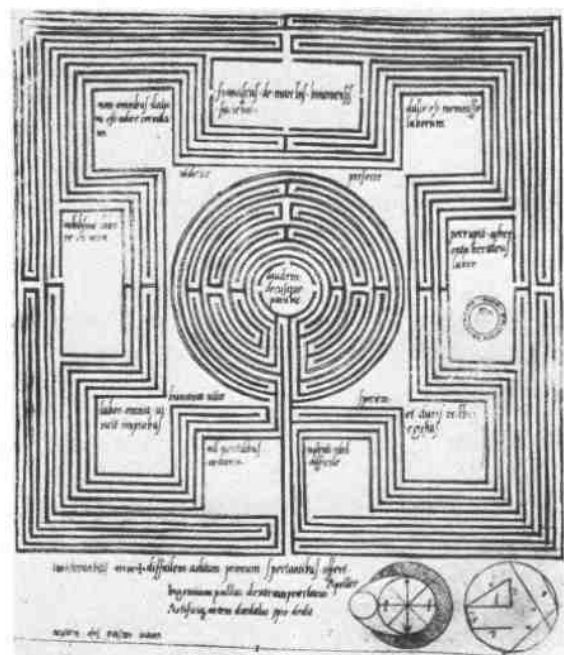
фланкированный двумя большими лилиями на синем фоне. Название дома впервые появляется в документах в 1345 г. и, возможно, имеет отношение к предыдущему рельефу или же к садовому лабиринту, существовавшему на этом месте. Соседнее здание (№ 4) — «Zum Irrgarten» (нем., «Путаница») — впервые было упомянуто под этим названием в 1637 г. Источники: Hoffmann, Kläui. S. 164; Ladendorf, Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 251. Anm. 74; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A12.



350



351



352

351–352. Франческо Марки

Два изображенных здесь лабиринта являются планами крепостей. Гравюры на меди, размеры 36,5×30 см (ил. 351) и 30,6×26,6 см (ил. 352). На обоих изображениях помещены нравоучительные латинские изречения; болонский архитектор Франческо Марки называет себя автором этих гравюр (ил. 351, вверху в центре). Любопытно, что изображения копируют соответственно реймский и шартрский

образцы и в обоих случаях вставлены в лабиринты большего размера. В своем эссе «Легенда о лабиринте» А. Омодео называет источником этих иллюстраций брешийское издание сочинения Франческо Марки «Военная архитектура» 1599 г. Однако эти сведения неверны, вышеупомянутое издание содержит совсем другие гравюры на меди. Согласно информации, полученной мною в июне 1981 г., гравюры происходят из болонского

издания той же книги, относящегося к 1540 г.; к сожалению, я не имел возможности его изучить. Помещенные здесь иллюстрации взяты из книги, состоящей из тридцати рисунков, без текста. Данное издание было опубликовано после 1545 г. под заглавием «Marchi: Piante di Fortificaz». Болонья, университетская библиотека, A.V.R.I. 14, ил. 7, 8. Фотография: Ронкалья (Модена). Источники: Omodeo.



353

и о трудах архитектора Франческо Марки (ил. 351–352)¹². В трактате «Пять книг об архитектуре» («Libri cinque d'architettura»), изданном в 1537 году итальянским архитектором Себастьяно Серлио (1475–1554), представлены чертежи двух садовых лабиринтов. В данном контексте следует также упомянуть каменный рельеф из Цюриха (ил. 350), поскольку вполне вероятно, что хозяин дома стремился таким образом выразить собственные представления, — почти так же, как это делается через личный герб или эмблему¹³. Подобные лабиринты создавались и в более поздние периоды (ил. 470–556), в основном их авторами были ландшафтные архитекторы, такие как Георг Андреас Беклер (ил. 505–509)¹⁴. Теперь в самом лабиринте не указывались сведения ни о конкретном архитекторе, ни о единстве всего архитектур-

353. Пьетро Сарди

Гравюра на дереве (4,9×17,8 см с обрамлением). Иллюстрация из книги Пьетро Сарди «Высшие достижения военной архитектуры» («Corona Imperiale dell' Architettura militare». Венеция, 1618). Здесь изображены критский лабиринт, в центре которого Тесей борется с Минотавром; Тесей и Ариадна; полет Дедала и Икара. На первый взгляд кажется, что иллюстрация не имеет прямого отношения к сочинению архитектора, однако показательно, что Сарди трижды помещает эту виньетку в своем первом трактате: над заглавными четвертой (с. 210), пятой (с. 249)

и шестой (с. 260) книг.

Следовательно, автор книги усматривал связь между своим сочинением и лабиринтом.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 2^о App. Mil. 86. P. 260.

354. Компьень,

департамент Уаза, Франция
Известняковый рельеф неизвестного художника (81×147 см; возможно, XVII в.), с изображением бегства Дедала и Икара из лабиринта. Ныне расположен во внутреннем дворе отеля Великого магистра Франции в Компьене (ул. Аустерлиц, д. 30).

Источники: Verbrugge, 1970.

ского цеха. Эта идея уступила место более современным веяниям.

В 1969 году в Милане несколько архитекторов основали «Studio Labirinto», ассоциацию, поставившую своей целью изучение архитектурных и теоретических аспек-

тов лабиринта¹⁵. С осени 1981 года «Берлинский архитектурный журнал» стал выходить под названием «Daidalos», а его эмблемой стала пилюсская табличка (ил. 104). Третий номер журнала за март 1982 года был посвящен лабиринтам.

354





355

355. Лоренцо Леомбруно

(1489, Мантуя — 1537?, там же)
Настенная роспись Зала лошадей в мантуанском палаццо Дукале, датируемая временем ок. 1510 г., изображает гору Олимп, которая находится в центре лабиринта. Эта фреска примечательна благодаря уникальному сочетанию мотивов: высокая гора, расположенная на острове, возносится к небесам, а к ее вершине спиралью поднимается тропа; здесь изображение сближается с иконографией «Картины Кебеса» (ил. 342). На фреске представлена гора Олимп, в дальнейшем — эмблема рода Гонзага, часто сопровождавшаяся девизом «Ad montem duc nos» (лат., «Веди нас к горе»). Этот знак был дарован в качестве личной эмблемы Федерико II Гонзага (род. 1500) императором Карлом V за мужество в битве при Павии (1525). Впрочем, данная эмблема использовалась семейством Гонзага еще с 1457—1458 гг. (см.: Gerola). Гора на острове и город у ее подножия обнесены стеной с башнями и окружены огромным лабиринтом, стены которого выступают из воды, образуя узкий проход для кораблей. Художник соединяет образ о. Крит с водным

лабиринтом, похожим на тот, который описал в своей «Гиннеротомахии Полифила» (или «Борьбе любовных желаний во сне любовника Поли») венецианский эрудит Франческо Колонна (1433—1527). Книга была написана в 1467 г., но издана только в 1499-м Альдом Мануцием в Венеции, незадолго до создания этой фрески. В первом издании не было гравюры с изображением водного лабиринта; она появилась лишь в парижском издании 1600 г., лабиринт был представлен на ней в виде спирали (см. ил. 339). Приписать эту работу Леомбруно (или его школе) можно, только если фреска действительно относится ко времени после 1500 г. Леомбруно был крещен в Мантуе 10 марта 1489 г., учился во Флоренции и вернулся на родину в 1506 г. В 1511 г. он упомянут в платежной ведомости Гонзага как придворный художник. П. Карпеджани видит в этой фреске аллегорическое изображение Мантуи под управлением рода Гонзага: город окружен озерами и находится под защитой лабиринта и правящей династии, чья власть и выдающиеся качества воплощены в изображении Олимпа. Лабиринт можно рассматривать и как отсылку

к ритуалу основания нового города — троянской игре (см. гл. V наст. изд.), описанной Вергилием, который был уроженцем Мантуи и всегда почитался здесь. Итак, эта композиция символизирует роль семейства Гонзага как гуманистов, заново основавших Мантую — современную Трою. По предположению Карпеджани, проекты крепостей Филарете (ил. 346—347), где башни возвышаются над окружающими их водными лабиринтами, могли послужить (в дальнейшем?) образцом для этой росписи. Однако с предположением Карпеджани нельзя согласиться: данный мотив не мог быть заимствован непосредственно у Филарете, действительно несколько раз посещавшего Мантую, поскольку архитектор умер в 1469 г., за сорок лет до создания фрески. Скорее всего Леомбруно познакомился с копией трактата Филарете, хранившейся в библиотеке Медичи, когда учился во Флоренции. Фотография: Джоветти (Мантуя). Источники: Gelli, 1928. N. 1337 (также N. 84); Gerola; Hartt, 1950. P. 158, 162 (note 4), 172; Hartt, 1952. P. 340—341; Batschelet-Massini, 1978. S. 54—55; Carpeggiani. P. 27ff.

356. Джулио Романо

(1499, Рим — 1546, Мантуя)

Украшенный изображениями восьми октагональных лабиринтов мозаичный пол Зала Психеи (закончен в 1530) в мантуанском палаццо дель Те. На одной из фресок, выполненных в этом зале по рисункам Джулио Романо, Дедал помогает Пасифае проникнуть в построенную им корову, а она мечтательно смотрит на быка, посланного Посейдоном, — этот эпизод предшествует зачатию Минотавра. Другие фрески иллюстрируют историю Купидона и Психеи из «Метаморфоз» Апулея (иное название — «Золотой осел». V. 28—VI. 24). Латинская надпись, идущая по верхнему краю фресок, гласит: «*Federicus Gonzaga II Mar. V.S.R.E. — et reip. flor. capitaneus generalis — honesto ocio post labores — ad reparandam virt. quieti construe — mandavit*». Согласно этому тексту, помещение должно было служить «укромным местом для отдохновения» Федерико II Гонзага. Секреты не должны были выходить за пределы этого помещения, т. е. лабиринт выполнял здесь функции эмблемы сохранения тайны (см. ил. 315). Число восемь и восьмиугольная форма, возможно, намекают на желаемое обновление сил в духе христианского символизма крещения и перерождения. Восемь октагонов на полу соответствуют восьми октагональным фрескам

над ними. Это говорит о влиянии неоплатонических идей на иконографическую программу убранства комнаты, иллюстрирующего путешествие души из плена материи (олицетворяемой лабиринтом) к небесам. С позднеантичных времен единственными зданиями, где существовали изображения лабиринтов, были христианские церкви. Настоящая мозаика, возможно, представляет собой старейшее изображение лабиринтов в светском здании, хотя определить это точно весьма затруднительно. К. В. Форстер, Р. Дж. Таттл и П. Карпеджани справедливо замечают, что пол в Зале Психеи — так же как в Зале ветров, Зале орла, Зале гипсов и Зале цезаря — может относиться ко времени реставрации палаццо, проведенной архитектором Паоло Поццо в 1784—1785 гг. Сохранились вспомогательные рисунки Поццо. Среди них есть три совершенно разных эскиза для Зала гигантов (отличающихся от описания Вазари), на одном из которых изображен Дедал, получающий клубок от Ариадны (Forster, Tuttle. Fig. 22; Archivio di Stato di Milano, F. C., busta 1591/2). Карпеджани согласен с предположением Форстера и Таттла, что Поццо сделал совершенно новые полы, а не просто подновил мозаики, выполненные когда-то по рисункам Романо.

Это подтверждает и тот факт, что все полы нуждались в реставрации еще с 1728 г. и Поццо в своем отчете от 16 сентября 1774 г. (Forster, Tuttle. P. 293) советовал установить новые покрытия, так как считал проведение простой реставрации недостаточной мерой. С другой стороны, за авторство Романо говорит то, что повторяющийся мотив лабиринта отражен в потолочных фресках и соответствует иконографической программе убранства зала: в 1530 г. лабиринты были повсюду, особенную ценность представляли они для рода Гонзага. Ко времени реставрации 1784 г. Гонзага утратили власть над Мантуей, и лабиринты уже не имели прежнего значения для семейства. Эти соображения заставляют меня думать, что нынешняя отреставрированная напольная мозаика является копией оригинала Джулио Романо. Впрочем, ни одна из этих гипотез не имеет доказательств, так как описания первоначального пола нет ни у Якопо Страды (1567), ни у Джорджо Вазари (1568), ни у Леопольдо Камилло Вольты (1783). Фотография: Джоветти (Мантуя). Источники: Hartt, 1950. P. 172; Ladendorff. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 252. Anm. 76; Forster, Tuttle. P. 285ff.; Batschelet-Massini, 1978. S. 54; Carpeggiani, 1982. P. 37. Not. 36; письмо профессора Карпеджани (Мантуя) от 1 апреля 1982 г.

356



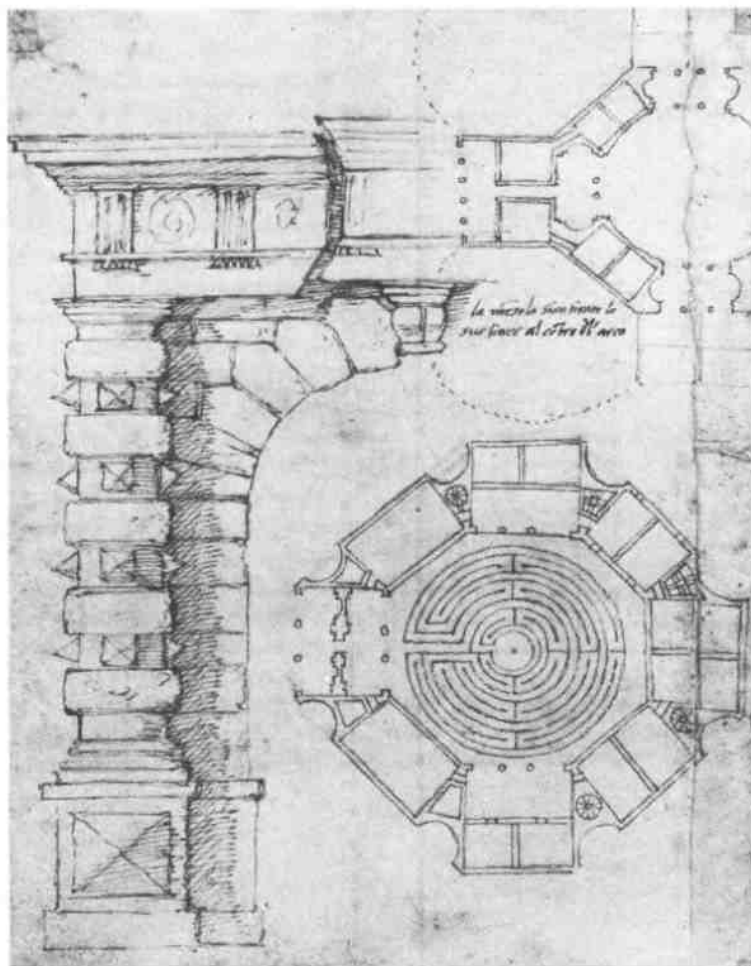
Гонзага из Мантуи

Семейство Гонзага пришло к власти в Мантуе в 1323 году. Император Сигизмунд в 1433 году произвел их из графов в маркизы, а император Карл V в 1530 году — в герцоги. Благодаря им Мантуя приобрела и важное политическое значение, сохранявшееся до 1707 года, когда к власти пришли Габсбурги, и бесценную сокровищницу предметов искусства, в первую очередь произведения Леона Баттисты Альберти (1404–1472), Андреа Мантеньи (1431–1506), Пизанелло (1395?–1456?) и Джулио Романо (1499–1546)¹⁶.

Лабиринты играли существенную роль в том совокупном образе, который эта династия стремилась создать, поэтому странно, что никто из членов семьи не использовал лабиринт в качестве мотива для личной эмблемы (*impresa*), включающей в себя какое-нибудь изображение и девиз, хотя в то время уже существовали подобные эмблемы, в которых использовалось изображение лабиринта¹⁷.

Первым свидетельством того, что Гонзага заинтересовались лабиринтами, является настенное живописное изображение, выполненное в 1510 году придворным живописцем Лоренцо Леомбруно (или художником его круга) в палатце Дукале в Мантуе (ил. 355). На картине изображен водный лабиринт, мотивы которого, возможно, оказались навеяны эскизами Филарете (ил. 345–348), а также описанием из «Гипнеротомахии Полифила» Франческо Колонны (см. ил. 339). Это не просто легкий намек на самих Гонзага. Такое расположение водного лабиринта и Олимпа, жилища греческих богов, помещенного в центр этого лабиринта (и то и другое — эмблемы Гонзага), несомненно, указывает на гуманистический порыв к свободе, а в действительности — спасение из лабиринта средневекового невежества с помощью античной учености. Вертикальная ось указывает направление от земли к небесам.

Сегодня в палатце дель Те, летней резиденции, выстроенной по



357

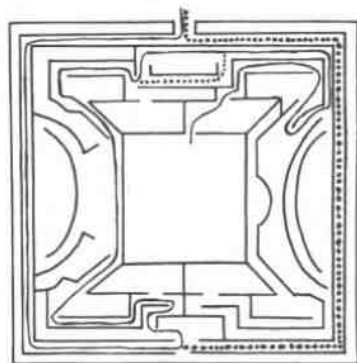
357. Неизвестный художник (или Мастер мантуанского альбома набросков)

Рисунок рустованных ворот и два наброска плана восьмиугольного здания с садовым лабиринтом в центре. Копии неизвестного голландского художника (ок. 1550), сделанные с рисунков Джулио Романо. Согласно Ф. Хартту, рисунки Романо, имеющие отношение к палатце дель Те в Мантуе, были выполнены между 1525 и 1534 гг. Семь зданий (очевидно, двухэтажных), соединенных треугольными лестничными колодцами, образуют восьмиугольник, увенчанный входом в виде *пропилеи*. Внутри этого сооружения находится круглый лабиринт (не путаница, как на ил. 358–359). К. Хуэльсен и Г. Эггер считают, что лабиринт предполагали сделать из кустарника, но, в противоположность утверждению Хартта, «не таким, как во дворце Домициана», потому что тот был восьмиугольным и имел

совершенно другой план (см. ил. 115).

Однако данный лабиринт явно сделан по образцам экземпляров из рукописей и церквей.

Хуэльсен и Эггер сравнивают его с лабиринтом Джованни Маркановы (Падуа, 1465; ил. 211), хотя план последнего значительно отличается от этого. Важное значение имеет восьмиугольное устройство здания, поскольку оно перекликается с октагональной формой лабиринтов из Зала Психен палатцы дель Те (ил. 356) и напоминает о христианской символике крещения и перерождения. Тушь, перо, 19,7×14,7 см; рисунок из «Римского альбома набросков» («Römische Skizzenbücher»), т. II, л. 13, приписывается Мартену ван Хеескерку (1498–1574). Берлин, Фонд прусского культурного наследия, Гравюрный кабинет, 79 D2a, л. 13. Источники: Huelsen, Egger. Bd. II. S. 10–11; Bock, Rosenberg, 79 D2+3 (2a); Hartt, 1950. P. 158; Ladendorf, Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 252. Anm. 77.



358

358–359. **Неизвестный художник** (или Мастер мантуанского альбома набросков)

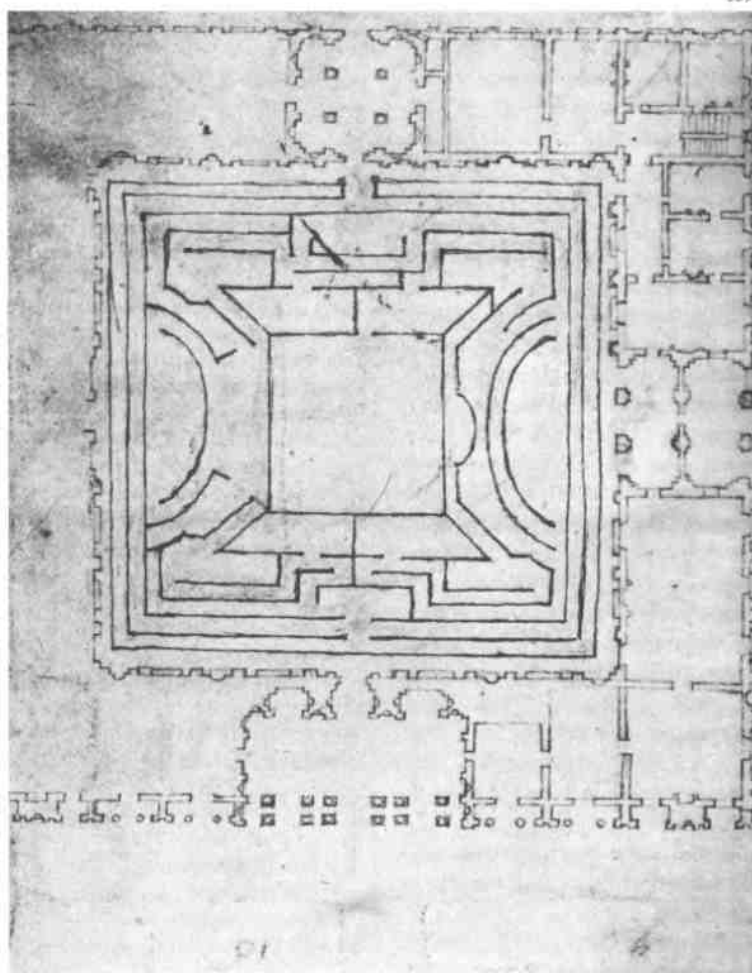
План палатцо дель Те в Мантуе с расположенным во внутреннем дворе садовым лабиринтом-путаницей из тисового кустарника. Дворец был построен Джулио Романо в 1525–1534 гг. по приказанию Федерико II Гонзага. Неизвестный голландский художник зарисовал (ок. 1550) только северную часть палатцо, обращенную к Мантуе. Позднее план был дополнен путаницей, которая должна была занять все пространство внутреннего двора (приблизительно 45×45 м). В путаницу можно было войти с запада (на ил. вверху); гостям предлагалось достичь центра разными путями, причем некоторые из них приводили в тупик. Следовательно, это не лабиринт, а путаница, вернее, старейшее изображение лабиринтов подобного типа, если не считать рисунков Джованни Фонтаны (ил. 239–241). Неизвестно, был ли реализован этот проект; впрочем, это кажется весьма маловероятным, поскольку план дворца, выполненный в 1567 г. Инполито Андреази по заказу букиниста Якопо Страды, не содержит ссылок на путаницу (см.: Verheyen). Тушь, перо, 18,9×14 см; рисунок из «Римского альбома набросков» («Römische Skizzenbücher»), т. II, л. 23 об., приписывается Мартену ван Хеескерку (1498–1574). Берлин, Фонд прусского культурного наследия, Гравюрный кабинет, 79 D2a, л. 23 об.
Источники: Huelsen, Egger. Bd. II. S. XI, 18; Bock, Rosenberg, 79 D2+3 (2a); Hartt, 1950. P. 158; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 252; Verheyen; Carpeggiani, P. 30–32.

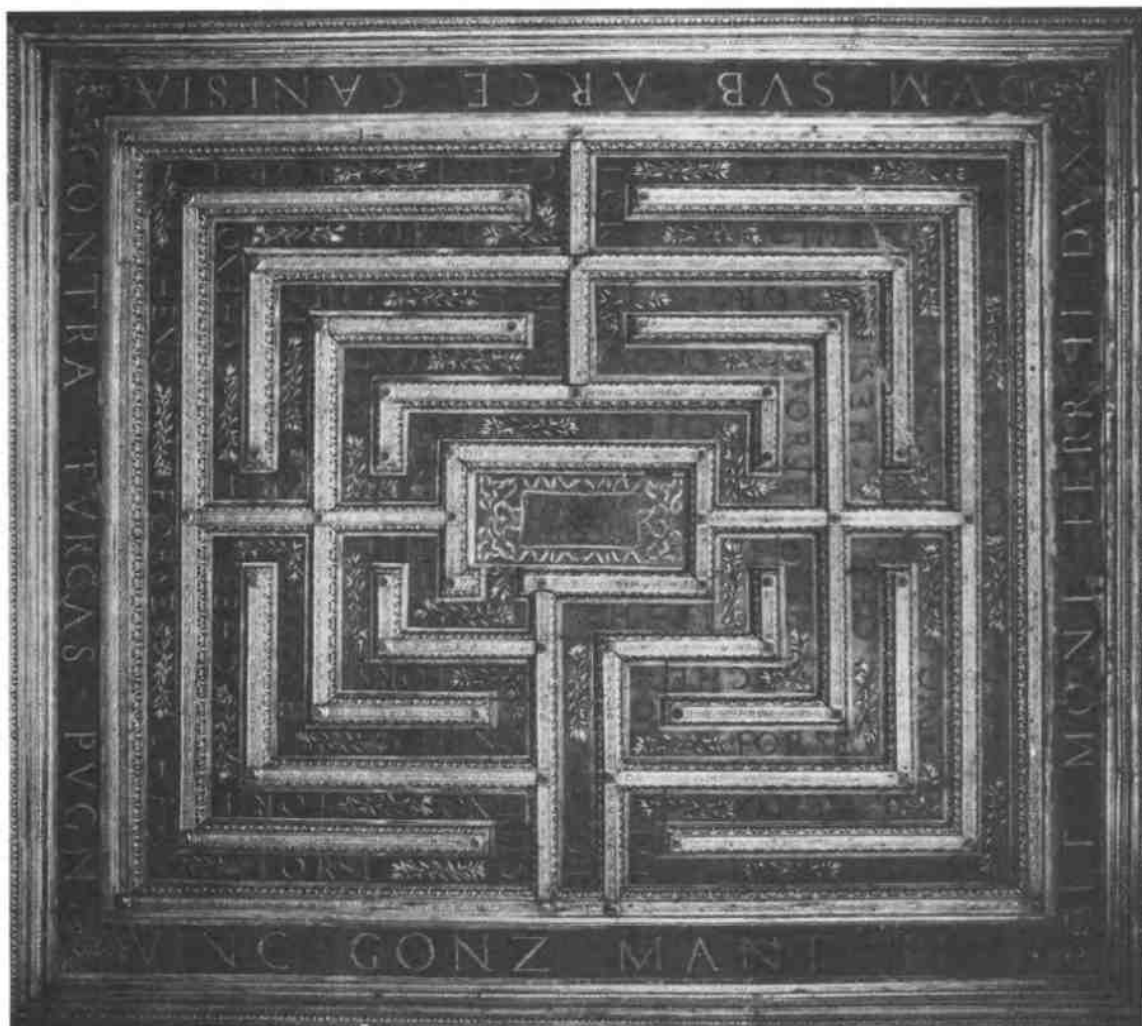
приказанию Федерико II Гонзага (1500–1540) на острове неподалеку от городских ворот Мантуи в период с 1525 до 1534 годы (ил. 356), сохранилось только восемь лабиринтов, все они имеют восьмигранную форму. Архитектурой и украшением виллы, одного из основных произведений раннего маньеризма, которым так восхищались Джорджо Вазари¹⁸ и Себастьяно Серлио¹⁹, занимался любимый ученик Рафаэля Джулио Пиппи, известный под именем Романо. Зал Психеи²⁰ относится к наиболее сложным помещениям с точки зрения комплексного характера внутреннего убранства. Пол выложен изображениями восьми вышеупомянутых лабиринтов, комната также украшена фресками, изображающими историю Амура и Психеи в изложении Апулея (род. ок. 125 н. э.) в его «Метаморфозах»²¹. В своем общем плане помещение может рассматриваться как «неопла-

тоническое восхождение»²², символическое изображение путешествия, которое совершает человеческая душа, освобождаясь от оков плоти (т. е. из лабиринта) и устремляясь к небесам. И не случайно весь ряд фресок поделен на восемь восьмиугольных секций, что соответствует восьми восьмигранным лабиринтам на полу. Лабиринты наделены еще двумя дополнительными смыслами: во-первых, они включают в себя знак тайны, о чем свидетельствует надпись на одной из фресок²³, во-вторых, они символизируют физическое и духовное возрождение, поскольку восьмиугольник считается символом крещения и возрождения.

С палатцо дель Те связаны две копии с чертежей Романо (ил. 357–359), выполненные голландским художником. Они ясно показывают, что произошел переход от христианского лабиринта Средних веков к более мирскому,

359





360

360. Антонио Мариа Виани

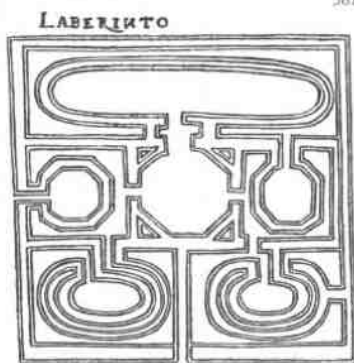
(ок. 1555, Кремона — 1629, Мантуя) Потолок Зала лабиринта в палаццо Дукале (Мантуя) с девизом Винченцо IV Гонзага «Forse che si, forse che no» (ит., «Возможно — да, возможно — нет»), повторенным десять с половиной раз и заканчивающимся в центре лабиринта с «Forse che si» («Возможно — да»). Здесь вспоминается похожий эпизод из «Фауста» Гёте (часть I, сцена 12), где Маргарита гадает на астрее; она шепчет: «Не любит. Любит! Не любит» — и последний сорванный лепесток убеждает ее в любви Фауста. В центральном прямоугольнике лабиринта помещена надпись: «Dedalei industrie et Theseii virtutis». «Изобретательность Дедала и смелость Тесея», несомненно, приписываются самому герцогу. После 1601 г. архитектор Антонио Мариа Виани реставрировал это помещение для герцога Винченцо IV Гонзага. Лабиринт, план которого аналогичен плану лабиринта

из палаццо дель Те (ил. 356), окружает латинская надпись: «Dum sub arce canisiae contra turcas pugnabat vinc. Gonz. Mant. III et mont. Ferr. II dux». Эти слова сообщают об осаде герцогом венгерской крепости Канижа во время третьей турецкой кампании в 1601 г. Лабиринт и девиз намекают не на предполагаемое заточение герцога в турецком «лабиринте», а на неизвестность исхода военной кампании. В. Эрранте и П. Карпеджани сообщают еще об одном «лабиринте» в жизни герцога. Гонзага возглавил имперские войска, которые направились в Венгрию под давлением Папы Климента VII. Здесь он вступил в продолжительную полемику с Джованни Медичи, находившимся в том же ранге, что и герцог, а также с полковником Германом Кристофом Розвурмом. В конце концов эти пререкания помешали осаде крепости и заставили Гонзага после пространных (как лабиринт) размышлений — следует ему повернуть назад

или остаться — отступить в ноябре 1601 г. Именно этот долгий процесс принятия решения, а также его осуществления и символизирует лабиринт с девизом. Таким образом, здесь лабиринт является символом сомнений, а не секретности или сохранения тайны подобно напольной мозаике в палаццо дель Те, как предполагает В. Башелет-Массини. Слова девиза взяты из *канцонетты* неизвестного поэта, которая была опубликована в Венеции в 1505 г. и впервые положена на музыку уроженцем Мантуи Маркетто Карой. Эта песенка имела популярность в XVI в. и была переиздана в XVII столетии; она оказала влияние на творчество итальянского поэта и романиста Габриэле д'Аннунцио (1863—1938). Источники: Errante; Gallico (исключая стихи); Ladendorf. Das Labyrinth... Sp. 785. Anm. 35; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 252. Anm. 76; Batschelet-Massini, 1978. S. 55; Carpeggiani. P. 34—35.



361. **Антонио Мариа Вьяни**
(ок. 1555, Кремона — 1629, Мантуя)
Роспись потолка (1620)
в Аппартаменто делле Метаморфози
(Галерея ди Пассерино) палаццо
Дукале (Мантуя). Кремонский
художник и архитектор Антонио
Мариа Вьяни, являющийся также
автором потолка-лабиринта в Зале
лабиринта (ил. 360), изобразил здесь
в традиционной манере сцену
из «Метаморфоз» Овидия (VIII. 155—
182). Подобные изображения можно
найти в лионском издании
«Метаморфоз» 1559 г. (см.: Bardon,
III. 8), в книге Николаса Рейзнера
(ил. 333) и у Джакомо Паулини
(ил. 332).
Фотография: Дуччо Берти (Милан).
Источники: Franchini et al. P. 152ff
(173—174); Carpeggiani. P. 36.



362. **Габриэле Бертаццо**
Лабиринт-путаница близ Мантуи,
между Черезе и Пустерлой,
построенный в 1607 г. по приказанию
герцога Винченцо IV Гонзага.
Рисунок придворного инженера
Габриэле Бертаццо из его книги
«Топографическая карта Мантуи»
(«Carta Topografica di Mantova»;
1628).
Источники: Gallico. P. 5. Ill. 2; Berselli.
P. 283; Carpeggiani, P. 36.

светскому пониманию данного явления, характерному для эпохи Возрождения и маньеризма. И если в первом рисунке, изображающем лабиринт из живой изгороди, четко прослеживается дорожка, типичная для церковного лабиринта, то второй рисунок представляет собой одно из ранних изображений лабиринта-путаницы. Такое переосмысление очень логично, если учесть, что палаццо дель Те и его убранство — один из первых дошедших до нас примеров использования лабиринтов для украшения светских помещений. Неизвестно, были ли созданы по этим рисункам настоящие лабиринты. Лабиринт из живой изгороди, по-видимому, существовал в Кастелло-ди-Мармироло, еще одной летней резиденции Гонзага, к которой Романо было поручено пристроить дополнительные части²⁴. Далее, герцог Винченцо IV Гонзага выстроил в Мантуе в 1607 году лабиринт-путаницу (ил. 362). Это произошло через несколько лет после того, как в обновленном покое в палаццо Дукале был создан знаменитый потолок, украшенный изображением лабиринта (ил. 360). На этот раз лабиринт был призван символизировать сомнение, как это становится ясно из девиза²⁵. В 1627 году основная ветвь семейства Гонзага прекратила свое существование, и впоследствии символ лабиринта утратил свое значение.

Возможно, именно интерес Гонзага к лабиринтам послужил причиной того, что Лелио Питтони в 1611 году создал тридцать семь рисунков садовых лабиринтов (ил. 498). Первоначально они предназначались для кого-то из семьи Гонзага, однако весь альбом посвящен Антонио Медичи и с тех самых пор хранится во Флоренции.

Возможно, на портрете Доссо Досси, художника из Феррары (ил. 375), изображен какой-то человек из семейства Гонзага. Портрет создан в 1520 году, во время правления Федерико II Гонзага, который был тесно связан с Феррарой, поскольку его мать, Изабелла д'Эсте (1474—1539), была дочерью Эрколе I, герцога Феррарского²⁶.

Импрезы, интальи и портреты

Основное различие между эмблемами и импрезами, во многом между собой схожими, заключается в том, какое количество элементов составляют то и другое. Эмблема включает в себя изображение (*pictura, symbolon*) и надпись (*inscriptio, motto, lemma*), сопровождаемую пояснением (*subscriptio*), длинным или коротким, которое отсутствует в импрезе. Человеком, который ввел моду на подобные «символы» и придумал для них названия, был Андреа Альчати, ученый-юрист, работавший в Ферраре, Милане и других городах. Его «Книга эмблем» («*Emblematum liber*») с иллюстрациями Йорга Бреу вышла в Аугсбурге в 1531 году, завоевала огромную популярность (выдержала ок. ста пятидесяти изданий) и способствовала появлению огромного количества подражателей.

В посвящении книги, обращенном к Конраду Петингеру (1465–1547), гуманисту и антиквару из Аугсбурга, Альчати говорит о цели своего труда:

В праздничные дни мы чеканим эти эмблемы,

Знаки, сработанные искусными мастерами,

Мы украшаем ими одежду или поля шляпы,

Чтобы каждый смог говорить языком немых знаков²⁷.

То есть с самого начала он усматривал в эмблемах практическую функцию (и в первую очередь это касалось мозаик), они служили риторическим украшением и своеобразными маркерами, знаками, которые можно было менять²⁸. Вольфганг Хунгер назвал немецкий перевод книги Альчати, вышедший в Париже в 1542 году (ил. 319), «Книжечка эмблем». В этом названии прослеживается ссылка на первоначальное значение слова «*emblemata*» — составная часть (деталь) мозаики.

Значительное влияние оказали на эмблемы «Иероглифика Горapolloна»²⁹ (написанная, вероятно, во второй пол. V в. н. э.), «Гипнеротомахия Полифила» Франче-



363

ско Колонны (ил. 339), а также большой интерес, существовавший к импрезам в Бургундии и Франции с конца XIV века, в Италии — со времени французской оккупации Милана в 1499 году³⁰ (первоначально в дворянской среде, впоследствии — у буржуазии и представителей интеллектуальных профессий). Эмблема, хотя и имела гораздо более сложную природу, в чем-то напоминала современные значки с надписью: с ее помощью человек провозглашал свои цели, взгляды или некую общую позицию. Для этого достаточно было приколоть медальон с эмблемой на шляпу или на другую деталь костюма. Импреза, как уже упоминалось, состоит из двух элементов — девиза и изображения³¹, как, например, та, что носит человек на портрете Бартоломео Венето (ил. 374).

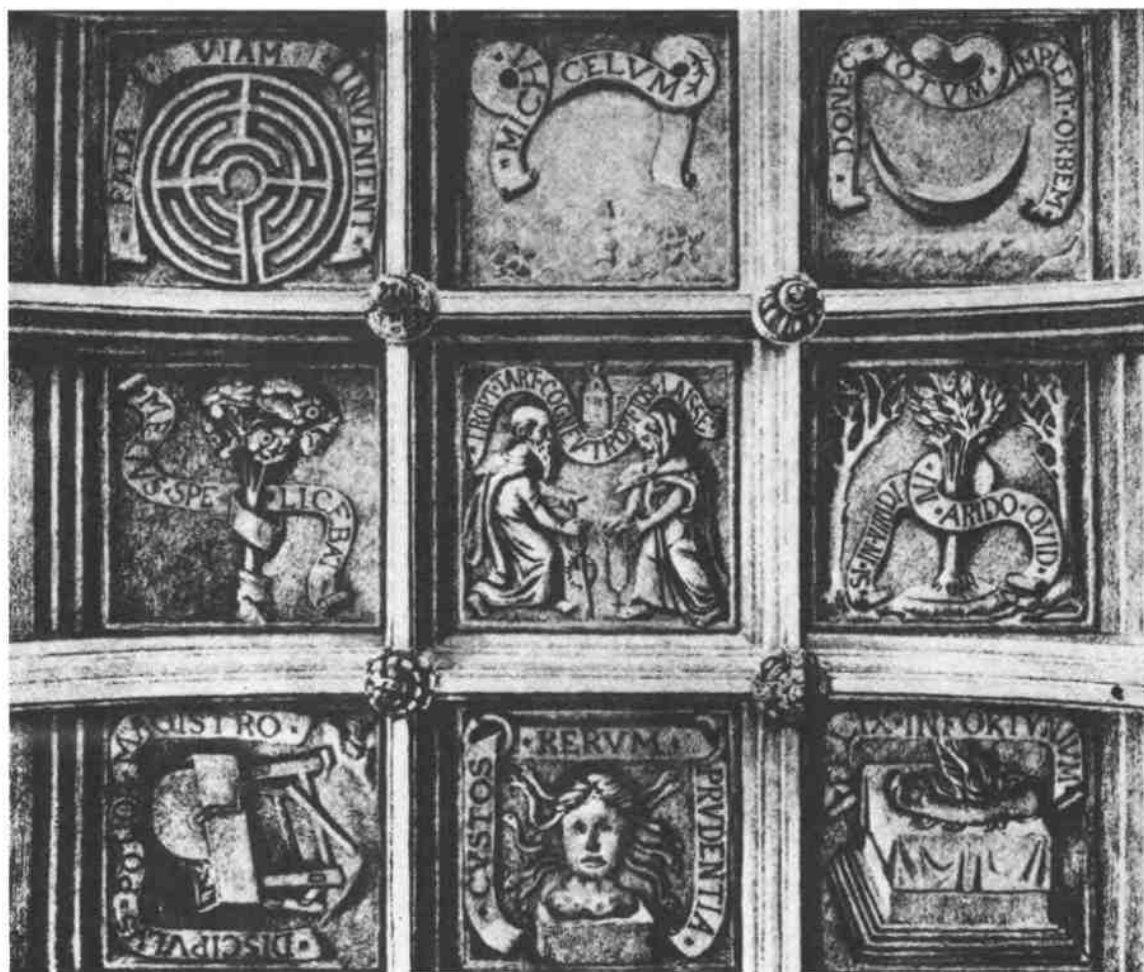
Составлялись многочисленные каталоги подобного рода медальонов, в которых приводилось их описание, а также сведения о том, кому они принадлежали. Примеры, приведенные ниже, получены именно из таких источников. Мода на эмблемы, вызвавшая к жизни сотни специальных, посвященных им книг, выходявших бесчисленными изданиями³², наконец-то стала угасать, когда во времена Просвещения произошла переориентация в осознании социальных, интеллектуальных и художественных аспектов жизни.

Эмблемы не просто существовали сами по себе в чистом виде в специальных книгах. Многие использовались как составные эле-

363. Импреза: «*Fata viam inuenient*» («Путь отыщет судьба») Девиз из «Энеиды» Вергилия (III. 395, X. 113). Девиз сеньора де Буадофина, архиепископа Амбрэна из «Героических девизов» («*Devises Héroïques*») Клода Парадена (ок. 1510–1573). Книга вышла в Париже в 1621 г. (первое изд. — Лион, 1551). Эта гравюра на меди (диам. лабиринта 6,1 см) помещена на с. 124. Лабиринт нарисован с ошибками: у него четыре входа и нет доступа в центр. Те же ошибки были допущены в лионском издании 1557 г. (с. 94) и парижском 1571 г. (с. 101). В сопроводительном тексте Параден осторожно указывает на то, что архиепископский лабиринт можно рассматривать как символ поиска пути к вечной жизни через соблюдение десяти заповедей. Те, кто следует этим путем, Божией милостью могут найти выход из лабиринта земной жизни. Импреза принадлежала Клоду де Лавалю. Ок. 1530–1531 г. он упоминался как паж французского короля Франсиска I, при Генрихе II, в 1553 г., был назначен архиепископом Амбрэна, но умер еще до рукоположения в сан в 1554 г.

Ч. Берд полагает, что знаменитый «человек с лабиринтом», изображенный на портрете работы Бартоломео Венето (ил. 374), — это дядя Клода, Франсуа де Лаваль; впрочем, эта гипотеза мало чем подтверждается. Тот же девиз, вкупе с лабиринтом (на сей раз изображенным без ошибок), украшает вместе с другими эмблемами потолок лоджии дворца во французском городе Дампьер-сюр-Буа (между 1545 и 1550; ил. 364). В 1573 г. данный мотив появляется на портрете лорда Расселла (ил. 377). Я. ван Лёниеп и Фулканелли полагают, что эта эмблема представляет собой символ трудностей, с которыми сталкиваются алхимики в процессе «Великого делания».

Мюнхен. Центральный институт истории искусства, SB 221/15; там же находится парижское изд. 1571 г. (SB 151/16) с гравюрой на дереве (диам. 5 см), изображающей ту же эмблему (с. 101). Источники: Didron Aine, 1854. P. 268; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 65; Beard, 1927. P. 233–234; Lennep. P. 187–189; Fulcanelli. Vol. II. P. 95–97; подробнее о Парадене см.: Pratz, 1964. Vol. I. P. 444ff.; Landwehr, 1976. No. 572; подробнее о девизе см.: Ferro, Vol. II. P. 424; см. также ил. 333.



364

менты сложных украшений. Система образов, опиравшаяся в той или иной степени именно на символику эмблем, играла чрезвычайно важную роль в искусстве XVI–XVIII веков, многое из которого можно расшифровать, только обладая обширными знаниями как основополагающих, фундаментальных понятий, так и конкретных деталей³³. Например, лабиринт играет чрезвычайно важную роль в четырех живописных произведениях XVI века (ил. 374–377). Другие примеры мне на данный момент не известны. Расшифровать их смысл мне удалось лишь отчасти, поскольку у меня не было доступа к оригиналам, а специальная литература, и так не слишком обширная, все равно оказалась практически бесполезной. Однако я не теряю надежды еще вернуться к тщательному изучению этих и других портретов с эмблемами.

364. Данпьер-сюр-Бутони, Шарант-Маритим (Франция)
Рельефы с изображением эмблем, украшающие потолок лоджи второго этажа дворца в Данпьер-сюр-Бутони. Потолок выполнен между 1545 и 1550 гг. Лабиринт (слева вверху) сопровождается девизом «Fata viam invenient» (см. ил. 363).
Иллюстрация: Ж. Шампэнь в кн.: Fulcanelli. Vol. II. P. 87.

365. Импреза: «In Silentio et Spe» («В тишине и уповании»)
Слова Господа из Книги Исайи (30: 15) стали девизом импрезы Консалво (Гонсало) Переса, который был секретарем и советником императора Карла V, а позднее его сына, испанского короля Филиппа II. Гравюра на меди (8,5×10,3 см) из книги Джироламо Рушелли (ум. 1566) «Иллюстрированные импрезы» («Le imprese illustri»; Венеция, 1584, с. 383; Венеция, 1566, с. 441). На с. 384 и далее помещено подробное описание гравюры. Минотавр, изображенный здесь в виде кентавра, олицетворяет два качества,

необходимых государственному деятелю: силу быка и мудрость человека. Существо прижимает указательный палец левой руки к губам — это символ тишины, олицетворяемой также лабиринтом. Только когда Минотавр укрыт и заперт в стенах лабиринта, планы государственных и военных деятелей сохраняются в тайне. Таким образом, Рушелли возвращается к традициям древних римлян, которые изображали Минотавра на знаменах как символ сохранения тайны (см. ил. 315–319). Две итальянские *импрезы* (ил. 370, 371), тоже относящиеся к XVI в., опять используют этот символ, но уже применительно к делам сердечным. Дж. Борд в своей книге «Путаницы и лабиринты мира» опубликовала позднейшую версию этой импрезы (ил. 66), но, к сожалению, забыла указать источник иллюстрации. Возможно, это гравюра на дереве XIX в.; Минотавр здесь почему-то изображен в позе боксера (в нем. изд. кн. Борд эта ил. даже украшает титульный лист). В книге «Слова, девизы, импрезы» («Motti, Divise,

CONSALVO PEREZ, PRIMO SECRETARIO DEL RE CATOLICO FILIPPO II



Imprese») Якопо Джелли воспроизводит помещенную в нашем издании гравюру из книги Рушелли под № 1032 (не указывая источника), чтобы проиллюстрировать свои рассуждения о другом девизе — одном из тех, которые принадлежали Козимо I Медичи.

Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 183/21.

Источники: Gelli, 1916. N. 930. P. 357—358; Landwehr, 1976. No. 650; Praz, 1964. Vol. I. P. 482; Picinelli. Liber XVI. Cap. XI. Vol. 2. N. 102. P. 67.

366. **Импреза:** «Мир как лабиринт»
Импреза Галеаццо Беккариа, графа Павийского, из книги Луки Контиле (1505—1574) «Рассуждение о свойствах импрез...» («Ragionamento sulla proprietà delle imprese...», Павия, 1574). Гравюра на меди (11,4х16,8 см) помещена на л. 94 об., текст располагается на листах 94 об. и 95. Здесь в виде лабиринта представлен земной шар; над ним сияет звезда, выше изображен декоративный вымпел с надписью «Hac duce egrediar» (лат., «С этим проводником я найду выход»). В этой строке говорится о христианской душе, которая может выжить в темных сплетениях греховного мира только милостью Божией (см. примеч. о христианском путнике, ил. 383—389). Внизу помещен девиз: «Il Travagliato» (ит., «Труженник»). Эмблема окружена орнаментальной рамой, представляющей модель театра эпохи барокко. Тема эмблемы отражена и в изображении двух певцов у края сцены. В то время как фигура слева опустила голову, подавшись изнеможению и отчаянию, правая с надеждой поднимает глаза к звезде, на которую указывает рукой.

В своем эссе «Легенда о лабиринте» А. Омодео пытается идентифицировать изображенного на кембриджском портрете (ил. 374) как члена семейства Беккариа. Венеция, библиотека Сан-Марко, 122.D.3, л. 94 об.

Источники: Omodeo. P. 84. III. 5; подробнее о девизах см.: Ferro. Vol. II. P. 424; Picinelli. Liber XVI. Cap. I. N. 95. P. 66; подробнее о Контиле см.: Praz, 1964. Vol. I. P. 307; Landwehr, 1976. No. 233.

LA PRINCIPALISSIMA INSEGNA, CHE I Romani vfarono nelle lor bandiere, fu l'Aquila, per esser ella sacra a Giove, dal qual'essi si teneuano d'auer origine, ò per esser Regina di tutti gli vcelli. Onde se ne augurauano parimente il Regno, & l'Imperio di tutto il mondo. Di che in questo volume all'Impresa del Cardinal GONZAGA s'è ragionato distefamente. Vfarono da principio i Romani in disegni, ò riciami sù le bandiere i fascicelli di fieno, in memoria di quei di fieno veramente, che Romolo, & remo portarono con la schiera de' lor contadini sopra le pertiche andando contra il Re Amulio auo loro. Poi doppo l'Aquila le lor principali Insegne furono il Minotauro il Dragone, il Lupo, il Cavallo, & il porco



367. Импреза: «His Artibus»

(«С этими орудиями»)

Импреза Оттавио Фарнезе (1520–1586), герцога Пармы и Пьяченцы, зятя императора Карла V. Гравюра на меди (диам. 5,6 см), выполненная придворным гравером императора Рудольфа II Эгидием Вторым Заделером (ок. 1570, Антверпен – 1629, Прага). Опубликовано в книге Якоба Типотия «Божественные символы» («*Symbola Divina*», Прага, 1601–1603), том III (подготовлен Лисельмом де Боотом), с. 79. В этой гравюре содержится лишь намек на лабиринт. В центре изображена железная дубинка, которой Тесей сразил Минотавра (символ силы); лабиринт окружают три шарика из воска (или смолы), которыми Тесей заклеил рот чудовищу, чтобы оно не смогло воспользоваться своими челюстями (символ ума); рядом нить, с помощью которой Тесей нашел выход из лабиринта (символ осторожности). Об этих подробностях изображения рассказывается в сопроводительном тексте (с. 82). Якопо Джелли в своей книге «Слова, девизы, импрезы» («*Motti, divise, imprese*») воспроизводит похожую гравюру, возможно копию работы Рушелли, под № 837. Стоящая палица Геркулеса и три шарика появляются также в лабиринте триумфальной арки Генриха IV, которую иезуитский коллеж Авиньона посвятил монарху; рядом с изображением лабиринта помещен девиз:

«*Hic caestus, Artemque repono*» (лат., «Здесь оставляю свою палицу и свое орудие») (ил. 442).

Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 201/14, т. III, с. 79. Источники: Gelli. N. 837; подробнее о Типотии см.: Lechner, 1977. Nr. 50; Praz, 1964. Vol. I. P. 518–519; Landwehr, 1972. No. 600; подробнее об античных источниках, повествующих о шариках из смолы и волос, см.: Herter, 1973. Abschn. 56.

368. Импреза: «Non vego unde esca»
(«Не знаю выхода»)

Импреза Альфонсо Пикколомини, герцога Амальфийского, племянника Папы Пия II (Энео Сильвио Пикколомини), правившего в 1458–1464 гг. Гравюра на меди (диам. 5,6 см), выполненная Эгидием Вторым Заделером, опубликована в книге Якоба Типотия «Божественные символы» (Прага, 1601–1603), том III, с. 144. Сопроводительный латинский текст, начинающийся на с. 145, повествует о «сатане, древнем Минотавре»



367

(дьяволу в облике Минотавра), и о возможности сторониться греховного мира путем соблюдения десяти заповедей. Гравер допустил множество ошибок при изображении лабиринта, из-за чего определить смысл рисунка не представляется возможным. Дерево в центре, изображение которого также встречается в гравюре из издания Якоба Босхиуса (ил. 411), напоминает лабиринты любви (ил. 419–439). Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 201/14, т. III, с. 144. Источники: подробнее о девизе см.: Picinelli. Liber XVI. Cap. XI. N. 92. P. 66; подробнее о Типотии см.: Lechner, 1977. Nr. 50; Praz, 1964. Vol. I. P. 518–519; Landwehr, 1972. No. 600.



368

369. Импреза: «Ducit Idem Deducitque» («Те же ходы и тупики») Девиз намекает на нить Ариадны, которую Асканнио Болгарини изобразил свисающей со створки ворот странного, неправильно нарисованного лабиринта, окруженного стеной. В его центре растет дерево, изображение которого часто появляется в лабиринтах любви. Гравюра на меди (7,8x6,7 см) из книги Джованни Ферро «Театр эмблем» («*Teatro d'Imprese*», Венеция, 1623. Т. II. С. 424). Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 223/10. Источники: подробнее о Ферро см.: Praz, 1964. Vol. I. P. 335–336; Landwehr, 1972. No. 295.

369





370

370. Италия: Лабиринт и Минотавр (в виде кентавра), вытянувший левую руку
Овальная итальянская *инталия* XVI в.; карнеол (разновидность халцедона), оправа из золота и эмали, ширина (вместе с оправой) 2 см. Возможно, использовалась как импреза. Позиция Минотавра напоминает изображения с гравюр из книги Андреа Альчати (ил. 318, 319) и личной эмблемы Консалио Переса (ил. 365) — символов сохранения тайны. Различие лишь в том, что владелец данной вещи намеревался беречь любовные, а не военные секреты. В 1709 г. Паоло Маффеи поместил в своей книге «Древние резные камни...» («*Gemme antiche figurate...*») иллюстрацию инталии, парной данному экземпляру. Оригинал этой второй инталии находится в собрании Медичи в палатце Строцци (Флоренция) (ил. 371).

Лондон, Британский музей, R.G. 2.1, № 804. Фотография: Британский музей, негатив № 079 429.

Источники: Dalton. No. 807. Pl. XXX; в кн.: Bord (1976. Fig. 63) помещено изображение оттиска с камня (т. е. в зеркальном отражении); Batschelet-Massini, 1978. S. 55.

371. Италия: Лабиринт и Минотавр (в виде кентавра)
Итальянская *инталия* XVI в., парная лондонской (ил. 370). Находится в собрании Медичи в палатце Строцци (Флоренция).

Иллюстрация: основана на рисунке из книги Маффеи (Maffei, Part. IV. Ill. 31),



371



372

который ошибочно считал этот экземпляр античной геммой.

Источники: Maffei. Part. IV. Ill. 31; Meyer. S. 287—288; Reinach, 1895, Tabl. 56, Ill. 35; Batschelet-Massini, 1978. P. 55; Santarcangeli, 1967. Ill. 37; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. Anm. 41; Сантарканджели и Ладендорф ошибочно датируют инталию античной эпохой.

372. Плагеттка: пятикопцевой лабиринт

Итальянская бронзовая плагеттка XVI в. (5×5,6 см). Художник, возможно умышленно, изобразил около центра лабиринта развилку: один из путей ведет в центр, другой — в тупик. Наличие дырочки в плагеттке говорит о том, что ее могли носить как импрезу.

373. Плагеттка: Лабиринт и Минотавр
Бронзовая плагеттка в стиле Леоне Леони; Италия, XVI в. (диам. 5,3 см).

На обороте изображены парусник, бог ветра, гавань и город. План похожего на крепость лабиринта в высшей степени необычен.

Двусторонняя плагеттка не имеет ни дырочки, ни девиза, — вероятно, ее никогда не носили как импрезу, а использовали как коллекционный экземпляр, предназначенный для экспонирования.

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Галерея скульптуры, инв. № 1404 (A. N. 1258).

Фотография: Хильда Дееке (Берлин).

Источники: Bange. Nr. 932.



373

374. Бартоломео Венето (художник венецианской и ломбардской школ, работал в 1502—1546)

Дерево, масло, 73×54,6 см. Возможно, портрет написан в Милане ок. 1510 г.

Это таинственное полотно заслуживает детального изучения.

Перед нами поясной портрет молодого человека, изображенного на фоне отдернутой занавеси,

за которой справа виден некий пейзаж: кентавр в тунике, возможно Минотавр или Несс, входит в воду,

подняв над головой палицу. Кентавр подбирается к двум лебедям, один из которых (самец?) преследует

другого (самку?). Черный плащ молодого человека расшит

одинаковым узором-плетенкой, который повторяется двадцать два

раза; на груди изображен лабиринт церковного типа, состоящий

из десяти кругов. Вход в лабиринт находится сверху, рядом изображена

сосновая шишка, над верхушкой которой помещены семь жемчужин.

Правой рукой молодой человек держит рукоять меча, левую положил на клинок, направив указательный

палец вниз, к краю полотна (подробнее о символическом

значении жестов левой руки см. ил. 375, 376). Черная шляпа

вышита узорами из ветвей с листьями и шишками. Плащ подбит светлым

рысьим мехом с темными пятнами. К шляпе прикреплены пять перьев,

сколотых эмалевой брошью, украшенной импрезой. На ней

изображен тонущий корабль с человеком на борту, окруженный

зелеными деревьями. Сверху написан девиз: «*Esperance me guide*»

(фр., «Меня ведет надежда»).

Кто изображен на этом портрете, пытались определить три

исследователя. Ч. Берд полагает, что это Франсуа де Лаваль, сеньор

Буадофина, дядя архиепископа Амбрэна. Импреза последнего,

включавшая изображение лабиринта, была опубликована в книге Клода

Парадена «Героические девизы» (ил. 363). К этому выводу Берд

пришел методом исключения, поскольку не знал других эмблем

с изображением лабиринта, если не считать двух, упомянутых у Якопо

Джелли. На самом деле лабиринты часто использовались в эмблемах

и девизах, поэтому выводы Берда представляются нам

неубедительными. Кроме того, эмблема, опубликованная Параденом,

снабжена девизом «Парки найдут выход», в то время как данный

экземпляр, несомненно, представляет



374

собой символ сохранения тайны. С другой стороны, представляется, что девиз на броши, не замеченный Бердом, указывает на то, что изображенный на портрете молодой человек — уроженец Франции. В своей статье «Легенда о лабиринте» (с. 84 и далее) А. Омодео воспроизводит эмблему с изображением лабиринта (см. ил. 366 в наст. изд.), принадлежащую семейству Беккариа из Павии (из книги Луки Контиле «Ragionamento...», Павия, 1574). На основании этой иллюстрации, не приводя никаких доказательств, автор статьи высказывает мнение, что на портрете работы Венето изображен член семьи Беккариа. Авторы каталога живописи музея Фицуильям, Гудисон и Робертсон, подвергают иконографию портрета совершенно другой интерпретации.

Исследователи не ссылаются на источник, но, очевидно, основывают свой анализ на книге Яна Амоса Коменского (1592–1670) «Лабиринт мира и рай сердца» (ил. 378), написанной в 1623 г. и опубликованной в 1631-м. Согласно мнению авторов каталога, изображенный на портрете человек является членом эзотерического общества; символика изображения расшифровывается следующим образом: меч — это меч разума, сосновая шишка — огонь разума, семь жемчужин — семь звезд или семь духов Божиих, тонущий корабль и девиз — надежда (аллюзия на кораблекрушение апостола Павла, символизировавшее гонения на Церковь), плетенка — вечность, лабиринт — земная жизнь, вышивка на шляпе — терновый венец. Данная интерпретация, основанная на труде

Коменского, едва ли убедительна ввиду того факта, что портрет был написан более чем за столетие до создания книги. Кроме того, наличие французского девиза говорит о том, что изображенный является французом. Возможно, это офицер французских войск, которые в 1499 г. заняли Милан и ввели в Италию моду на импрезы (см. с. 245–246 наст. изд.). Действительно, ключом к идентификации личности изображенного является не лабиринт, а эмблема, поскольку именно она призвана отразить личные планы и духовные устремления ее обладателя. Несмотря на предпринятые мною долгие изыскания, я не смог идентифицировать личность изображенного, так как в настоящее время мне не доступен ни один *index emblematicus**, хотя существует указатель, составленный П. М. Дали (Монреаль). Лабиринт на груди молодого человека, возможно, является не личной эмблемой, а символом сохранения тайны: он надежно охраняет секреты молодого человека. И если кентавр на заднем плане — это Несс, то изображенный является военачальником, известным в истории под именем Геркулеса Х. См. также импрезу Консалво Переса (ил. 365), изображения Минотавра работы Вальтуррия и Альчати (ил. 315–319) и *интэли* и плакетки, помещенные выше (ил. 370–373). Возможно, лабиринт на груди молодого человека имеет отношение к обычаю, описанному А. Озанамом (Ozanam, P. 92, 178). Согласно этому обычаю вышивки с изображением лабиринта — знака сохранения тайны — часто украшали парадные одеяния византийских императоров. Источник, цитируемый Озанамом — «Золотое описание города Рима» («*Graphia aurea urbis Romae*»), — на самом деле является подделкой, появившейся ок. 1030 г. (см. с. 275 наст. изд.), но нельзя исключать того, что хроника оказала влияние на появление в портрете данной детали: упомянутый текст был хорошо известен и долгое время считался достоверным документом. Кембридж, музей Фицуильям, инв. № 133. Источники: Beard, 1927; Beard, 1939. (об импрезах); Omodeo; Batschelet-Massini, 1978. P. 55.

* Указатель эмблем (лат.).



375

375. Доссо Досси?

(ок. 1479, Феррара — 1542)

Портрет неизвестного мужчины, написанный ок. 1520 г. Холст, масло, 88,3х188,8 см. На вид изображенному ок. тридцати лет, он стоит на фоне занавеса; за низким парапетом, на котором покоится его правая рука, рядом лежит груша. Отвернувшись в другую сторону, указательным пальцем левой руки мужчина указывает на десятиколовый лабиринт церковного типа, вырезанный на уступе парапета. За занавесом виднеется пейзаж с ослом, нагруженным дичью. Выразительный жест мужчины говорит о важной роли лабиринта как на этом полотне, так и в жизни изображенного человека. Лабиринт явно напоминает о каком-то неприятном событии, так как мужчина указывает на него левой (sinister) рукой (см. ил. 374, 376) и намеренно отворачивается с печальным выражением лица и отсутствующим, рассеянным взглядом. Он отвернулся не затем, чтобы взглянуть еще на что-то,

но лишь затем, чтобы не смотреть на лабиринт. Груша, изображенная левее, навела Ф. Гиббонса на мысль, что на портрете представлен знатный феррарец Анджело Перондоли, герб которого включает в себя шесть груш; к тому же Досси был ведущим художником феррарской школы XVI в. Гиббонс считает, что неприятное событие, связанное с лабиринтом, произошло, когда 9 января 1521 г. Перондоли был вызван из Феррары для управления суровой провинцией Гарфальяной. Однако этот случай едва ли мог послужить поводом к написанию портрета, особенно если учесть кратковременность неприятного задания. Указывая в центр лабиринта, мужчина утверждает, что все еще находится в его середине и что запутанное дело представляет собой бремя, которое он до сих пор вынужден нести. Таким образом, личность изображенного остается невыясненной. Гиббонс ошибочно — или, по меньшей мере, приводя ложные доказательства — исключает вероятность того, что мужчина

на портрете может принадлежать к мантуанскому семейству Гонзага. А ведь план нарисованного здесь лабиринта мало чем отличается от плана водного лабиринта с фрески в палатце Дукале (ил. 355). Оба принадлежат к шартрскому типу (ил. 259–261). Более того, в своих эмблемах Гонзага использовали не один определенный тип лабиринта, как утверждает Гиббонс, а различные варианты. Это семейство поддерживало с Феррарой тесные связи, поскольку Изабелла д'Эсте (1474–1539), дочь феррарского герцога Эрколе I, была матерью мантуанского герцога Федерико II (1500–1540). В 1524 г. Досси по приказанию Изабеллы украсил лоджию в Мантие фресками с видами феррарского дома герцогини. Два года спустя художник получил заказ на портрет знаменитого ученого Андреа Альчати — отца искусства эмблематики, работавшего в Ферраре и других местах (ил. 318, 319). Филадельфийский музей искусств, собрание Дж. Г. Джонсона, № 251. Источники: Sweeney, P. 27; Gibbons.



376

376. Джироламо Бедоли-Маццола?

(ок. 1500, Парма — 1569, там же)
Портрет ученого. Холст, масло, 113,5×92 см. Возможно, изображен падуанский философ Маркантонио Пассери, получивший в Генуе наследство и по этой причине называвший себя Де Джануа (De Janua). Видимо, поэтому на картине изображены соответствующая эмблема и голова Януса на амфоре между буквами «СЕ» и «ЕС» (латинское сокращение «смотри»). На книжном переплете (справа вверху) оттиснут лабиринт церковного типа, в центре которого написано слово «EXI» — призыв к поиску выхода (exire также означает «умереть», exitus — «смерть»). Впрочем, эти буквы можно расшифровать и как E[NEA]X I[RPINO]. Хотя этот вариант неубедителен, он не противоречит вышеупомянутой интерпретации. В таком случае на портрете изображен Энеа Ирпино — поэт, живший в Парме в нач. XVI в. В амфоре стоят две гвоздики — одна цветущая, розовая, другая засохшая — и сухой стебель, свесившийся в сторону мужчины. На амфоре изображены несколько идущих вперед и оглядывающихся через плечо фигур, — возможно, аллюзия на вход в подземное царство. Человек держит в левой руке песочные часы — символ приближающейся смерти, поскольку движение влево, в направлении, противоположном солнцу, означает удаление от света, к смерти.

Это настроение усиливают и другие детали: сухие цветы, песок в часах, почти пересыпавший вниз, закрытая книга и сложенные очки на столе. Перчатки в правой руке мужчины также указывают на близящийся уход. Следовательно, изображенный стар и жизнь его подходит к концу. Он готовится к смерти и вскоре оставит лабиринт этой жизни и своих ученых занятий. Зловещее значение левой (sinister) руки проступает и в портретах работы Бартоломео Венето (ил. 374) и Доссо Досси (ил. 375). Данное полотно приписывается также Микеланджело Ансельми (ок. 1491 — ок. 1554). Парма, Национальная галерея, № 333. Источники: Quintavalle. P. 119–120. N. 333; Wind. Pls. 65–68. Note 40. P. 201–202; Ladendorf. Kafka und die Kunstgeschichte II. Abb. 180. Anm. 80. S. 253.

377. Неизвестный английский художник

Портрет Эдварда, лорда Рассела (1551–1572), старшего сына Фрэнсиса, второго графа Бедфорда. Дерево, масло, 81,2×58,5 см. Полотно датируется 1573 г., т. е. работа, очевидно, была закончена уже после смерти изображенного. Художник изобразил модель дважды; второй раз — слева вверху, в центре лабиринта-путаницы, рядом с девизом «Fata viam inveniunt» (лат., «Путь отыщет судьба», см. ил. 363, 364). На самом портрете молодой человек держит в правой руке пять змей. Рядом с ними

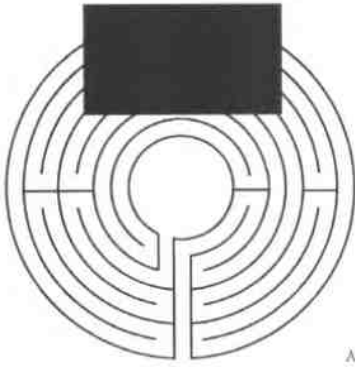


377

начертан девиз: «Fides homini, serpentibus fraus» (лат., «Честность — для людей, для змей — коварство»). Воберн, графство Бедфордшир, Вобернское аббатство.

ДОПОЛНЕНИЕ

А–В. **Замок св. Ангела**, Рим
При вскрытии полов в сокровищнице замка св. Ангела был обнаружен круглый семикольцевой лабиринт (диам. 5,9 м), выложенный желтым и красным кирпичом вокруг центрального медальона, украшенного орнаментом из кружков. Часть лабиринта до сих пор закрыта деревянным сундуком (на плане отмечен черным прямоугольником), в помещение нет публичного доступа. Замок св. Ангела, расположенный на правом берегу Тибра, близ Ватикана, первоначально являлся мавзолеем римского императора Адриана (117–138 н. э.) и был сооружен в 135–139 гг. В V в. здание превратили в крепость. Сокровищница появилась в покоях Папы Павла III (1534–1549) в 1542–1548 гг., вплоть до конца XVIII в. здесь хранились казна и архивы Ватикана. 31 декабря 1546 г. каменщик Джироламо да Милано получил плату за мощение полов в сокровищнице. Лабиринт, несомненно, появился именно в этот период. Его план идентичен плану равнинского лабиринта (ил. 280–281), что также подтверждает вышеупомянутую датировку. Источники: Mastigli, Pompili.



A



B

¹ См. с. 12 наст. изд.

² См. с. 12 и 62 наст. изд.

³ *Inscriptiones Graecae*. Vol. XIV. Kaibel G. (ed.). Berlin, 1890. P. 292. No. 1093. См. также: Kerényi, 1966. S. 273. Л. Беннигер (Weniger, 1912. S. 38. Anm. 16) рассматривает этот лабиринт в качестве площадки для танцев, выложенной дорожками из мрамора. О. Бенндорф (Benndorf, S. 8), ссылаясь на «Естественную историю» (XXXVI. 85) Плиния Старшего, предполагает, что это был мозаичный лабиринт, возможно даже, дорожка, которая описывается участниками троянской игры. Р. Эйльманн (Eilmann, S. 78) высказывает предположение о том, что это было место погребения.

⁴ *Monumenta Germaniae Historica*. Ep. Kar. V. P. 534ff, цит. по Reinle. S. 614–615. См. также: Busl on Hermanrich // *Wetzer-Welte*. Bd. V. Sp. 1834ff.

⁵ Ламберт из Ардре. История графов Гине и Ардре, по Р. X. 800–1200.

⁶ См.: Charageat. P. 346. Note 10.

⁷ Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 251.

⁸ Подробнее об отношении к Дедалу в Средние века см.: Bessau. Sp. 977.

⁹ Подробнее об Амьене см. рукопись XIV в. G. 2975, fol. 247r, Архив департамента Соммы, где лабиринт называется домом Дедала (maison Dedalus), см. также ил. 249–250. И до сего дня французское слово «Dedale» и итальянское «Dedalo» означают «лабиринт» (в значении лабиринт-путаница).

¹⁰ Ladendorf. *Kafka und die Kunstgeschichte* II. S. 248. Anm. 52.

¹¹ См. предположение Ж. Гэлабо относительно архитекторов французских

церквей в очерке «Планы лабиринтов» (Gailhabaud. Vol. II).

¹² См. с. 24–25 и 89–91 наст. изд.

¹³ См. ил. 363–373.

¹⁴ Франческо ди Джорджо Мартини (1439–1501) в своем труде об архитектуре, инженерии и военном искусстве («Trattati di architettura, ingegneria e arte militare». Vol. I. P. 246) в главе «Колокола, колокольни, сады» говорит о лабиринтах как об обычных украшениях сада.

¹⁵ D'Ercole P., Jacoponi C., Marinelli G., Martellotti P., Pascualino P., Pernici A., Presta C. *La città di carta*, Milan, 1978.

¹⁶ Об общих сведениях по Гонзага см. каталог выставки «The Splendours of the Gonzaga». London, 1981/82; О значении лабиринта для семейства Гонзага см. статью П. Карпеджани (Carpeggiani), в которой автор ссылается на сведения, приведенные в итальянском изд. наст. исследования (1981), но останавливается на этом вопросе более подробно. Я выражаю автору признательность за то, что благодаря его исследованиям я проявил для себя многие моменты и в наст. изд. были внесены необходимые соответствующие коррективы. В своей ст. Карпеджани исследует гуманистические построения, царившие при дворе Гонзага, откуда и берет начало их интерес к лабиринту (с. 25 и далее). В своей поэме «Gonzagidos», основанной на «Энеиде» Вергилия и написанной в 1470 г. в честь маркиза Людовико III, мантуанский поэт Джованни Пьетро Арривабене восславляет Гонзага как нового основателя г. Мантуи.

¹⁷ См. ил. 363–373, более подробно об импрезах и эмблемах см.: Henkel,

Schöne. S. XI–XII, а также с. 245 наст. изд.

¹⁸ См.: Жизнь Джулио Романо, живописца // Вазари Джорджо. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.

¹⁹ Серлио. Основные правила архитектуры. Венеция, 1584.

²⁰ См.: Hartt, 1950; Gombrich.

²¹ Апулей. *Метаморфозы, или Золотой осел*. V. 28 – VI. 24; см. также: Merkelbach. S. 1–2.

²² Hartt, 1950. P. 172.

²³ См. подписи к ил. 356, где указывается воинский чин Федерико II Гонзага — «капитан Флорентийской республики». В этом содержится определенный намек на символ военной тайны — Минотавра в лабиринте (ил. 315–316).

²⁴ См.: Huelsen, Egger. Bd. II. S. 11, где цитируются дальнейшие ссылки.

²⁵ См. подпись к ил. 360.

²⁶ В. Башелет-Массини (Batschelet-Massini, 1978) указывает также на существование некоторых других связей с Феррарой, которые прослеживаются по изображениям лабиринта в воинском руководстве Вальтурия (ил. 315–316).

²⁷ Пер. с нем. (Volkman. S. 42).

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. S. 8–9.

³⁰ Ibid. S. 42.

³¹ Beard, 1939; Volkman; Henkel, Schöne, 1976. S. X–XII; Lechner, Praz, 1964.

³² См. библиографию в изд.: Henkel, Schöne; Praz, 1964. См. также многочисленные работы Й. Ландвера (Landwehr).

³³ См.: Penkert; Würffel.



*Vtiam dirigantur viæ meæ ad custodiendas
iustificationes tuas! Psal. 119.*

17.

ХІІІ. Лабиринт как символическое изображение мира

Название данной главы порождает ассоциации с известной книгой Яна Амоса Коменского «Лабиринт света и рай сердца». Книга была написана в 1623-м, а напечатана в 1631 году, и в ней анализируется христианское, аллегорическое понимание мира как лабиринта (о чем свидетельствуют ранние лабиринты в церквях Орлеанвиля¹ и Тигзирта²). Основы данного представления излагались во множестве средневековых рукописей³, на него ссылается Маттео Сильваджи в своем «Лабиринте земной любви» (ил. 380) 1542 года. Название книги Коменского имеет, несомненно, переносное значение, поскольку созданный им план города-лабиринта или мира-лабиринта (ил. 378) вовсе не имеет ха-

рактерной для лабиринта формы. Да, вполне очевидно, что мир-лабиринт уподобляется укрепленному городу, — в этом, вероятно, можно усмотреть следы троянской игры или же более поздней римской символики, связанной с лабиринтом, как она отражена в римских мозаичных лабиринтах⁴.

Путник-христианин

Образ путника-христианина, паломника, символизирующий христианскую душу, встречается на многих эмблемах религиозного содержания⁵, где показано, как душа странствует по лабиринту (символу мира), пробираясь от центра к выходу. И путь ее направляет сло-

во Божие, провозглашаемое ангелом. В данной христианской интерпретации использована лишь одна, последняя часть классической концепции лабиринта, принятой во времена античности и включавшей в себя три элемента — дорогу к центру, центр как таковой и возвращение к выходу. Еще одним примером подобного рода является лабиринт в церкви Сан Витале в Равенне (ил. 280—281), и сам этот факт служит свидетельством более позднего происхождения данного произведения.

Наиболее раннее из всех известных мне изображений путника-христианина обнаружено в книге эмблем Германа Гуго «Благочестивые намерения», вышедшей в свет в 1624 году, на несколько лет

378. Ян Амос Коменский (1592—1670): «Лабиринт света»

Рисунок Яна Амоса Коменского для одноименной книги, опубликованной в 1631 г. Царство земное представлено здесь в виде города, но не лабиринта; таким образом, название рисунка носит метафорический характер. Восток находится справа. В некоторых из более поздних книг — например, во «Всеобщем совете об исправлении дел человеческих» («De rerum humanarum emendatione consultatio catholica»; начата в 1644 г., впервые полностью опубликована лишь в 1966 г. в Праге) или в «Единственном необходимом» («Unum necessarium». Амстердам, 1668) — Коменский в уничижительном смысле описывает все существующие виды деятельности. Он проповедует о Вездесущем Господе, простоте и умеренности наших нужд, сравнивая их с нитью Ариадны. Бреслау, городская библиотека
Иллюстрация из йенского издания книги Коменского «Лабиринт света...» (1907).



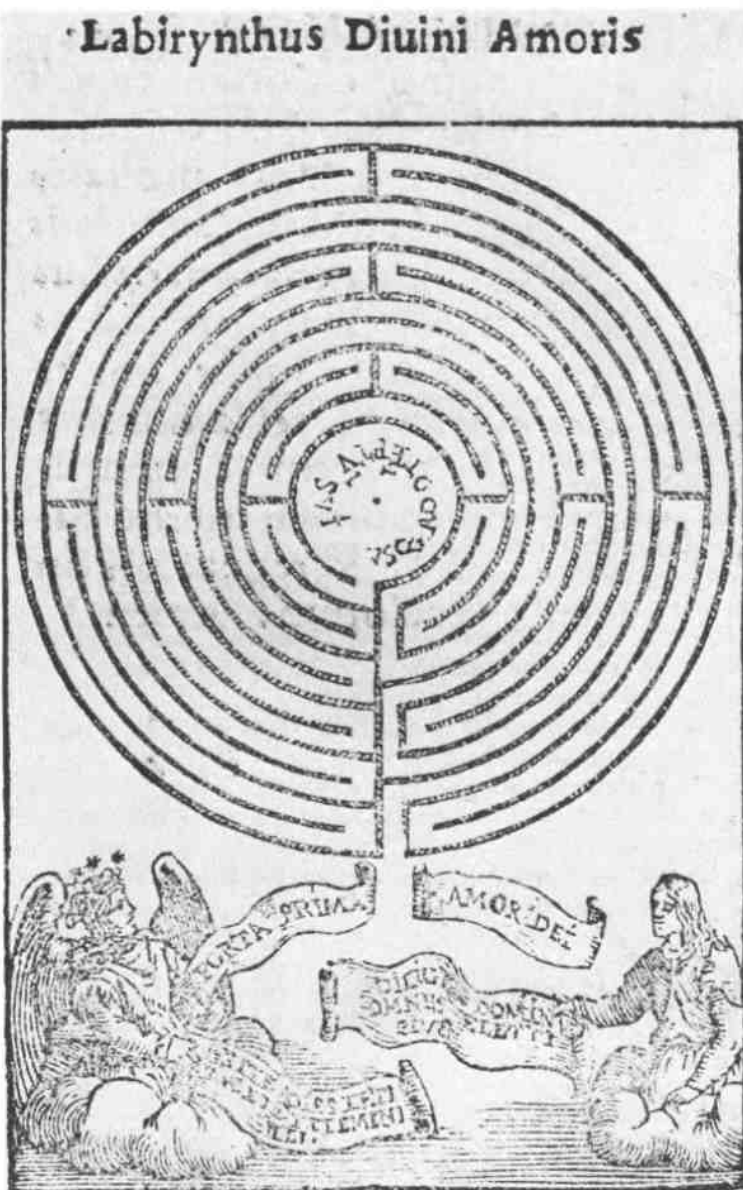
378



379

379. Жан Буше
(1476, Пуатье — 1558?, там же)
Бегство Дедала и Икара из критского лабиринта, рисунок которого явно повторяет план реймского (ил. 283); в центре лабиринта находится темница. Гравюра на дереве (15,8х9,2 см) из анонимно опубликованной книги «Лабиринт судьбы и Обитель трех знатных дам» («Le Labyrinth de fortune et Sejour de tiros nobles dames»; второе изд. Париж: Пуатье, 1524; л. 8 об., не включенный в первое изд. 1522 г.). Это сочинение принадлежит перу Жана Буше — историка и поэта-моралиста, друга Франсуа Рабле. Автор завершает свои наблюдения над «лабиринтом судьбы» панегириком настоящему блаженству,

380



381

которое может быть достигнуто лишь с помощью «трех знатных дам» — Веры, Надежды и Милосердия. Париж, Национальная библиотека, Res. p. Ye 361, fol. 8v. Источники: Omodeo, Tab. 1.

380. Маттео Сильваджи:
«Лабиринт земной любви»
Гравюра на дереве (7,7х5,4 см) из книги Маттео Сильваджи «Два лабиринта земной и Божественной любви» («Duo Labirynthi de mundanae et divino amore», Венеция, 1542). Под лабиринтом изображен «Pluto rex inferni» (лат., «Плутон, царь подземного царства») в пламени «Mons Aetnae» (лат., «Горы Этна»). На вход в лабиринт указывает вымпел с надписью «Porta prima» (лат., «Первые врата»), в правой руке

Плутон держит другой вымпел: «Ardet Concupiscentia» (лат., «Вожделение сжигает»). На вымпеле справа написано: «Amor Proprius» (лат., «Любовь к себе»). Еще один вымпел и фигура (справа внизу) скрыты штампом. В центре лабиринта по часовой стрелке написано: «Vsque Ad Conspectum Dei» (лат., «Пред лицом Божиим»; Еккл. 2:26). Над лабиринтом два ангела держат вымпел, на котором написаны по-латыни строки из 59-го псалма: «Даруй боящимся Тебя зная, чтобы они подняли его ради истины, чтобы избавились возлюбленные Твои». Флоренция, Национальная центральная библиотека, 11.9.237, оборот титульного листа. Источники: Omodeo, P. 84, Tab. 3 (без пояснений); см. также ил. 381.

381. Маттео Сильваджи:

«Лабиринт Божественной любви»
Гравюра на дереве (7,7х5,3 см)
из книги Маттео Сильваджи
«Два лабиринта...» (см. ил. 380).
Лабиринт видоизмененного
шартрского типа, состоящий
из одиннадцати кругов, со входом
внизу. В то время как «Лабиринт
земной любви» (ил. 380) находится
в аду, эта сцена происходит
на небесах. На облаках восседают
ангел, увенчанный звездами (слева),
и женская фигура (справа). Около
входа в лабиринт можно прочитать:
«Porta prima» (лат., «Первые врата»)
и «Amor Dei» (лат., «Любовь Бога»)
На вымпеле, который держит ангел,
написано: «Agite Dies Laetitiae Et
Confitemini Illi» (лат., «Славь
Господа усердно»; Товит. 13:10),
на правом вымпеле: «Diligite
Dominum Omnes Electi Eius»
(лат., «Пойте Господу, святые Его»;
Псалом. 29:5). В центре лабиринта
по часовой стрелке можно прочитать:
«Vsque Ad Contemptum Sui»
(лат., «В презрении к себе»,
«В самопожертвовании», иными
словами полное погружение в Бога).
Здесь изображены странствия
паломника-христианина,
его постепенное приближение к Богу,
идушее через лабиринт. Эта гравюра
на дереве (л. 44 об.) служит
фронтисписом сочинения «Трактат
о Божественной любви, или
О лабиринте Божественной любви»
(«Tractatus de amore dei seu labyrintho
divini amoris...»).

Флоренция, Национальная центральная
библиотека, 11.9.237, fol. 44v.

Источники: выражаю благодарность
Карлу-Августу Вирту (Мюнхен)
за его бесценную помощь в идентификации
надписей.

382. Герман Гуго (1558–1629):

«Христианская душа в лабиринте
царства земного»
Гравюра на меди (9,8х5,6 см)
Бозция ван Болсверта (1580–1634).
Опубликована в книге иезуита
Германа Гуго «Благочестивые
намерения»* («Pia Desideria»; шестое
изд. Антверпен, 1632) — эмблема 17.
Христианская душа (anima)
представлена здесь в виде паломника,
стоящего в центре лабиринта царства
земного. На заднем плане она же ищет
выход из лабиринта. Дальнейший
путь приводит к небесному замку,

где находится ангел, направляющий
паломника при помощи слова
Божьего. Необычно в этом лабиринте
то, что путь идет по стенам,
а не между ними. Таким образом,
опасность состоит в возможности
падения; и действительно, вдали
можно видеть двоих упавших,
в то время как слепец с собакой-
поводырем (еще одна аллегория веры
в Бога) находит дорогу. Сигнальный
огонь на башне небесного замка
указывает путь кораблям в море.
Два странника пытаются влезть
на небесную гору, один из них
срывается вниз. Гравюра
сопровождается девизом: «Vtinam
dirigantur viae meae ad custodiendas
iustificationes tuas!» (лат., «О, если
бы направлялись пути мои
к соблюдению уставов Твоих!»;
Псалом. 118: 5). Текст на с. 149–158
развивает эту идею. Ниже приведен
перевод немецкого комментария
к семнадцатой эмблеме
из аугсбургского издания 1710 г.
Его следует понимать как искренний
порыв христианской души, так как
эмблема 17 идет второй по счету
в Книге 2 под заглавием «Votae
animae sanctae» (лат., «Желания
религиозной души»). «О, если бы
направлялись пути мои к соблюдению
уставов Твоих!

(Псалом. 118: 5).

В запутанном лабиринте / который
образуют эти петляющие пути / иду я
и без страха ожидаю / помощи /
которую обещает Слово Твое.

Я вижу издали, что здесь и там
падают те, / кто был и осторожнее,
и смелее: я же продвигаюсь вселеную
и мое единственное орудие — это / то,
что всецело отдался тебе, / мой друг!
В деяниях и действиях слепца я вижу
покорность и веру.

Когда я вижу его, идущего вдали, /
меня охватывает удивление;
Он идет за маленькой собачкой, /
и идет так уверенно, / он не сбивается
с пути; / когда Ты ведешь меня /
потому что я уповаю на Тебя, / как
могу я не полностью отдаться Тебе?
Тот, кто будет полагаться
на собственную силу, / собственные
умения, / собственную ловкость, / тот
увидит в своей гордыне, / что сошел
с дороги.

Кто может / перед лицом опасности /
все же полагаться на себя самого!

Кто не возненавидит такую
самонадеянность!

Потому что Ты научил меня
предаваться в руки Твои и следовать
за Тобой. / Теперь / я не буду щадить



*Vtinam dirigantur viae meae ad custodiendas
iustificationes tuas! Sal. 118.*

382

себя. / Эта жизнь есть лабиринт;
и ты должен смело идти по нему /
Ты должен / смело / ждать БОГА
в слепой вере, / в чистой любви, /
без обмана».

Благочестивое сочинение Гуго,
впервые опубликованное
на латинском языке
в Антверпене в 1624 г., завоевало
необыкновенную популярность
и выдержало множество изданий
и переводов: в одном только 1627 г.
книга вышла на немецком,
французском и английском языках.
В 1635 г. Фрэнсис Карл опубликовал
эту гравюру в своем издании
«Эмблемы» («Emblemes», Лондон),
единственное отличие лондонской
иллюстрации от антверпенской
состоит в том, что она воспроизведена
в зеркальном отражении.

Эту особенность надо отнести на счет
нерадивости гравера (В. Симпсона).

В 1746 г. гравюра послужила
образцом для эмблемы, помещенной
в княжеских покоях монастыря
в Ворау (Австрия; ил. 388).

В монастырской библиотеке до сих
пор хранится кельнский издание
«Благочестивых намерений» 1741 г.

Автор гравюры на фронтисписе книги
«Христианский паломник»
(«Christlicher Wanders-Mann».

Аугсбург, 1756; ил. 389), кажется,
также использовал в качестве образца
антверпенскую иллюстрацию.

Вольфенбюттель, библиотека герцога
Августа, Li 4063, с. 148.

Источники: репринтное воспроизведение
шестого изд. книги (Антверпен, 1632)
со вступительной статьей Э. Бенца
(Гильдестрейм; Нью-Йорк, 1971); Freeman.
P. 114–119; Lesky. S. 99–101, 216; Lechner,
1977. Nr. 28; Reimbold, et passim. S. 103–
104; Kretzenbacher.

* В русском пер. И. П. Максимовича (первая
пол. XVIII в.) — «Желания благоговейные»
(примеч. перев.).



383

383. Георг Штенгель (1585, Аугсбург — 1651, Ингольштадт) Этот крайне плодовитый автор поучительных теологических сочинений (известно более восьмидесяти его текстов) широко использовал образ лабиринта как символ земного мира по меньшей мере в двух своих трудах. Кроме представленной здесь книги — похвалы лабиринтам, написанной в 1628 г., — существует сочинение 1630 г., озаглавленное в немецком переводе 1641 г. «Geistlicher Irr-Garten der betrieglichen Welt» («Духовный лабиринт обманчивого мира»). Гравюра на меди (размеры с рамкой 5x7,8 см), с видом цветочного лабиринта (с ошибками в плане), несомненно, послужила образцом для похожего изображения из книги Антония Андреаса Кржесимовского (ил. 389). Георг Штенгель мог быть знаком с эмблемой из опубликованной несколько ранее книги своего собрата, иезуита Германа Гуго, «Благочестивые намерения» (ил. 382). Перевод латинского девиза, помещенного под нашей гравюрой — единственной иллюстрацией в книге Штенгеля, — гласит: «Проси у Него, чтобы пути твои были правы» (Товит. 4: 20[19]). Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Asc. 4736d.



384

384—385. Георг Томас Хопфер Эмблема с изображением лабиринта в замковой часовне в Штеттене (земля Баден-Вюртемберг, Германия) — живопись гризайлью, выполненная шуттартским придворным художником Георгом Томасом Хопфером ок. 1680 г. В 1677 г. благочестивая протестантская княгиня Магдалена Сибилла (1652—1712), потеряв мужа, Вильгельма Людвига, герцога Вюртембергского, поселилась в своем вдовьем поместье в Штеттене. Следуя совету пастора Эрирайха Вайсмана (1641—1717), она взялась за украшение замковой часовни, торжественно освященной 12 февраля 1682 г. По этому случаю Вайсман и Иоганн Фридрих

Хохштеттер напечатали две проповеди на сюжеты картин, написанных для часовни на девяносто четырех панелях. На данной панели представлена христианская душа, находящаяся в центре лабиринта царства земного и получающая посох-крест — символ власти слова Божиего, о котором говорится и в надписи, окружающей изображение: «Ich halte fest an Gottes Wort. Das ist mein stab und starker Hort» (нем., «Держусь за слово Божие. Это мой посох и моя твердыня»). Фотографии: земельный фотоархив Вюртемберга, № 52705 (ил. 384) и 52710 (ил. 385, общий вид часовни). Источники: Hochstetter, Weissmann, S. 26—99; Lieske, S. 158—177.

385

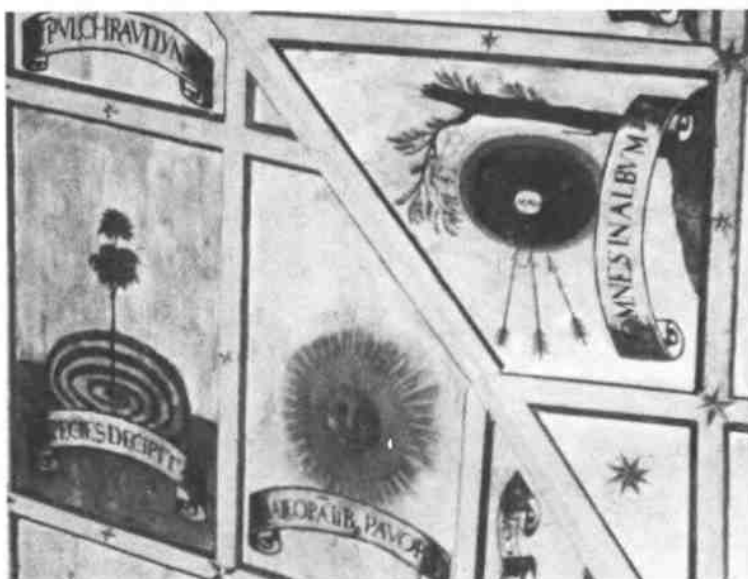




386

386. Анонимный автор: «Мир как лабиринт, как путаница-обманка» («Betriegerlicher Irrgarte») Гравюра на меди из анонимного протестантского сочинения «Катехизис эмблем, или Духовные и пронизательные размышления об основах христианского учения» («Emblematischer Catechismus, oder Geist- und sinnreiche Gedancken über die Hauptstücke christlicher Lehre...», Нюрнберг, 1683), в котором легендарный критский лабиринт иллюстрирует строку из молитвы «Отче наш»: «...но избави нас от лукавого». Гравюра помещена напротив с. 119; на с. 119–123 проводится сравнение между лабиринтом и «Welt voll List und Irrthums» (нем., «Миром, полным обмана и заблуждений»). Текст этого пассажа см. на с. 261 наст. изд. Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, Th 1402. Источники: выражаю благодарность профессору Варнке (Вупперталь) за ссылку на этот текст.

387. Хергисвальд, близ Люцерна (Швейцария) В этой паломнической церкви, построенной в 1650–1657 гг. на месте старой часовни, капуцин Людвиг Вильский соорудил органную галерею, расписанную живописными изображениями пятнадцати эмблем, ее деревянный потолок был украшен триста десятью эмблемами. Художник неизвестен. На десятой эмблеме (северная стена) изображена спираль, представляющая лабиринт, рядом девиз: «Species Decipit» (лат., «Внешний вид обманчив»). В центре спирали находится дерево,



388

напоминающее майские шесты, часто изображаемые в лабиринтах любви. В настоящее время неизвестно, какую книгу эмблем художник использовал в качестве источника. Фотография: Агнес Кляйн (Брюль). Источники: Scherer, Lesky. S. 153. Выражаю благодарность Агнес Кляйн за ссылку на это изображение.

388. Йозеф Седек «Hac duce securus» (лат., «С таким проводником ты в безопасности»). Эта эмблема была написана в 1746 г. в княжеских покоях монастыря

в Ворау (Штирия, Австрия) Йозефом Седеком, художником и позолотчиком и позолотчиком из Кирхберга-на-Вехзеле. Размеры изображения составляют 53х43 см (без рамы). Образцом для картины послужила гравюра из книги Германа Гуго «Благочестивые намерения» с изображением христианского паломника в лабиринте (ил. 382). Придворный (выс. фигуры 29 см), заблудившийся в цветочном лабиринте, выходит наружу, ведомый Божественным Провидением. Источники: Lesky. S. 99–101.

387





Christlicher Wanders-Mann,

Der durch
Geheimnuß-volle Anmuthungen
Dem
Himmlichen Vatterland
zuehlet.

Berfertiget

Von

Dem Hochwürdigem Herrn, Herrn
Antonio Andrea de Krzesimovvsky,
Copriuncensischen Abbtē, Cistercienser-Dr.
dens, durch gang Pohlen Commissario, und
Vicario Generali.

Seiner Königl. Pohlnischen Majestät
Secretario.

Nun aber auf viler Anhalten aus dem
Lateinischen ins Teutsche übersezt.

Fünfte Auflage.

Cum Privilegio Sacrae Caesaris Majestatis.

AUSGEBUNGEN,

In Verlag bey Christoph Bartl, Cath.
Buchhandler. 1756.

389. Антоний Андреас

Кржесимовский: «Christlicher
Wanders-Mann»

Гравюра на меди (15,5×9,5 см),
служившая фронтисписом книги
«Христианский паломник»
(«Christlicher Wanders-Mann»),
изданной в Аугсбурге в 1756 г. Здесь
мы вновь встречаемся со странником,
заблудившимся в лабиринте земного
мира и ведомым Божественной путью
Ариадны. Лабиринт здесь
превратился в безобидную
декоративную цветочную клумбу.
Художник, видимо, не разобрался
в особенностях этого сооружения,
иначе он не стал бы изображать
столько лишних дорожек,
не имеющих входов и выходов.
Да и правила хождения по лабиринту
были давно позабыты, в противном
случае этот симпатичный странник
не ходил бы прямо через стены.
Вверху на облаке сидит «Всемогущая

Царица Небесная и Земная,
Матерь Божия, Всемогущая
Госпожа», которой автор книги,
Антоний Андреас Кржесимовский,
посвятил свой труд. В примечании
под изображением — цитатой
из апокрифической Книги Товита
(4: 20[19]) — читателю
предписывается просить Господа
об указании пути. Возможно,
художник почерпнул вдохновение
не только в труде Георга Штенгеля
(ил. 383 — гравюра с тем же
девизом), но и в книге Якоба
Босхиуса (1701; ил. 412), где
изображен неправильный садовый
лабиринт с девизом «Inextricabilis
Error» (лат., «Безвыходность»,
или «Мука блужданий»)*.
Дерево в центре и расположение
концентрических кругов вызывают
в памяти лабиринты любви
(ил. 419—439).
Мюнхен, собрание Тони Линдермюллера.

* Строки из «Энеиды» Вергилия — см. также
кат. 412 (примеч. перен.).

раньше, чем труд Коменского, который, следовательно, не мог оказать на нее никакого влияния. Сам же Гуго обладал огромным влиянием, и его гравюры послужили источником для многих эмблем более позднего происхождения (ил. 382). Различия вероисповедания, по-видимому, не играли в этом отношении существенной роли, поскольку использование лабиринта как символа мира в целом можно встретить не только в трудах иезуита Гуго и цистерцианца Антония Андреаса Кржесимовского (ил. 389), в монастыре Ворау в Штирии, Австрия (ил. 388), но и в протестантской замковой часовне в Штеттене, Баден-Вюртемберге в Германии (ил. 384–385), а также в «Катехизисе эмблем» («Emblematischer Catechismus»), анонимном издании, вышедшем в 1683 году в Нюрнберге (ил. 386). Далее приводится отрывок из этого произведения, комментарий к седьмой просьбе молитвы «Отче наш» («Но избави нас от лукавого»), в котором мир также сравнивается с лабиринтом:

«Лабиринт — это настоящая головоломка/ таков и мир, переполненный хитростью и обманом. В лабиринте невозможно ничего увидеть/ ведь создал его истинный мастер/ каким и был Дедал. В мире же все перемешано без всякого порядка / подобно рыбам в море / и все же Бог в своем мудром провидении и правлении не теряет к нему интереса. Поддерживать праведное государственное устройство/ невеликое искусство. В центре лабиринта сидит ужасное чудовище / дитя греха / Минотавр. В центре мира — отвергнутый враг Бога и всего человечества. Сквозь лабиринт тянется путеводная нить; Слово Божие ведет праведных по этому миру. Горе тому / кто отступится от этого направляющего пути, ведущего к спасению! Лабиринта не стало, когда / доблестный Тесей преодолел таящееся в нем чудовище / и женился на прекрасной Ариадне. Так же и мир, наполненный удовольствиями, несущими вред, должен погибнуть. И обращаемся мы / с мольбой о том, чтобы это случилось по-

скорее / чтобы Господь избавил нас от зла и всех его порождений / и в мире и счастье привел бы нас в свой небесный брачный чертог / и венчал бы нас звездным венцом, что никогда не потускнеет»⁶.

Помимо образа путника-христианина в этой главе я буду анализировать духовные лабиринты, эмблемы морального и полемического содержания, а также лабиринты любви. В начале соответствующего раздела приводится описание каждого из этих явлений. Но во всех случаях лабиринт непременно символизирует определенное затруднение, с которым человек сталкивается в повседневной политической или духовной жизни.

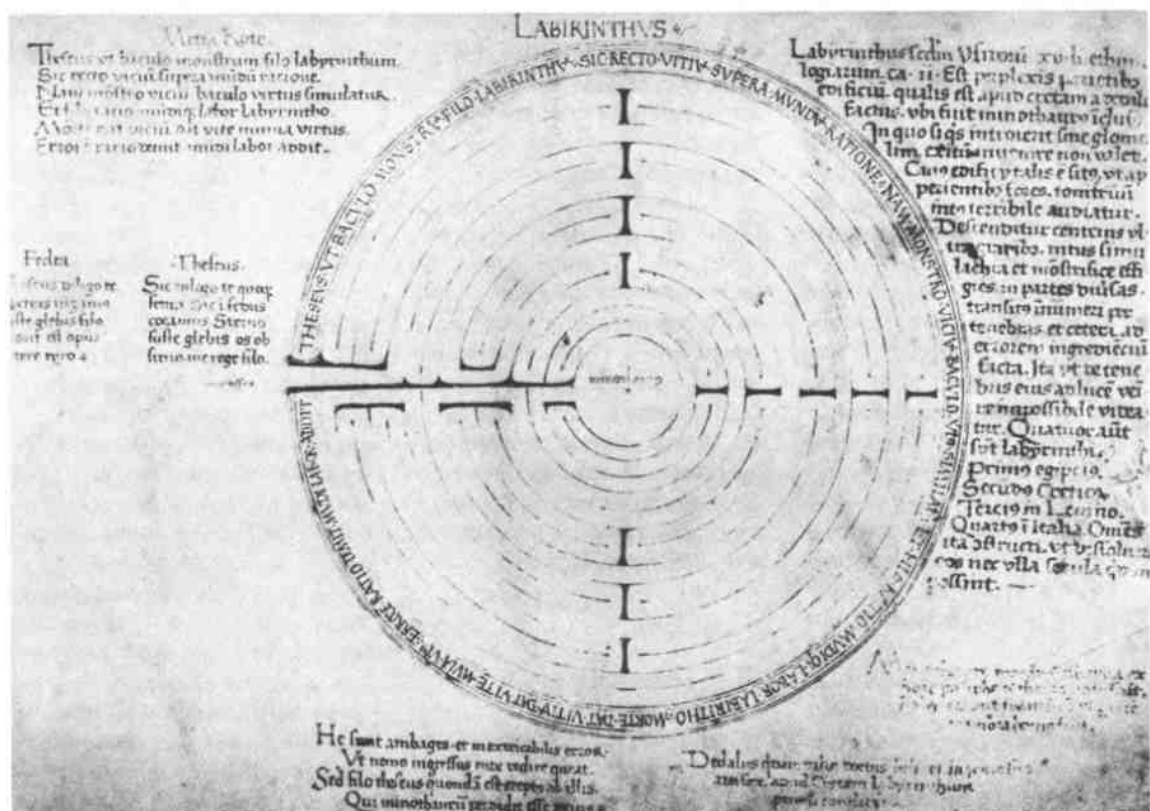
Переписчики. Словесные и спиритуальные лабиринты

В данном разделе рассматриваются лабиринты, в которых по всему пространству дорожки нанесены надписи, а также все те лабиринты, которые каким-либо образом связаны со словом, с искусством письма. В самом деле, для словесного лабиринта характерны многочисленные изгибы и повороты, и об этом прямо говорится в сопроводительном тексте, прилагаемом к спиритуальному лабиринту, созданному в 1758 году Альбрехтом Вагнером (ил. 401). Сложные смены направления, которые приходится преодолеть человеку, желающему прочесть изречение, должны символизировать собой «многие трудности и невзгоды, каким подвергались люди со времен грехопадения». Надписи, изречения с однозначно закрепленной последовательностью слов являются составной частью словесных лабиринтов, выстроенных таким образом, что человек, читая надпись, следует по дорожке лабиринта, как будто его ведет «нить Ариадны». Подобные лабиринты не следует путать с образованиями несколько более позднего происхождения, словесными головоломками (ил. 461–466) — тоже своего рода лаби-

ринтами, основанными на классических образцах (см. ил. 117–118). Свое название они получили из-за того, что из слов, составляющих такие головоломки, можно составить различные высказывания, — точно так же как и в лабиринте-путанице у человека имеется возможность выбора. Эти «словесные, стихотворные путаницы» носят преимущественно шуточный характер, они более подробно рассматриваются в главе XIV, посвященной играм и увеселениям.

Исследователи лабиринтов до недавнего времени не придавали должного значения одному лабиринту-путанице, образцом для которого, несомненно, послужил церковный лабиринт. Его создатель — монах и переписчик Леонгард Вагнер (ил. 390), рисунок с лабиринтом затерялся в самом конце книги, в которой содержится около ста различных записей. Сопроводительная надпись свидетельствует о том, что перед нами — лабиринт греха, символическое изображение тягот земного существования.

Переписчики Иоганн Нойдорфер Старший (ил. 391), Урбан Висс (ил. 392) и Иоганн Каспар Хилтеншпергер (ил. 393) изображали в своих работах не лабиринты, а спирали и меандры. Однако эти изображения тоже воспринимались как лабиринты⁷, предназначенные для того, чтобы — и в этом непременно присутствовало прославление Божественной Премудрости⁸ — указать путь, который либо задаст верное направление, либо выведет из мира греха, в зависимости от того, где начинается надпись — в середине лабиринта или ближе к краю. Печатник Иоганн Георг Липп посвятил свое произведение 1654 года, названное «Лабиринт-похвала» («Labyrinthische Lob-Redt») (ил. 394), герцогу Августу, правителю Брауншвейга и Люнебурга, которому он, вероятно, рассчитывал откомендоваться при помощи своих «лабиринтообразных меандров» (чтобы знать наверняка, что его текст прочтут, автор воспроизвел его еще раз, уже в обычном формате более крупным шрифтом и расположил текст справа от лабиринта).



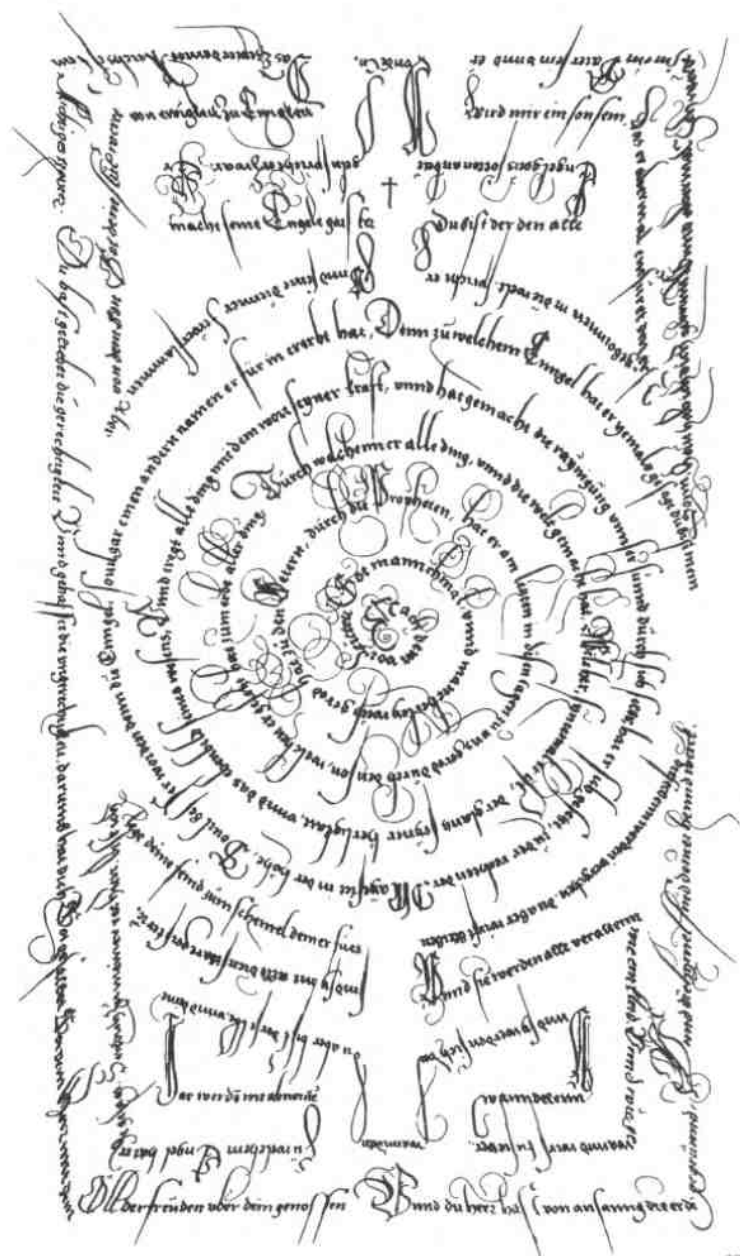
390

390. Леонард Вагнер (1454, Швабмюнхен — 1522, Аугсбург): Labirynthvs

Леонард Вагнер был монахом, а позже субириором (помощником настоятеля) бенедиктинского монастыря св. Ульриха и Афры в Аугсбурге. Считается, что именно он изображен на замечательном карандашном «Портрете переписчика» работы Ганса Гольбейна Старшего (Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Гравюрный кабинет, инв. № 2524). Одна из последних книг Вагнера — «Образцы ста шрифтов» («Proba septem scripturarum») — представляет собой некий свод или каталог, содержащий около ста образцов различных рукописных шрифтов (пергамент, 53 листа размером 20,2x29,1 см). Автор датировал это сочинение 1507 г. (л. 3), хотя на самом деле книга была закончена во втором десятилетии XVI в. На листе 2 находится посвящение щедрому меценату и библиофилу императору Максимилиану I, хотя книга так и не дошла до него. На листе 2 об. воспроизведена на трех языках надпись, когда-то вырезанная на кресте Распятия: «Иисус Назорей, Царь Иудейский». На последнем листе рукописи (л. 53) изображен

лабиринт. Листы 2 и 53, как и остальные листы рукописи (за исключением титульного листа), вместе представляют собой один большой лист (бифолио). Таким образом, здесь просматривается связь между лабиринтом и крестом (единственными иллюстрациями в рукописи) — так же как в рисунке из «Книги Евангелий» Отфрида Вайсенбургского (ил. 176) и в планах большинства церковных лабиринтов (см. с. 171–172). На рисунке изображен пятнадцатикольцевой церковный лабиринт с четырьмя радиусами (тушь, перо, диам. 16 см), снабженный пояснительной надписью: «Labirynthvs». Вход («ingressus») находится слева, в центре лабиринта помещена надпись «minotaurus» («минотавр»). По окружности лабиринта идут латинские стихи, начинающиеся у входа. Они же написаны слева вверху листа под заголовком «Metra Rote» («Стихотворное колесо»). Эти стихи призывают читателя брать пример с Тесея, который одолел чудовище своей палицей и выбрался из лабиринта с помощью нити Ариадны. Так и с грехом (чудовищем) следует бороться при помощи праведной жизни (палицы, т. е. добродетели), а с тяготами земной жизни — при помощи «ratio»,

разума (нити Ариадны). Справа вверху помещен пояснительный текст, взятый из энциклопедии Исихора Севильского («Этимологии». XV. II). Нравственный подтекст рисунка раскрывают не только сопроводительные надписи, окружающие лабиринт, но и связь (как буквальная, так и метафорическая) этого изображения с другой иллюстрацией — «Titulus triumphalis», надписью на кресте. Вагнер был не только переписчиком, но и монахом. Он использовал свое искусство, чтобы связать лабиринт — средневековый символ земных тятот («laborintus») и греха — со смертью Иисуса на кресте, олицетворяющей искупление. Таким образом, лабиринт является не просто декоративным элементом, он заключает в себе проповедь христианства. Здесь можно усмотреть влияние современников Вагнера — аугсбургских гуманистов, которые оставили потомству многочисленные рисунки лабиринтов (см. сборник Зигмунда Госсемброта Старшего, ил. 242–249). Аугсбург, Епископальная библиотека, Hs. 85a, fol. 53r. Источники: Wehmer; Hans Holbein der Ältere... Nr. 89, 245.



391

По мере сбора большого количества материала мне постепенно, далеко не сразу, стало ясно, что спиритуальные лабиринты, следует полагать, играли значительно большую роль, нежели обычные словесные лабиринты, и что они составляют отдельную обособленную группу. Несмотря на то что основные типы таких лабиринтов были достаточно широко распространены, все же большинство примеров, выпущенных отдельными листами, оказались очень недолговечны по своей природе.

Одним из ранних примеров спиритуальных лабиринтов является рисунок Ханса Рудольфа Сейрля, датируемый 1663 годом (ил. 396). На этом лабиринте в качестве «нити Ариадны» выведена извилистая надпись, по общему строению это образец церковного лабиринта (возможно, критского типа). Следуя за надписью-нитью, человек читает текст религиозного содержания, хвалу Божественной Премудрости (Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова. 1), и надпись подводит читателя к Источнику Божественной Пре-

391. Иоганн Нойдорфер Старший (1497, Нюрнберг — 1563):

Буквенный лабиринт

Данный рисунок был выгравирован на медной доске в зеркальном отражении, чтобы текст на отпечатанной с доски гравюре мог быть свободно прочитан.

Гравюра (18×10,4 см), помеченная монограммой и датированная 1539 г., опубликована в книге

для переписчиков Иоганна Нойдорфера («Добрый порядок и краткое изложение важнейших основ, из коих юноши могут черпать наставления и упражнения в изысканном искусстве и мастерстве каллиграфин»). Нюрнберг, 1538).

Нойдорфер был одним из лучших немецких переписчиков. Он, например, сочинял надписи на вымпелах для картин Альбрехта Дюрера с изображениями четырех апостолов (1526, Мюнхен, Старая пинакотек). Текст о сотворении мира начинается в центре лабиринта и заканчивается в нижнем левом секторе строкой «...sind sy mit alle dienstbare geister». Этот лист не включен в оригинальную рукопись 1538 г. (городская библиотека Нюрнберга, MS 23a. qu. 4^o).

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 4782, л. 77.

Источники: Doede, S. 18ff., 91. Abb. 29.

мудрости, расположенному в центре лабиринта. Как дорожка лабиринта, так и путеводная нить-надпись приводят к Премудрости, призывая тем самым бояться Бога и соблюдать Божественный Закон.

Два других спиритуальных лабиринта, относящихся к началу XVII века (ил. 397–398) и выгравированных на медных пластинах, также представляют собой образцы переходного, промежуточного характера, в которых сочетаются графическая и словесная формы лабиринта. В данном случае авторы отходят от классической схемы лабиринта, располагая извилистую линию текста, начинающуюся в центре, в виде «нити Ариадны» в пространстве между стен. Позднее такая схема перестала использоваться, и на политических прокламациях времен Тридцатилетней войны (ил. 417) изображены уже другие лабиринты. Иначе

392. Урбан Висс

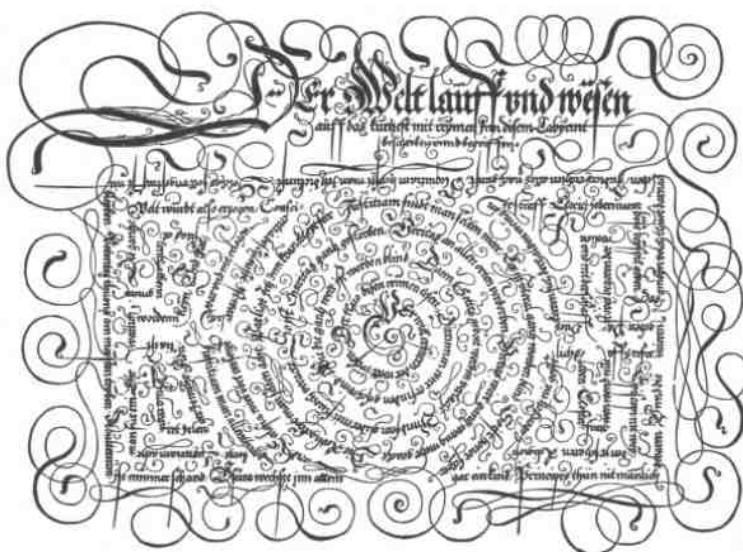
(работал в Бишофцелле, Цюрихе, Берне, ум. в 1561)
«[Руководство], как кратчайшим образом постичь мир с помощью стихов, написанных в этом лабиринте». Гравюра на дереве (20,5×31,8 см) — иллюстрация JIII из книги рисунков Урбана Висса «Новая фундаментальная книга, в коей всяческие немецкие письмена... Впервые изданная Урбаном Виссом в Страсбурге, ныне исправленная и напечатанная Кристоффелем Швайцлером Формшнейдером в Цюрихе для пользы всех юношей» («Ein neuw fundament buch Darinn allerley Tiitsche Geschriffen... Erstlich durch Urbanum Weys zu Strassburg aussgangen: Yetzsonder aber durch Christoffel Schweytzer Formschneyder zu Zürich, zu nutz aller Jugend, widerum zugericht und in Truck gebracht». Цюрих, 1562). Текст лабиринта начинается в центре («Кто хочет познать суть вещей, должен прочесть сии строки. Он сразу сможет постичь, как слеп мир») и заканчивается в верхнем левом секторе («Все это действительно так и не выдуманно»). Висс скопировал план лабиринта с рисунка из книги Иоганна Нойдорфера Старшего (ил. 391).

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS (4783) 4796.
Источники: Doede. Abb. 30; Labyrinth. Nr. 301.

393. Иоганн Каспар Хилтеншпергер

(1710, Цуг — 1754)
«Спиральная» поэма. Гравюра на дереве (43,7×37,8 см). Текст (первая глава Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова, стихи 1–10) начинается в центре словами: «Всякая премудрость — от Господа и с Ним пребывает вовек». Строка образует центростремительную спираль; форма и вкладываемый в изображение смысл (призыв к «премудрости», т. е. страху Божьему и повиновению Божественным заповедям) имеют много общего со спиритуальными лабиринтами. Это видно и при сравнении данной гравюры с более ранним рисунком Рудольфа Сейрля (ил. 396), где использован тот же текст. Цюрих, Центральная библиотека, отдел графики, EDR 2.1654.001.

Источники: Labyrinth. Nr. 312.



392



393

394. Иоганн Георг Липп

Текст на немецком языке:

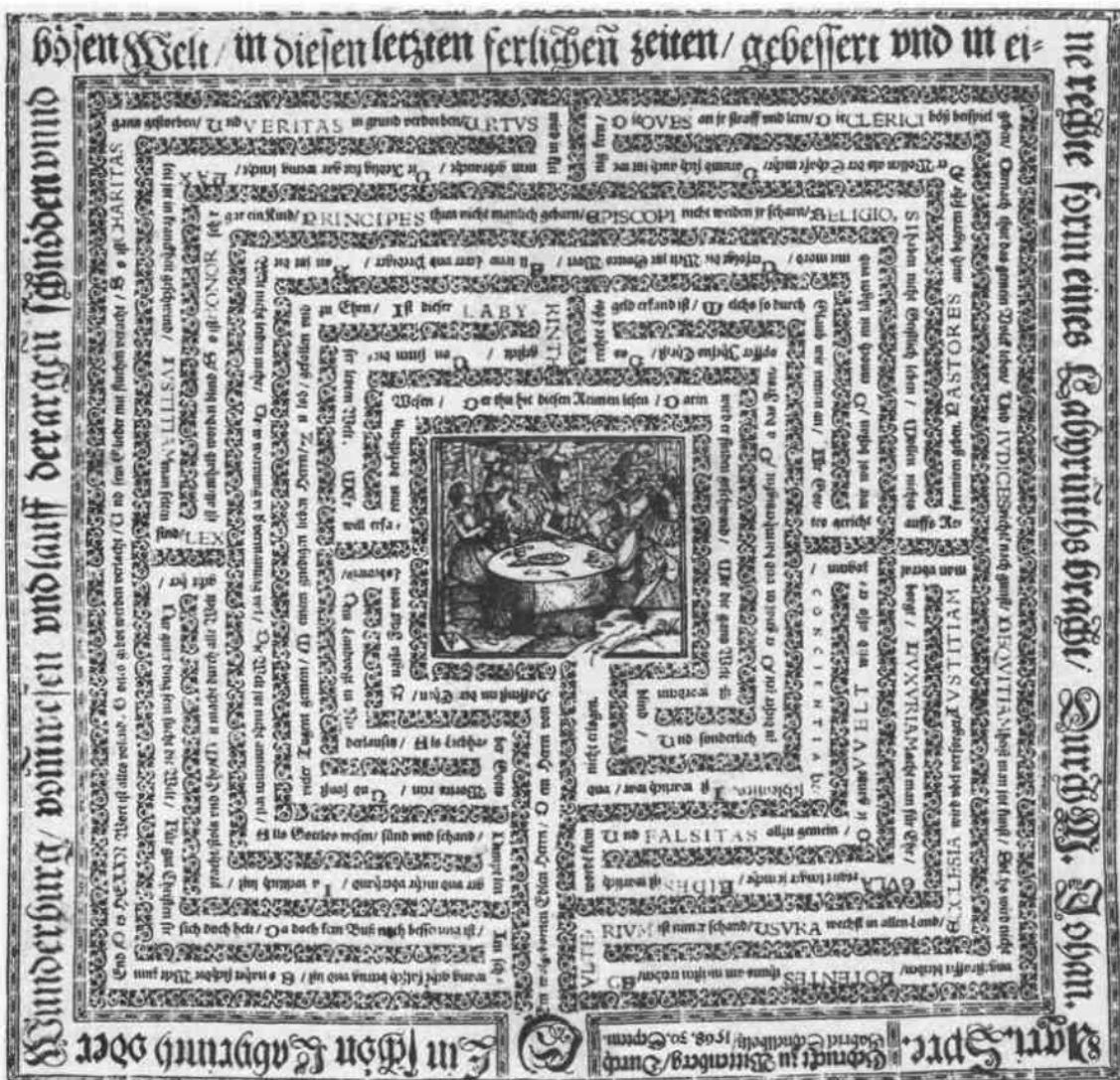
«Лабиринт-похвала благородному и весьма полезному свободному искусству книгопечатания, насчитывающему двести сорок лет: благодаря инструментам и орудиям благородного



вышеупомянутого почтенного искусства, а также лабиринту-меандру из искусно свитых клубков; и помимо того — чтобы сполна информировать и просветить — все это написано обычным шрифтом и поэтому легко читается».

Однолистное издание в две краски (красно-черное, 54х40,5 см. Лüneбург, 1654) было отпечатано в честь 75-летия герцога Августа Брауншвейг-Лüneбургского. Сам герцог был ученым, ему принадлежала знаменитая вольфенбюттельская библиотека.

Лист был издан в «Sternischen Buchdruckerey» в Лüneбурге, где Липп служил печатником. Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, G1: A7 (ранее Gn. gr. 2° 1b). Источники: Sammler, Fürst, Gelehrter... Nr. 348.



395

395. Иоганн Агрикола (ок. 1530, Шпремберг, Нижняя Лужица [Нижний Лаузиц], Германия, — 1590, Бауцен)

Текст на немецком языке:

«Прекрасный лабиринт, или чудесный замок, / от живой сути и порядков, презренного и греховного мира / в эти опасные последние времена / избавленный и к правильной форме лабиринта приведенный». Гравюра на дереве и текст напечатаны в две краски (красную и черную), размеры 30,6х31,6 см (с бордюром, окружающим лабиринт). Выходные данные: «Напечатано в Виттенберге / Габриэлем Шнелльбольцем / 30 сентября 1568 г.». Автор книги — теолог-протестант, живший в Люббене, Бауцене и других местах.

Его не следует путать с более известным тезкой, Иоганном Агриколой из Эйслебена (1494—1566), который жил немного ранее и являлся учеником Лютера. В 1563 г. Иоганн Агрикола поступил учителем к одному из членов семьи Лобковиц, а в 1576 г. стал придворным священником и личным врачом губернатора Лобковица, а также пастором в Шпремберге. Лабиринт, состоящий из семи кругов, посвящен «Господину фон Хассенштайну» и «Феликсу фон Лобковицу, ландфогту Нижнего Лаузица». Надпись на лабиринте сетует на безбожие мира. В центре (6,2х7,3 см) изображены две пары, сидящие в беседе после обеда и слушающие музыку. Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, 94.10 Quod. 2*.

устроены и более поздние лабиринты-путаницы духовного содержания, вошедшие в моду около 1750 года (ил. 400–402). В этих лабиринтах, отгиснутых способом высокой печати, присутствует одна новая черта — это четыре райские реки⁹, Ганг (Фисон), Гихон, Евфрат и Тигр (Хилдекель)¹⁰, символически изображающие «Источники благодати», соотносящиеся с раем, грехопадением и тяжкими испытаниями (схожими с лабиринтом), выпавшими на долю человека после грехопадения. В разделе, посвященном лабиринтам

любви¹¹, приводятся кое-какие соображения относительно того, каким образом Рай ассоциируется с лабиринтом, и мне представляется, что создатели лабиринта в церкви Селеста (ил. 283) руководствовались приблизительно теми же соображениями¹².

К счастью, предназначение спиритуальных лабиринтов объясняется в целом наборе «инструкций», которые приводятся на гравюре Альбрехта Вагнера 1758 года (ил. 401):

«Духовный лабиринт, в котором четыре „Источника благодати“ означают:

(1) Четыре райские реки и счастливую жизнь человека до грехопадения.

(2) Читать надпись придается снизу вверх и в обратном

направлении, что символизирует многие тяготы и злоключения, выпавшие на долю человека со времени грехопадения.

(3) Лабиринт оканчивается там же, где начинается, тем самым означая, что Бог создал человеческое тело из праха и в прах оно вернется в свой черед через распад и разложение, будто бы стремясь вернуться к родной матери.

(4) Вода в четырех „Источниках благодати“ помогает нам осознать, к каким дорогим средствам прибегает Господь, чтобы спасти порочную природу человека и вернуть ее в лоно благодати».

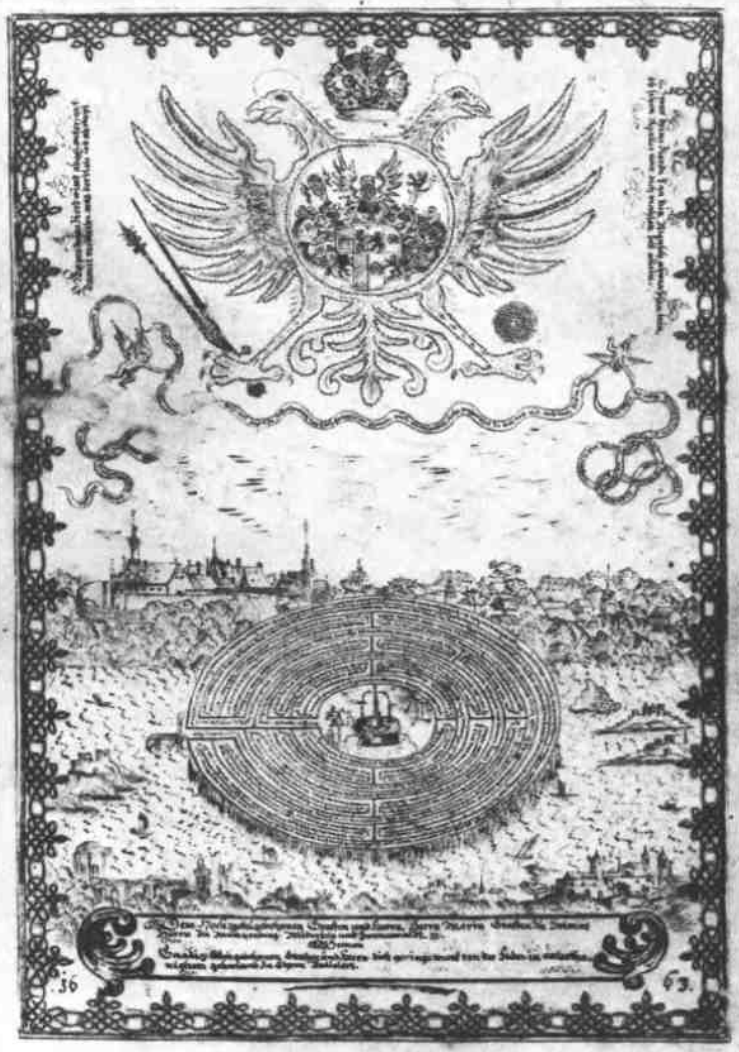
Последнее замечание касается цитат из Библии, которые приводятся в четырех «Источниках благодати» в данном лабиринте. Вагнер издал и «наставления», и текст

396. Ханс Рудольф Сейрль:

спиритуальный лабиринт

Пергамент, черно-коричневая, золотая и зеленая тушь, перо; 16,9×11,7 см; 1663 г. Здесь изображен лабиринт шартрского типа. Поднятый на столбах, он возвышается над морем подобно острову (Крит?), слева виден причал. По пути лабиринта идет текст гимна Божественной Мудрости (см. также более позднюю гравюру Иоганна Каспара Хилтеншпергера, ил. 393): «Всякая премудрость — от Господа и с Ним пребывает вовек» (Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова. 1:1–33); кто следует премудрости Божьей — найдет дорогу в мире-лабиринте. Следовательно, в центре изображен «источник премудрости», или «фонтан премудрости» (Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова. 1:5) — цель путешествия по лабиринту. Контур двуглавого орла Священной Римской империи с гербом на груди образован мелким текстом (из Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова. 44–45:2). Строка начинается сверху в центре и заканчивается внизу. Имперская держава справа — это текст молитвы «Отче наш», строка которого закручена по спирали. Под орлом изображен вымпел, который несут два ангела. На нем написаны пожелания Морицу, графу Золмскому. Ему, как следует из надписи в картуше внизу, и посвящена гравюра. Под текстом посвящения стоит год (1663), ниже, между элементами декоративного обрамления — подпись: «Hanns Rudolph Seyrl von Orkenburg Nobil[is] Fecit» (лат., «Сделал Ханс Рудольф Сейрль фон Оркенбург, дворянин»). Шверин, Государственный музей. отдел графики.

Источники: Ladendorf, Kafka und die Kunstgeschichte II. S. 251. Anm. 71.





1. Die erste Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *1. Die erste Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 2. Die zweite Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *2. Die zweite Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 3. Die dritte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *3. Die dritte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 4. Die vierte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *4. Die vierte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 5. Die fünfte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *5. Die fünfte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 6. Die sechste Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *6. Die sechste Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 7. Die siebte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *7. Die siebte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 8. Die achte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *8. Die achte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 9. Die neunte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *9. Die neunte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*
 10. Die zehnte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind: *10. Die zehnte Seite ist eine Tabelle mit 10 Spalten und 10 Zeilen. Die Spaltenüberschriften sind:*

397. Эберхард Кизер
(ок. 1585, Кастеллаун —
1631, Франкфурт-на-Майне)
Однолистное издание
франкфуртского гравера
и издателя Эберхарда Кизера (1611).
Гравюра на меди (н.: 21,3×29,4 см;
л.: 31,4×40,2 см).
Текст — молитва-поэма неизвестного
автора — начинается в центре
лабиринта и заканчивается слева
внизу. В конце поэмы автор
спрашивает: «Это и есть изящный
Labyrinthus [лабиринт]?
Быть может, это labor intus?
[лат., labor — «страдание, боль»,
intus — «в»]» (непереводимая игра
слов — см. гл. I, примеч. 71, гл. VIII,
примеч. 19 наст. изд.).
Эти строки возвращают нас к одной
из средневековых интерпретаций
лабиринта как «юдоли слез».
Нюрнберг, Германский национальный
музей. НВ 24707.

398. **Маттиас Квад** (1557, Девентер, Голландия, — после 1609, Палатинат): спиритуальный лабиринт
Гравюра на меди, 32,3х25,5 см.
Исходя из сравнения с датированной гравюрой Эберхарда Кизера (ил. 397), можно предположить, что данный лист был создан в первом десятилетии XVII в. Текст — рифмованная молитва — начинается в центре лабиринта и заканчивается справа внизу. Слева внизу надпись: «Matthis Quad fecit. Joan. bussemacher excudit» (лат., «Сделал Маттиас Квад. Гравировал Иоганн Буссемахер»). В центре, под державой, девиз: «Ut longo tempore...» (лат., «Как в старое время...»), который продолжен пятикратным «as», скомпонованным подобно разметке на игральной кости. Возможно, это слово следует читать как «vivas» (лат., «живешь»), исходя как из расположения, так и из количества (5 = V). Такое

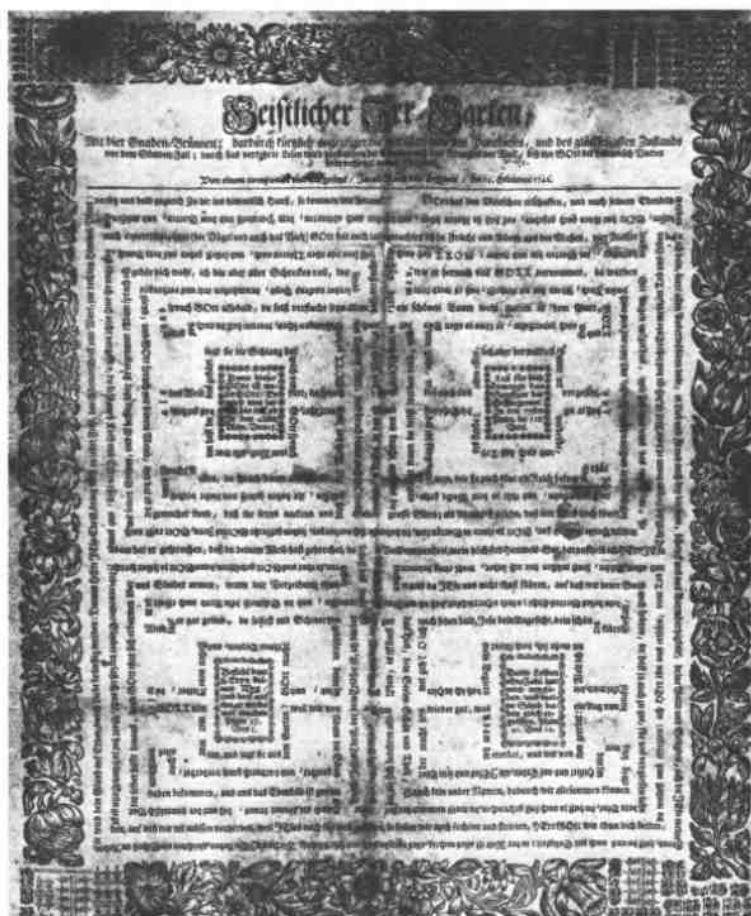
предположение высказывает в своем письме автору (19 сентября 1979) В. Башелет-Массини. Таким образом, целое следует читать как «Ты можешь прожить долгую жизнь». Издатель и гравёр Иоганн Буссемахер (работал в Кёльне ок. 1580—1613) печатал и другие листы Матнаса Квада. Нюрнберг, Германский национальный музей, НВ 15027.

399. Поэма-лабиринт

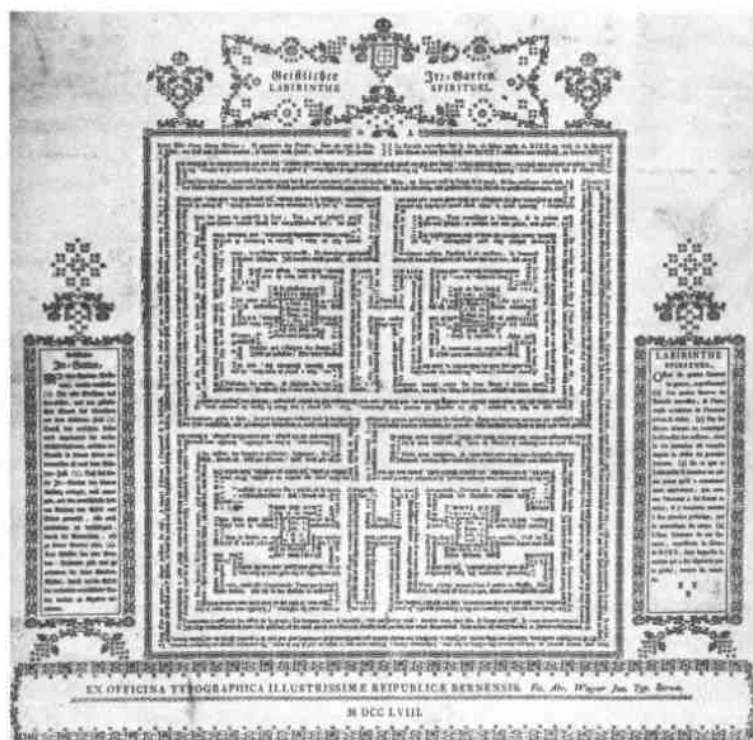
Текст на немецком языке начинается словами: «Первая вещь, которую я держал в руках...» Однолистное издание (л.: 33,5х32 см, и. (с рамкой): 26,8х29 см). Текст – диалог религиозного содержания – начинается и заканчивается внизу в центре. Данный лист, возможно, был напечатан в первой пол. XVIII в. Больше ничего о нем не известно. Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, cod. Guelf. 39.7 Aug. 2°. F 745.

400. **Якоб Кох:** «Спиритуальный лабиринт-путаница с четырьмя фонтанами милости»
Однолистное издание (Хегнау, 1742).
Высокая печать, гравюра на дереве
(и. 44,4×35,4; л. 46,3×38,3 см).
Текст духовной поэмы последовательно подводит читателя к четырем «фонтанам милости», в которых цитируются библейские отрывки. Фонтаны, согласно приведенным объяснениям, олицетворяют «четыре райские реки». Текст начинается сверху в центре и заканчивается рядом, слева. Автор повествует об изгнании человека из Эдема и говорит об уповании на Иисуса, который может вывести людей из земного лабиринта и вернуть в рай. Этот лист, вероятно, послужил образцом для рисунка Альбрехта Вагнера (1758; ил. 401). В последнем использован другой текст и введены новые элементы, но в нем также изображается путь из земного лабиринта грехов к раю. Цюрих, Центральная библиотека, отдел графики, однолистное изд. 1742 г., Zürich Ia, 2.

Источники: Pozzi. P. 140–141.



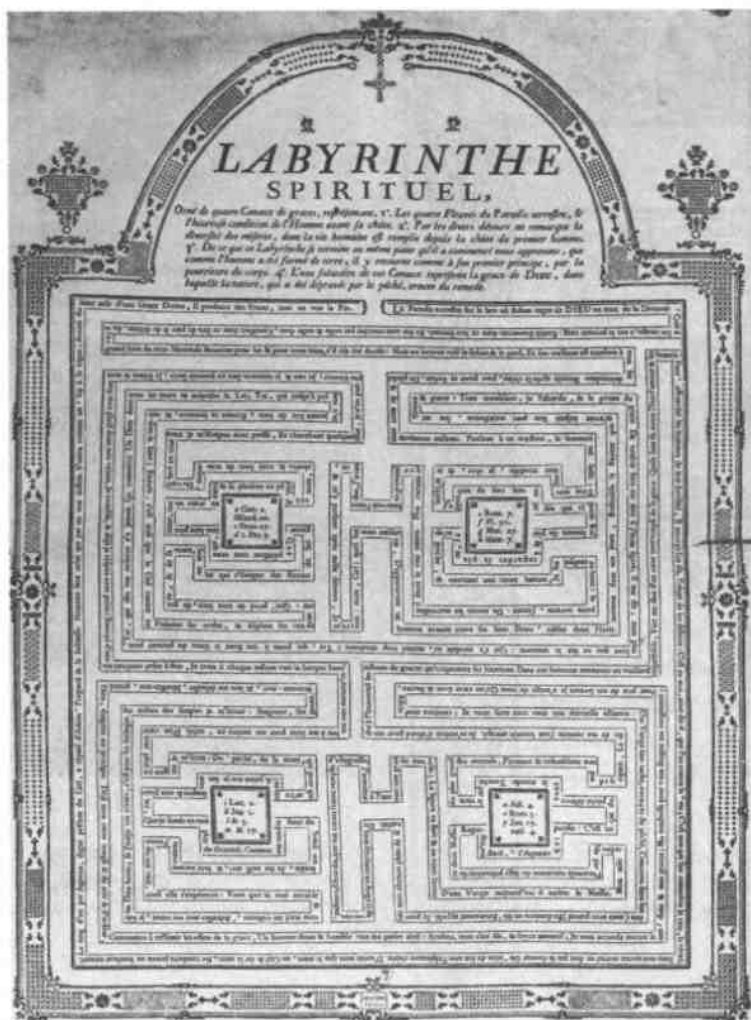
400



401. **Альбрехт Вагнер:**
«Спиритуальный лабиринт»
Однолистное издание (Берн, 1758).
Высокая печать, бумага
(л. 40,1×37,1 см; и. 35×36 см).
Поэма поучительного содержания на немецком и французском языках начинается сверху в центре, текст последовательно подводит читателя к «четырем фонтанам милости», в которых цитируются библейские отрывки, и заканчивается в том же месте, где начинался. Слева и справа от лабиринта даны комментарий и пояснения. Как и в спиритуальной путанице Якоба Коха (1742, ил. 400), здесь описаны путь из земного лабиринта грехов в рай и возрождение через Божественное милосердие. В 1769 г. французский текст из этого издания появился в однолистке Белиона (ил. 402). Цюрих, Центральная библиотека, отдел графики, однолистное изд. 1758 г., Bern II, 1.

Источники: Pozzi. P. 140–141.

401



402

целиком на немецком и на французском. Впоследствии неким господином Белионом была изготовлена дословная копия этого произведения, предназначавшаяся для издателя Луи Бюиссона, который, очевидно, предполагал, выпуская в свет этот труд в 1769 году в Лионе, что он принесет ему успех (ил. 402). Хотя мне ничего не известно относительно примеров более позднего происхождения, вполне логично предположить, что во времена Просвещения и Французской революции подобные произведения получили довольно широкое распространение.

Эмблемы морального и полемического содержания

Данный раздел посвящен двум аспектам лабиринта, а именно его использованию в качестве символа в частном и политическом контекстах. В обоих случаях лабиринту отводится морально-дидактическая функция. И по содержанию, вкладываемому в произведение (лабиринт), и по целям данная интерпретация недалеко ушла от христианского понимания лабиринта как символа греховного, заблуждающегося мира¹³. В данном контексте лабиринт также может символизировать и сети порока¹⁴, и двуличность светской жизни¹⁵, он может использоваться как предупреждение и призыв к осторожности¹⁶. Лабиринт служит очень точным символом того положения, в котором оказывается человек,

403

402. Белион:
«Спиритуальный лабиринт»
Однолистное издание (Лион, 1769).
Высокая печать, оформление —
декоративные типографские виньетки
(56,5×39 см). Текст полностью
заимствован из спиритуального
лабиринта Альбрехта Вагнера
(Бери, 1758, ил. 401) по указанию
издателя Луи Бюиссона.
Париж, Национальная библиотека,
Кабинет эстампов, Re 9 port.
Источники: Durand Julien, 1857. Vol. 17.
P. 126.

403. Гийом де ля Перьер
(1499, Тулуза — 1565, там же):
Лабиринт и четыре стихии.
Гравюра на дереве — эмблема 35
из книги Гийома де ля Перьера
«Театр добрых идей с приложением
ста нравственных эмблем»
(«Le Théâtre des bons engins, auquel
sont contenuz cent Emblemes moraux».
Париж, 1539). Круглый
семнадцатикольцевой лабиринт
реймского типа (диам. 5,4 см)

помещен в пышное декоративное
обрамление. В полукружиях,
присоединенных к основному объему
лабиринта, изображены четыре
стихии (вверху воздух и огонь, внизу
земля и вода). В центре находится
человек: он не может выбраться
наружу. Сопроводительный девиз на
другой странице гласит: «Лабиринт
создан с таким искусством. / Вход
его широк и прям: / Но, войдя, ты
увидишь, что внутри / дорога
постоянно петляет, / И, сбивый
с толку, ты не / Выберешься
без помощи. / Так суетны и наши
удовольствия: их легко получить, /
Но отказаться от них трудно».
Здесь лабиринт предстает в качестве
символа пустоты праздных
развлечений и пороков (также образ
нити).
Мюнхен, Баварская государственная
библиотека, 8° Rar. 1686, с. 320 (гравюра),
321 (текст).
Источники: Praz, 1964, Vol. I. P. 394–395;
Henkel, Schöne. S. LIX. Sp. 1200; Landwehr,
1976. No. 448.





404. Себастьян де Коваррубиас Ороско (1539, Толедо — 1613, там же) «Tanta Est Fallacia Tecti» (лат., «Столь было запутано зданье»). Эта цитата из «Метаморфоз» Овидия (VIII. 168) относится к опасностям и притворству придворной жизни, намек на сложное положение придворного, оказавшегося в лабиринте. Гравюра на дереве (ок. 5,2×7,3 см) — эмблема 31 из первой книги «Моральных эмблем» «Emblemas Morales»; Мадрид, 1610) Себастьяна де Коваррубиаса Ороско. Ил. л. 31, текст л. 31 и 31 об. Вена, Австрийская национальная библиотека, 74 G 106. Источники: Praz, 1964. Vol. I. P. 309–310; Henkel, Schöne. S. LIV. Sp. 1201; Landwehr, 1976. No. 245.

405. Дионисий Лебей де Батийи «Negotiorum respiciendus exitus» — лат., «Следует учитывать результаты своих замыслов», или, другими

словами: «Берегись!» Действительно, здесь изображен человек, которого удерживают от посещения садового лабиринта. Гравюра на меди (6,1 × 7,7 см) Теодора де Бриа по рисунку Жан-Жака Буассара (1528–1602) — эмблема 17 из книги Дионисия Лебея де Батийи «Эмблемата» («Emblemata». Франкфурт-на-Майне, 1596). Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, UK 35. Источники: Praz, 1964. Vol. I. P. 278–279; Henkel, Schöne. S. LIX–LX. Sp. 1201; Landwehr, 1976. No. 399

406. Паоло Маччо (ок. 1570 — ок. 1640) «Antequam incipias est consulto». Здесь, как и в книге эмблем Дионисия Лебея де Батийи (ил. 405), лабиринт символизирует предостережение: «Подумай перед тем, как предпримешь что-то». На этой гравюре Тесей выходит из лабиринта,



405



406

смаывая нить, которая указала ему путь; так же и читателю советуют тщательно готовиться ко всякому предприятию с сомнительным результатом. Эмблема 30 из книги Паоло Маччо «Эмблемата» («Emblemata»; Болонья, 1628), посвященной сенатору Эрколе Бонфьори. Гравюра на меди (12,7×10,3 см с полями). С. 125; пояснительный текст на с. 124, 126 и далее. Мюнхен, Центральный институт истории искусства, SB 228/34.

Источники: Praz, 1964. Vol. I. P. 409; Landwehr, 1976. No. 496.



407

407. Юстус Райфенберг

Аллегория студенчества — эмблема 8 из книги «Политическая эмблемата» («Emblemata politica». Амстердам, 1632). В лабиринт входит человек с нитью Ариадны, смотанной в клубок и привязанной одним концом у входа. В сопроводительном латинском тексте — огромный панегирик в честь Эрнста, князя Гольштейнского и Шаумбургского, — человек, который занимается науками и в равной степени зависит от благосклонности и поддержки других людей, сравнивается с тем, кто заходит в лабиринт с путеводной нитью. Гравюра скорее всего послужила образцом для лабиринта любви в книге Якоба Катса (ил. 437); см. также заимствования на ил. 408. С другой стороны, сам Юстус Райфенберг, возможно, был вдохновлен Яном Амосом Коменским, который в своем сочинении «Лабиринт света...» (гл. V; см. ил. 378 в наст. изд.) говорит о «Вратах перепутья, откуда люди расходятся всяк за своим ремеслом». В центре лабиринта сына муз ожидает Пегас — крылатый конь, олицетворяющий поэтическое вдохновение.

Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа. 154.24 Eth (I), p. 28–29
Источники: Pratz, 1964. Vol. I. P. 467; Landwehr, 1970. No. 567.

408. Гооссен ван Вресвик:

Лабиринт алхимии

Гравюра на меди (5x6,4 см) из алхимического трактата Гооссена ван Вресвика «Зеленый луг, или Свет философии» («De Groene Leeuw, Of Het Licht der Philosophen». Амстердам, 1672), с. 123. Ооружение из садового кустарника — пять concentрических кругов с поперечными барьерами, — видимо, призвано изобразить лабиринт любви (см. ил. 419–439), но в центре его находится не традиционная беседка с майским шестом, а святилище lapis philosophorum — философского камня. Над ним изображены символы солнца и луны. Внутри кругов находятся алхимические знаки стихий, планет, химических веществ. Они вращаются вокруг центра. В алхимии символы планет также означают и металлы — связь между небесными (астрология) и земными (алхимия) явлениями показана в микро- и макрокосмических терминах. Хотя concentрические круги сооружения имеют сходство с космическими орбитами, здесь вышеупомянутые символы обозначают скорее металлы, а не планеты, иначе порядок их



408

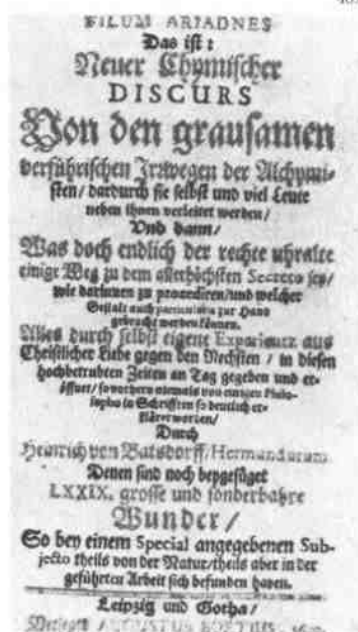
расположения был бы другим. Слева направо находятся: во внешнем круге — Юпитер (олово) и сера; во втором круге — Меркурий (ртуть) и Сатурн (свинец); в третьем круге — Юпитер (олово), мышьяковый металл и виннокаменная кислота; в четвертом круге — винный камень (кремортартар), нитрат (селитра), соль и нашатырь; во внутреннем круге — Венера (медь); перед святилищем (там, где собрались люди) — символ селитры. Впереди, на указательном столбе, находятся символы Венеры (медь) и Марса (железо?; возможно, Земля, антиномия). Солнце соответствует золоту и активному мужскому началу в мироздании; Луна обозначает серебро и пассивное женское начало. На переднем плане изображен также *путто* с огненным треугольником, вершина которого обращена к нему самому. В руке ребенок держит нить Ариадны, с помощью которой пытается ввести в лабиринт пару, изображенную слева. На этой гравюре лабиринт — символ «великого делания» алхимического превращения. Видимо, образ «лабиринта алхимии» был повсеместно распространен в конце XVII в.; вынести такое суждение позволяют книга Генриха фон Батсдорфа 1690 г. (ил. 409 наст. изд.) и сочинение анонимного автора 1691 г. (ил. 410 наст. изд.). С другой стороны, «Соломонов лабиринт» с ил. 217, вероятно, был создан вне (прямого) влияния алхимических воззрений. См. комментарий к ил. 363, 364 и 407; необходимо обратить внимание на параллели с лабиринтом любви из книги Якоба Катса (ил. 437:

лабиринт, изображения заднего плана, указательный столб, *путто* с нитью Ариадны и игривые телята). Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Alch. 317.
Источники: Lenper. P. 160.

409. Генрих фон Батсдорф: «Filum Ariadnes» («Нить Ариадны»)

Нить Ариадны, помогающая сойти с «ужасного, полного соблазнов и обманов пути, по которому следуют алхимики». Титульный лист полемического сочинения, опубликованного в Лейпциге и Готе в 1690 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Alch. 29. Другое изд. (Гота, 1718): там же, M. med. 242; Lenper. P. 158.

409





410



411



412



413

410. Анонимный автор:

«Der Leitungs-Faden zu dem Chymischen und Alchymischen Labyrinth...» («Путеводная нить химического и алхимического лабиринта») Титульный лист сочинения, изданного в 1691 г. в Брауншвейге.

Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Chem. 201^{II}.

411. Якоб Босхиус

«Uno Fallacia Filo Solvitur» (лат., «[Одна] нить раскрывает обман») Нить в данном случае — аллюзия на учение Христианской церкви, которая предлагает единственный выход из греховного мира. Дерево в центре этого неправильно нарисованного лабиринта вызывает в памяти эмблему Альфонсо Пикколомини (ил. 368),

а также майские шесты, часто изображаемые в лабиринтах любви (ил. 419–439). Гравюра на меди (6х5,2 см) Иоганна Георга Вольфганга (1662–1744) по рисунку И. Шлака. Опубликована в большой книге эмблем иезуита Якоба Босхиуса «Символография, или Семь рассуждений о символическом искусстве» («Symbolographia sive De Arte Symbolica Sermones septem»; Аугсбург; Диллинген, 1701), раздел III («Symbola Ethica: Politica»), табл. XXV, № CDLIV. См. также ил. 412.

Источники: о похожем девизе («Una salutis») см.: Picinelli. Liber XVI. Cap. XI. Vol. 2. N. 93. P. 66; подробнее о Босхиусе см.: Praz, 1964. Vol. I. P. 283; Landwehr, 1972. No. 143; Lechner, 1977. Nr. 9.

412. Якоб Босхиус

«Inextricabilis Ergo»

(лат., «Безвыходность», или «Мука блужданий»). Цитата из «Энеиды» Вергилия (VI. 27) указывает на такое свойство лабиринта, как стремление запутать, сбить с толку. Впрочем, лабиринт с неправильным планом, сооруженный из садового кустарника высотой по колено, вряд ли может кого-то запутать. Гравюра на меди (6х5,2 см) Иоганна Георга Вольфганга (1662–1744) по рисунку И. К. Шлаха. Опубликована в книге иезуита Якоба Босхиуса «Символография, или Семь рассуждений о символическом искусстве» («Symbolographia sive De Arte Symbolica Sermones septem»); Аугсбург: Диллинген, 1701), раздел IV («Symbola Satyrica: Aenigmatica»), табл. II, № XXXVI. См. также ил. 411. Источники: о похожем девизе («Una salutis») см.: Picinelli. Liber XVI. Cap. XI. Vol. 2. N. 96. P. 66; подробнее о Босхиусе см.: Praz, 1964. Vol. I. P. 283; Landwehr, 1972. No. 143; Lechner, 1977. Nr. 9.

413. Готфрид Эйхлер Младший

(1715, Аугсбург — 1770, там же)

Лабиринт как символ течения человеческой жизни: у входа стоит ребенок с двумя букетами цветов; во внешнем круге виден молодой человек с серпом и пшеницей в руках; в следующем круге изображена зрелая женщина с виноградом; во внутреннем круге греется у огня старик. Перед нами изображение четырех возрастов человека и одновременно четырех времен года. В центре лабиринта на возвышении стоит Смерть с песочными часами и косой — символ предопределения и конца человеческого существования. Гравюра на меди (18,6х11 см, включая текст) Иеремии Ваксмута (1711–1771) по рисунку Готфрида Эйхлера Младшего — ил. VI в богато иллюстрированном издании «Иконологии» Чезаре Рини, опубликованном Иоганном Георгом Хертелем (1700–1775) в Аугсбурге, возможно, между 1758 и 1760 гг. Этот справочник по аллегориям, персонафикациям абстрактных понятий и символам в искусстве был впервые опубликован в Риме в 1593 г. (без иллюстраций). Источники: Praz, 1964. Vol. I. P. 472–475; Landwehr, 1972. No. 505.

решивший, к примеру, пройти курс наук¹⁷, или он может означать те трудности, с которыми сталкивается алхимия в процессе «великого делания»¹⁸, или же лабиринт может символизировать все этапы человеческой жизни¹⁹. Вот как об этом говорится в подзаголовке книги Яна Амоса Коменского «Лабиринт света...» (ил. 378): «...сиречь ясное изображение того, как на этом свете во всех делах его нет ничего иного, нежели только маета и метания, мытарства и морока, призрак и обман, тяготы и печали — и, наконец, отвращение от жизни и отчаяние; но кто затворяется в сердце своем с единым Господом Богом, тот истину полное успокоение души и восторг обрящет».

Примеры говорят сами за себя, и лишь для двух подгрупп требуются дополнительные пояснения — лабиринт как символ тайны и использование лабиринта в полемических (и политических) целях.

Лабиринт как символ тайны

Мы уже сталкивались с подобным использованием лабиринта на примере военного руководства, созданного Робертом Вальтурием (ил. 315–316), в котором указывается, что планы военачальников настолько же секретны и скрыты от посторонних, насколько сложна и запутанна дорожка в лабиринте. В рисунках Вальтурия прослеживается римский обычай, согласно которому Минотавра часто изображали на знаменах (иногда и без лабиринта), точно так же как это сделал Андреа Альчати (ил. 318–319) на эмблеме для Консалво Переса (ил. 365) и на нескольких итальянских *интальях* и бронзовых планкетках XVI века (ил. 370–373).

Нет сомнений, что лабиринт, украшающий наряд князя на портрете, созданном Бартоломео Венето около 1510 года (ил. 374), также призван служить печатью тайны относительно военных планов. Вполне вероятно, что Венето в своих портретных работах следовал традиции, о которой говорится в «Золотом описании города Рима» («Graphia aureae urbis Romae»). В 1030 году эта хроника города Рима была, возможно, фальсифицирована

на в соответствии с более ранними источниками²⁰. И тем не менее в средневековой Италии этот труд пользовался значительной известностью²¹. В третьем разделе данной хроники приводится описание торжественной церемонии, которая должна была состояться во время визита в Рим византийского императора²². При описании торжественного наряда императора упоминается и лабиринт как знак, символ тайны: «На его [императора] одеянии розового цвета был лабиринт, искусно вышитый золотом и жемчугом. Был там и Минотавр, выложенный из изумрудов, он поднес палец к губам: как лабиринт не доступен пониманию человека, так и намерения правителя должны быть скрыты...»²³.

Полемические лабиринты

Древнейший пример использования лабиринта в полемических целях обнаружен в Помпеях (граффити, ок. 70 н. э., ил. 107), а также в труде Ипполита Римского (ок. 170 — ок. 235 н. э., писал по-гречески) «Лабиринт ереси», в котором автор доказывает несостоятельность целого ряда еретических представлений²⁴. Идея «еретических лабиринтов» вновь появляется в первой половине V века в произведениях христианских поэтов Пруденция и Седулия²⁵, затем она возникает в IX веке у Агобарда, архиепископа Лионского (814–840, ил. 178–179), в его апологии полемического содержания. Вальтер, приор Сен-Викторского аббатства в Париже, в 1180 году опровергает своих теологических оппонентов Пьера Абеляра, Жильбера де ла Порре, Петра Ломбардского и Петра из Пуатье, называя их «четырьмя французскими лабиринтами»²⁶; весьма схожие по звучанию полемические ноты присутствуют и в «Лабиринте римской курии» («Labyrinthus curiae romanae»)²⁷. Аналогичные примеры можно встретить также в работах Парацельса (Бомбаст фон Гогенгейм, 1493–1541), которому представлялось, что его коллеги-медики блуждают по лабиринту²⁸.

Лоренцо Давидико в своем богословском трактате «Лабиринт



414

414. Лукас Корнелис

(1495, Лейден — 1552, там же): «Лабиринт сэра Томаса Уайетта» Дубовая доска, масло, диам. 32 см. Ок. 1530 г. Возможно, эта картина была написана на обороте портрета сэра Томаса Уайетта Старшего (1503—1541). Поводом к ее созданию послужили события, связанные с дипломатической миссией, которую последний выполнял в 1527 г. в Ватикане по поручению своего монарха, Генриха VIII. После множества проволочек миссия закончилась неудачей, и Уайетт отбыл в Англию. Рассерженный дипломат нарисовал этот лабиринт на стене гостиницы. В центре в виде падающего Минотавра представлен Папа Римский со свалившейся с головы тиарой. Под лабиринтом изображены сброшенные оковы и палица, наверху, в выпеле, начертаны слова: «Laquevs Contritus Est Et Nos Liberati Svmvs» (лат., «Кандалы сброшены, и мы свободны»). Это выражение относится к учреждению англиканства и освобождению Английской церкви из-под власти Рима при Генрихе VIII. В 1527 г. английский король, желая жениться на Анне Болейн, просил у Папы Климента VII аннулировать брак с Екатериной Арагонской, но получил отказ. ту неудачу Генрих обратил на пользу своим далеко идущим планам относительно Церкви и государства. Лабиринт, в котором заперт Папа —

дьяволоподобный Минотавр, — олицетворяет Римскую католическую церковь, из-под опеки которой жаждет избавиться Генрих VIII. Венсам-Фарм (Западный Радэм), граф Ромин. Источники: Anon., The Boy's Own Paper, 1889—1890. Vol. XII. P. 397; Conway, Cust.

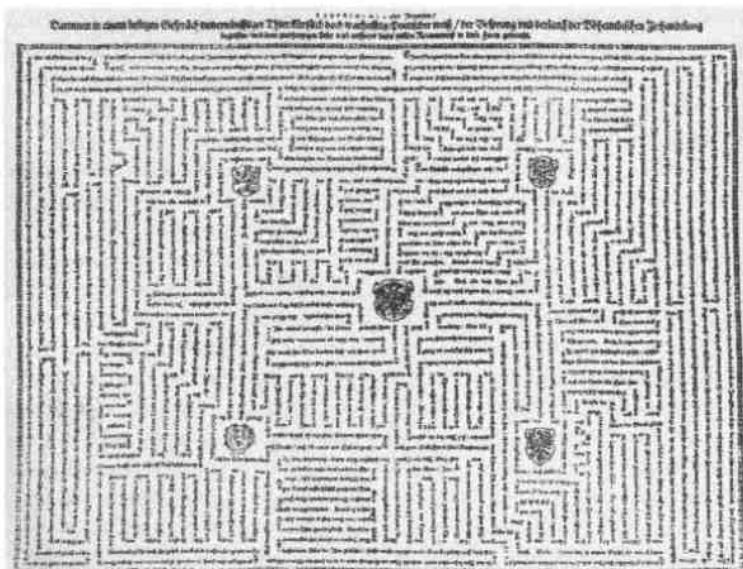
415. Жан-Батист Тренто:

«Новая папистская карта мира» («Mappemonde Nouvelle Papistique») «Новая папистская карта мира» была опубликована в «городе Нового Света» — Женеве — в 1566 г. Это была форсированная атака кальвинистов на католицизм. Карта состояла из шестнадцати частей, две из которых

ныне утеряны. Размеры карты 129,5×165 см. Гранюры на дереве, возможно, были выполнены лионским художником и гравером Пьером Эскрихом. Изображенные здесь события пронумерованы и прокомментированы в сопроводительной книжечке, озаглавленной «История папистской карты мира» («Histoire de la Mappede-Monde Papistique»). Автор книжки и карты, скрывающийся под псевдонимом Мучитель Святой Мессы (M. Frangidelphe, Escorche-Messes), — возможно, вовсе не женеvский деятель Реформации Теодор де Без (1519—1605), а итальянец Жан-Батист Тренто, в 1565 г. бежавший в Женеву вместе с художником Франсуа Перреном. 27 ноября 1565 г. Перрену была дарована привилегия печатать карту и книжку. В правой нижней части карты изображена адская крепость Папы, сооруженная в виде трех concentрических кругов, самый большой из которых насчитывает в диам. 21 см. Здесь и в гл. 131 книжечки (с. 159—162) эта сцена названа «адам». О лабиринте нет ни слова, однако на самом деле рисунок представляет собой комбинацию двух более ранних изображений лабиринта, одно из которых принадлежит Акилле Бокки (ил. 327), а другое — Лукасу Корнелису (ил. 414). Поэтому кажется оправданным учитывать это изображение в рассуждениях о полемике с использованием образа лабиринта. См. также ил. 343. Лондон, Британская библиотека, С. 160. С. 7 (карта), 852.1.7 (книжка). Источники: Omodeo, P. 83; Hill, P. 51. No. 62.

415





416

416. Анонимный автор: Текст в виде лабиринта на начало Тридцатилетней войны

«Происхождение и ход богемских преступлений представлены читателю в этом лабиринте в форме диалога в стихах — немногословно, но правдиво и поэтично, будучи зарифмованы к всеобщему удовольствию читателя». Это однолистное издание (36х46 см) сторонников Католической лиги, возможно, появилось вскоре после победы у Белой Горы 8 ноября 1620 г. Дева Истина ведет поэта к тому месту, где могучий орел (император Фердинанд II) и его мятежный вассал — Белый Лев (электор Палатината* Фридрих V, «Зимний король») сошлись в битве. Прага, Народный музей, инв. № 102 А 145. Источники: Boháčová, Nr. 1; текст существует и в обычном виде — это брошюра из семи листов, датированная 1620 г. (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 4* J. publ. E. 103).

417. Анонимный автор: Памфлет на Тридцатилетнюю войну
«Верный указатель для заблудшего [errant («заблудший») — намеренно искаженное «Irish» («ирландский»)] Короля, который поможет найти ему выход из пражского лабиринта». Памфлет сторонников Католической

* Палатинат — второе (латинизированное) название Рейнского Пфальца — основы средневекового княжества Пфальц в Юго-Западной Германии. Резиденцией Пфальца являлся г. Гейдельберг (см. ил. 543). Фридрих V Пфальцкий управлял княжеством до своего поражения у Белой Горы, после которого Пфальц был передан Баварии (примеч. перев.).

лиги; ок. 1621 г.; гравюра на меди (34,5х26 см). Фридрих V, электор Палатината, богемский «Зимний король», изображен здесь совершенно обескураженным после поражения в битве у Белой Горы 8 ноября 1620 г. Цифры на гравюре обозначают



соответствующие стихотворные строки, относящиеся к изображенным событиям: Фридриха покинула королева, его супруга (9); король прячется от кредиторов (10); в аду его проклинают убитые на войне (6, 17); после разговора с ангелом-хранителем (12, 14, 15, 18, 19, 20) Фридрих решает отринуть «дух кальвинизма», который стал причиной его бедственного положения, но в конце концов его утешает придворный проповедник Скультетус (Авраам Шультес) (23): «О нет, мой король, / все, что вы делаете, — / делается с большим мужеством. / Придите же ко мне, / и не позволяйте вашей совести победить вас. / Сядьте тут спокойно, / съешьте кусок голландского сыра / и забудьте о дурном настроении». Изображенный на гравюре лабиринт является напоминанием о словах Папы Павла V, который после коронации Фридриха в качестве богемского короля заметил, что теперь этот монарх безнадежно заблудился в отвратительном лабиринте.

Лондон, Британская библиотека, 1750, с. 1. (28.)

Источники: Couper. P. 75; Boháčová. Nr. 70.

417

Filum Deus ecce ministrat.

Mille vias belli quævis Labyrinthum habebat;
Exiit ut patet, fila dat ecce Deus.



Gott gibt den Ausgang an die Hand.

Man muß in diesem Krieg fast wieder aufrecht sein /
Weil Goeden Faden zeigt, muß er den Faden sein.

418

418. Иоганн Фогель (род. 1589): Аллегория на конец Тридцатилетней войны
«Бог показывает выход. В этой войне никто не знал, где повернуть. / Поскольку Бог дает путеводную нить, / Он должен получить воздаяние». Нить Божественной Премудрости указала выход из хитросплетенный лабиринта Тридцатилетней войны (1618–1648). Неизвестный художник явно взял за образец эмблему 17 из книги Германа Гуго «Благочестивые намерения» (см. ил. 382). Рядом с изображением на другой странице помещен пояснительный текст. Гравюра на меди — эмблема 17 из книги Иоганна Фогеля «Символические размышления о реставрации мира Германии, символы восстановленного немецкого мира» («Meditationes Emblematicae des Restauratae Pace Germaniae, Sinnbilder von dem widergebrachten Teutschen Frieden», Франкфурт-на-Майне, 1649). Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, 41.4 Qu. 4° (6).

безумств...» («Labintho di pazi...». Венеция, 1556, посвящается Козимо Медичи) говорит о борьбе аристократического флорентийского семейства Пацци против клана Медичи, разгоревшейся в апреле 1478 года. Для описания грешной жизни автор использует символ лабиринта, а в качестве иллюстраций воплощения всего порочного и злого приводит имена членов семьи Пацци, настроенной против Медичи. Более того, в 1690 году Генрих фон Батсдорф (ил. 409) высказывается против «ужасного, полного соблазнов и обманов

пути, по которому следуют алхимики». Во всех этих примерах можно видеть, как одна сторона, отстаивая в споре свою точку зрения, клеймит ошибки и заблуждения противника, используя для этой цели символ лабиринта. Подобная тактика применялась и во времена Реформации и Контрреформации, когда лабиринт служил оружием в идеологической борьбе между старыми и новыми верованиями, а также символом религиозных и политических пристрастий. К примеру, католический комментатор Иоганн Коклай при описании реформатора Мартина Лютера сравнивает его с «Минотавром из Виттенберга в монашеском одеянии» («Adversus cucullatum Minotaurum Wittenbergensem...». Кёльн, 1523), которого он хотел бы превратить в Тесея, да только тщетно. Каспар Квергамер высказывается еще более недвусмысленно в своем «Лабиринте Лютера» («Labyrinthus Lutheri». Ингольштадт, 1575), в котором содержится репринт его «Списка XXXVI возражений Лютеру» («Tabula contradictionum Lutheri XXXVI») (1535), а также произведения Коклая «Семь мерзких голов Лютера» («Siben widerwertige Kopff Lutheri»), называемого «Septiceps Lutherus». Подобным же образом, в качестве возражения по поводу ошибок и непоследовательностей, (якобы) присущих Католической церкви²⁹, иезуит Яков Гретцер выпускает труд «Labyrinthus Gretico-Hunnianus» (Ингольштадт, 1602) в ответ на «Labyrinthus Primus Papisticus», опубликованный годом раньше виттенбергским профессором теологии Эгидием Гуннием.

Первый визуальный пример самым очевидным образом связан с процессом Реформации и вызван к жизни происшествием, имевшим место в 1527 году. На нем Папа Климент VII представлен в обличье Минотавра в центре лабиринта сэра Томаса Уайетта (ил. 414), он едва держится на ногах, тиара падает с головы. В этом изображении — аллюзия на отказ Папы разрешить Генриху VIII развод с Екатериной Арагонской, который послужил толчком для основания Англикан-

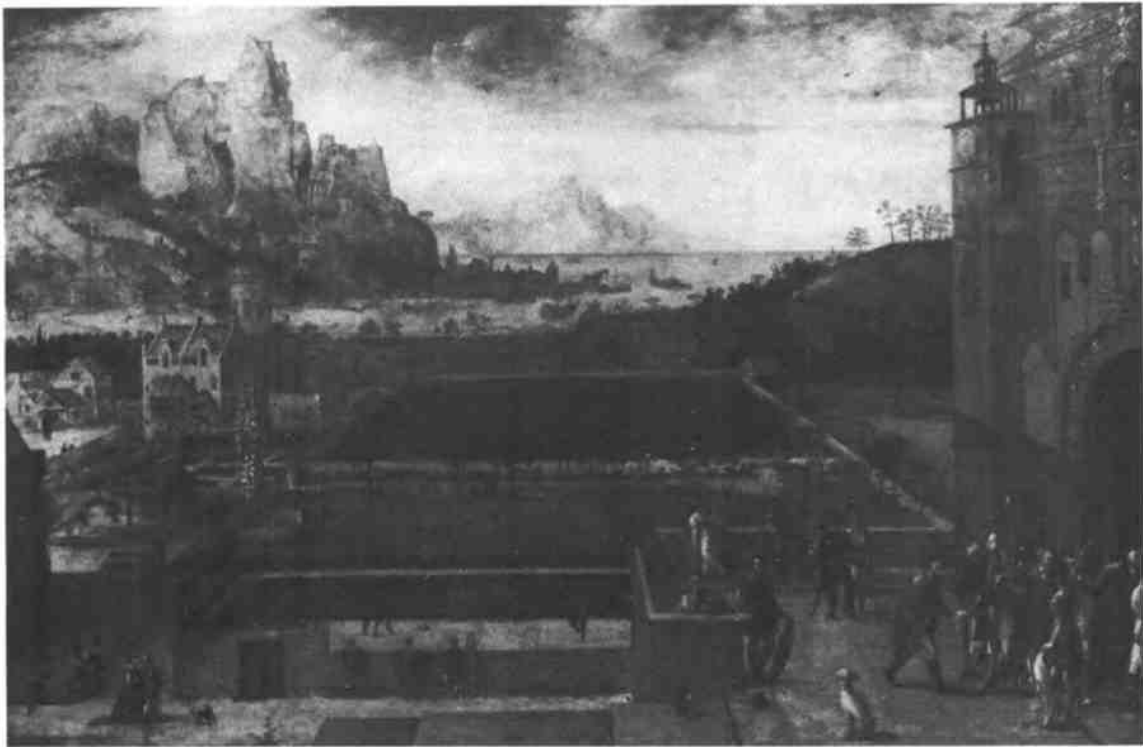
ской церкви и ослабления цепей Ватикана, как это представлено на самом изображении, а также прокомментировано в надписи.

«Новая папистская карта мира» 1566 года (ил. 415), произведение кальвинистского содержания, представляет Папу в обличье сатаны, правителя ада, напоминающего лабиринт. В трех оставшихся примерах речь идет о начале (ил. 416–417) и окончании (ил. 418) Тридцатилетней войны, «запутанные деяния» которой приравнивались к лабиринту, о чем ясно свидетельствует сопроводительный текст, прилагаемый к эмблеме Иоганна Фогеля (ил. 418).

«Лабиринты, или путаницы / были так названы греками / потому что те, кто входил в них / не могли найти выхода, пути назад / Эти лабиринты в давние времена служили усыпальницами королей и знаменитых мужей. Ибо они хотели знать, что тела их после смерти ничто не потревожит / Ведь покой важных и знатных господ не должен нарушаться всеми кому вздумается. А было это великолепно разукрашенное здание / стены которого и переходы отделаны белым / а в его множестве проходов и поворотов / человек, попавший внутрь, быстро впадал / в отчаяние. Поэты, однако, выражают в его образе тщетность и суету людских стремлений / тех, кто перенес столько тяготы и страдания / сменяющие друг друга. Но теперь, / и каждый должен в этом признать, / германская война / тянувшаяся повсеместно длинной чередой лет, / стала наказанием за человеческие прегрешения / и не следует думать, что выход из этой войны можно было бы найти / без Божьей помощи. Он вложил храбрым и умным людям в руки путеводную нить / не нить Ариадны, о коей мы читаем в стихах / но нить Божественной Премудрости / благодаря которой люди смогли наконец найти выход».

Лабиринты любви

Основная цель настоящего раздела состоит не в том, чтобы выявить параллели, существую-



419

419. Лукас ван Гассель

(ок. 1500, Хельмонт — после 1568, Брюссель): «Давид и Вирсавия». Действие происходит на фоне садового лабиринта, состоящего из четырех concentрических кругов, с майским шестом в центре. Дерево, масло; 45х68,5 см; ок. 1540 г. В своей книге «Путаницы и лабиринты мира» (ил. 169) Дж. Борд публикует эту картину как работу Яна ван Амстела, не давая никаких пояснений на этот счет. Существует по крайней мере девять вариантов произведения,

приписываемых разным художникам. Один из них был опубликован в книге Марии-Луизы Готхайн «История садового искусства» с примечанием: «Замковые сады с лабиринтом. Собрание Ауссемверт» (см. ил. 420 в наст. изд.), больше никакой информации о картине в этом издании нет. Справа вверху изображен царь Давид, наблюдающий за Вирсавией с балкона. Он же, справа внизу, посылает Урию, мужа Вирсавии, на «самоубийственное дело». В то же время царский

посланец подает царю письмо к Вирсавии. Здесь лабиринт символизирует запретные отношения, хитросплетения плотской любви. Хартфорд, штат Коннектикут (США), Атенеум Уодсворта, собрание Самнера, инв. № 1956.618 (ранее произведение приписывалось также школе Иоахима Патинира). Фотография: Хартфорд. Атенеум Уодсворта, негатив 760 С. Источники: Wadsworth Atheneum Paintings, No. 55. P. 142–144; Gothein. Bd. II. S. 88. Abb. 362.

щие между лабиринтом и любовно-эротическим содержанием (как можно интерпретировать путеводную нить), — подобные параллели просматриваются и в иллюстрации Иеронима Шперлинга к «Метаморфозам» Овидия (ил. 335), и в названиях других литературных произведений, в которых слово «лабиринт» используется в переносном, метафорическом смысле. Это, например, «Корбаччо, или Лабиринт любви» («Corbaccio o Laberinto d'amore») (1354–1355) Джованни Боккаччо, пьеса Сервантеса «Лабиринт любви» («El laberinto de amor») (1615), «Любовный лабиринт» («Laberinto Amoroso». Барселона, 1618)³⁰ и «Кавалер, слоняющийся

по лабиринту любви» («Der im Irrgarten der Liebe herum taumelnde Cavalier»)³¹.

В данном разделе рассматривается особый тип лабиринта — живой изгороди, лабиринта из кустарника, который был в моде в период между 1550 и 1650 годами. И, только собрав достаточное количество материала по данному вопросу, я сумел окончательно понять, что лабиринты данного типа составляют собственный жанр, отдельный от средневековых садов любви³², и создавались они главным образом для того, чтобы символически подчеркнуть сложный и двойственный характер чувственной любви. Схема, структура лабиринтов данного типа, состо-

явших из высаженных в форме concentрических окружностей кустов живой изгороди, была, несомненно, позаимствована из церковных лабиринтов; поперечные стены, также живая изгородь, являют собой искусную адаптацию полуосей, характерных для церковных лабиринтов шартрского типа (ил. 259), наиболее христианского из всех лабиринтов вообще. Представляется, что поперечные стены в некоторых случаях выполняли функцию ворот, через которые можно было пройти, как это видно на примере сада в Шлакенверте (ил. 436), изображенного Маттеусом Мерианом.

В центре лабиринтов любви обычно находится майское дерево,

420. Последователь Лукаса ван Гасселя (ок. 1500 — после 1568): «Замковые сады с лабиринтом» Дерево, масло; 71х91 см; подписано монограммой «М» (Антониус ван Монсфорт?, 1532—1583); Голландия, ок. 1550, вольная копия картины Лукаса ван Гасселя (ил. 419). Здесь также представлена история Давида (он изображен справа вверху, на балконе) и Вирсавии (слева в центре, купающейся). Лабиринт на заднем плане (с майским шестом в центре) снова олицетворяет сложные перипетии любовных отношений. На первом плане изображен Давид, посылающий Урию, мужа Вирсавии, на смертельную битву. Эта картина опубликована в книге М.-Л. Готхайн, где, к сожалению, дана лишь ссылка на «собрание Ауссемверт» — и ничего более. Возможно, автор имела в виду собрание историка Эрнста Аус'м Веерта из Рейнланда, который в 1873 г. опубликовал трактат о мозаичных полах кельнской церкви св. Гереона. В таком случае картина, возможно, ныне находится в каком-то рейнландском музее. Это произведение не упоминается ни в «Барочных темах» А. Пиглера («Barockthemen». Vol. I. P. 151—156), ни в статье Э. Кунот-Лайфельс «Об изображениях купающейся Вирсавии». Источники: Gothein. Bd. II. S. 88. Abb. 362; Wadsworth Atheneum Paintings. No. 55. P. 142—144.



420

421. Херри мет де Блесс (возможно, Херри де Патинир, в 1525 г. ставший членом гильдии св. Луки в Антверпене): «Давид и Вирсавия» Дубовая доска, масло, 46,2х69,2 см; ок. 1540—1550. Один из по крайней мере девяти вариантов композиции, оригиналом которой является либо сама эта картина, либо работа Лукаса ван Гасселя (ил. 419). Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, P25 W40. Источники: Hendy. P. 118—120.

421



обнесенное защитной стеной. Кора с дерева срезана по спирали, «чтобы под ней не сумели спрятаться ведьмы»³³. Древесная корона, считавшаяся источником жизненной силы, остается нетронутой. Часто на дереве висит несколько венков разных размеров, развешенных по всей высоте ствола, от верхушки до низа, а вокруг него водят хоровод сельские жители. По определению Вильгельма Мангардта, майское дерево считалось «древом жизни», «вторым „я“ всего сообщества»³⁴. Для танцев и ярмарочных гуляний неподалеку устраивался навес, украшенный ветками, который служил также укрытием для «майского короля», или «короля Троицы»³⁵. Таким образом языческий обычай праздника весны связан с данным типом лабиринта (что может также стать ключом для понимания смысла «тройских городов» на севере Европы, см. гл. XVI). Суть данного обычая — празднование возрождения растительного мира, и поэтому в нем четко прослеживается идея плодородия, эротическая составляющая, которая также очевидна в играх и празднованиях, изображенных на «Майских картинках», к примеру у Лукаса Валькенборха (ил. 429) и Ханса Боля (ил. 430–432).

Понятие «древо жизни», о котором говорится у Мангардта, существует еще и на совершенно ином уровне. «Древо жизни» стояло в центре рая³⁶ земного, точно так же как и в центре рая небесного³⁷. Земной рай, или Эдем, был прежде всего садом, местом для прогулок³⁸, точно так же как и греческое «*paradeisos*» есть не что иное, как сад или парк³⁹. И следовательно, в Средние века и в эпоху Возрождения сады⁴⁰ зачастую воспринимались в качестве «маленьких райских садилов»⁴¹, что служит подходящей основой для выстраивания параллелей, приравнивающих парочки, прогуливающиеся по извилям лабиринта, к Адаму и Еве. Это тем не менее всего лишь один из аспектов — к тому же позитивного характера, — который вступает в силу, если островной характер различных

лабиринтов интерпретировать, с одной стороны, как ссылку на остров Крит, а с другой — как аллюзию на остров Киферу, где расположен один из главных храмов культа Афродиты⁴². В пользу такой точки зрения свидетельствует и тот факт, что запутанные лабиринты давали влюбленным возможность «скрыться от чужих глаз и совершить тайный обряд венчания»⁴³. Более того, в центре кустового (из живой изгороди) лабиринта в Теоболдсе, Хартфордшир (ок. 1560 г., ил. 552), хотя он был прямоугольной формы, имелось небольшое возвышение, известное под названием «холм Венеры»⁴⁴. Об этом же упоминает и Якоб Катс (ил. 437), называя центр лабиринта тихой гаванью брака. Центральная часть лабиринта может интерпретироваться и в противоположном ключе, как символ сложности и неоднозначности. Именно такие примеры находим у Валькенборха (ил. 429) и, конечно же, у Лукаса ван Гаселя и его последователей (ил. 419–421), которые используют лабиринт в сюжете о Давиде и Вирсавии⁴⁵. Давид влюбляется в Вирсавию и посылает Урию, ее мужа, на войну, «чтоб он был поражен и умер». После смерти Урии Давид женится на Вирсавии, но ему приходится выслушать проповедь Нафана, призывающую к раскаянию. Лабиринт на заднем плане⁴⁶ служит символическим отображением его

422. Иероним Кок

(ок. 1510, Антверпен — 1570, Антверпен? Рим?): «Волшебные, обманчивые ходы лабиринта» («*Labyrinthe mirables ambages*») (Гравюра (19,6×28,9 см); датируется 1558 г. Иероним Кок, награвировавший и опубликовавший множество изображений по произведениям Питера Брейгеля Старшего, издал серию из четырнадцати пейзажей с библейскими и мифологическими сценами, в числе которых и эта работа. Большой одиннадцатикольцевой садовый лабиринт изображен в виде лабиринта любви (без майского шеста в центре) и в форме церковного. Он находится на острове (?), связанном с большой землей подъемным мостом. Девиз («*Labyrinthe mirables ambages*»), возможно, относится не только к лабиринту, но и к изображенным на первом плане картины людям, которые бесечно предаются развлечениям, хотя на самом деле и они заперты в лабиринте земного мира. Кажется в высшей степени вероятным, что Криспин де Пассе Старший (1564–1637), изображая в 1602 г. островной лабиринт, взял за образец именно гравюру Кока, поскольку сходство очевидно. Лабиринт де Пассе был опубликован в 1705 г. в зальцбургском издании «Метаморфоз» Овидия (по. LXI; ил. 58 в книге Дж. Борд). См. также гл. X, примеч. 5 в наст. изд. Мюнхен, Государственное собрание графики, инв. № 37805. Источники: Hollstein, 1949–1978. Vol. IV, P. 179. No. 21.

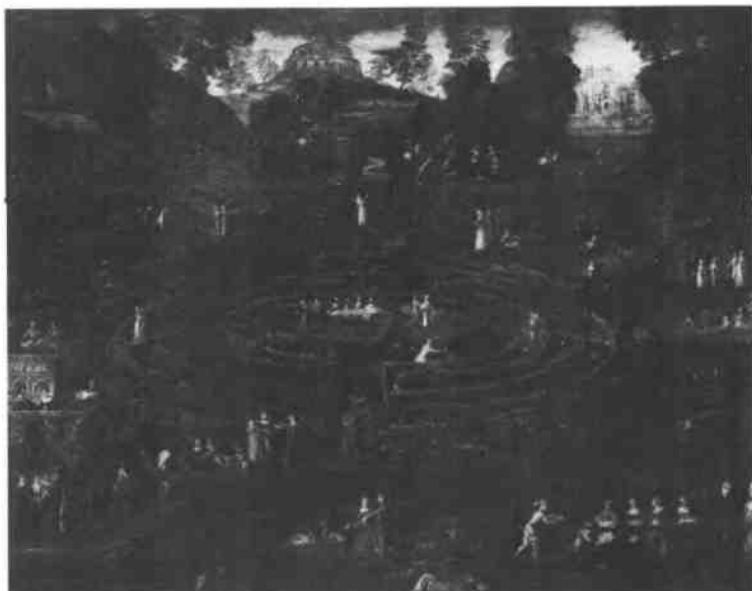


422

423. Школа Тинторетто

(Якопо Робусти; 1518, Венеция — 1594): Лабиринт любви

На картине изображен пятиколыцевой садовый лабиринт, находящийся на острове. Холст, масло; 146×198,1 см. Это полотно, созданное, возможно, между 1550 и 1560 гг., покрыто толстым слоем черно-коричневого лака, который крайне затрудняет расшифровку деталей. Иконография картины вызывает в памяти портреты работы Бартоломео Венето, Доссо Досси и Джироламо Бедоли-Маццолы (ил. 374—376). Слева на первом плане изображен корабль с надстройкой в виде небольшого дворца, прибывающий на остров-лабиринт. Наверху сидят музыканты, на нижних этажах надстройки изображены две группы беседующих, в каждой из них — три женщины и мужчина (?). Подобные группы находятся на переднем плане справа, а также в центре лабиринта. Люди, сидящие за столами, обращены лицом к зрителю. И на корабле, и рядом с группой на переднем плане видны арки, увитые гирляндами, и прислуга. Везде гуляют влюбленные парочки: одна из них, справа на первом плане, входит в пространство картины; другая, в центре, стоит рядом с парой лебедей, которых можно видеть и на портрете кисти Бартоломео Венето (ил. 374). Влюбленные сидят в гондолах, гуляют у входа в лабиринт и заходят внутрь. В лабиринте иные развлечения: вот мужчина преследует женщину, которая оглядывается на него с игривым кокетством. Такие же парочки изображены на заднем плане слева и, возможно, в сцене охоты. Через вход в лабиринт, где обнимаются двое влюбленных, перекинута увитая зеленью арка (со стелой позади нее?); точно такая же арка на заднем плане отмечает начало дороги, ведущей через заросли розовых кустов к горе, на вершине которой виднеется огромная круглая башня с террасами (Вавилонская башня?). Справа на заднем плане изображен городской пейзаж (площадь Сан-Марко в Венеции). Перед ним между двумя скалами перекинут необычный прозрачный мост, по которому следует всадник.



423

Справа, на берегу острова, на котором находится лабиринт, пасется олень (см. также ил. 426). Ближе к переднему краю картины изображен бык, бредущий ко входу в лабиринт, перед ним скачет кролик, который бежит к другому кролику, сидящему на одном из кустов, образующих линии лабиринта (слева в глубине). Также на полотне изображены два страуса: один рядом с кораблем, другой — на втором плане. Справа на первом плане в кустах сидят орел и попугай, здесь тоже царит идиллия. Интерпретация этого крайне сложного сюжета будет возможна лишь после того, как картину полностью освободят от лака. Но и сейчас уже совершенно очевидно, что здесь изображен лабиринт любви и что в замысле картины отражена легенда о Кифере (Цитере) — острове любви. Интерпретация отдельных фигур в значительной степени зависит от того, включают ли четыре вышеупомянутые группы людей трех женщин и одного мужчину (суд Париса?) или же четырех дам. По бокам от группы в центре лабиринта находятся две пары влюбленных. Одна из них (та, которая справа) отделена от сидящих кустом, словно влюбленные находятся в некой приемной и еще не допущены

в избранный круг. Не изображен ли здесь куртуазный трибунал, рассматривающий любовные дела? Может быть, олень, чьи рога, как известно, периодически вырастают заново, олицетворяет Древо жизни (как предполагают Шевалье и Геербрант — см.: Chevalier, Gheerbrant. Vol. I. P. 309) и, значит, здесь изображена сцена в раю? Блаженство влюбленных в радостные майские дни, мирное сосуществование разных животных, плодовитость кроликов — все указывает на то, что здесь представлена идиллия, огражденная от остального мира цветущими розовыми кустами на заднем плане. Предположение подтверждается тем, что озеро, окружающее остров-лабиринт, питают четыре реки (райские реки?). За кустами-оградой мы видим мир, каким он стал после грехопадения человека: кровавые сцены охоты, всеобщее непонимание (Вавилонская башня?) окружают повседневную действительность (Венецию) с одной стороны; с другой же изображено путешествие в загробный мир (?) по стеклянному мосту. Я надеюсь ответить на все эти вопросы в отдельном исследовании, посвященном данному полотну. Дворец Хэмптон-Корт, Лондон, инв. № 787. Источники: Baker. No. 534. P. 143.

424. Ковер с изображением лабиринта любви

Разноцветный тканый ковер-скатерть (2,2×4,6 м); фламандская или английская во фламандском стиле (Барчестон, графство Уорвикшир) работа; вторая пол. XVI в. На данном фрагменте изображен дворец, садовые берсо и лабиринт любви, сооруженный из кустарника. Слева от входа в лабиринт на земле сидит влюбленная пара, рядом стоит музыкант с лютней. В лабиринте прогуливаются две пары и три одинокие фигуры. В центре находится фонтан (премудрости?), отмечающий конец пути. Как и на полотне Ханса Боля (ил. 430), представленные здесь аркады берсо не образуют лабиринт. Действительно, нет никаких указаний на то, что когда-либо существовали берсо в виде лабиринтов, как предполагает М. Шаража (см. с. 306 наст. изд.). Напротив, соседство увитых зеленью сводов и лабиринта с очевидностью



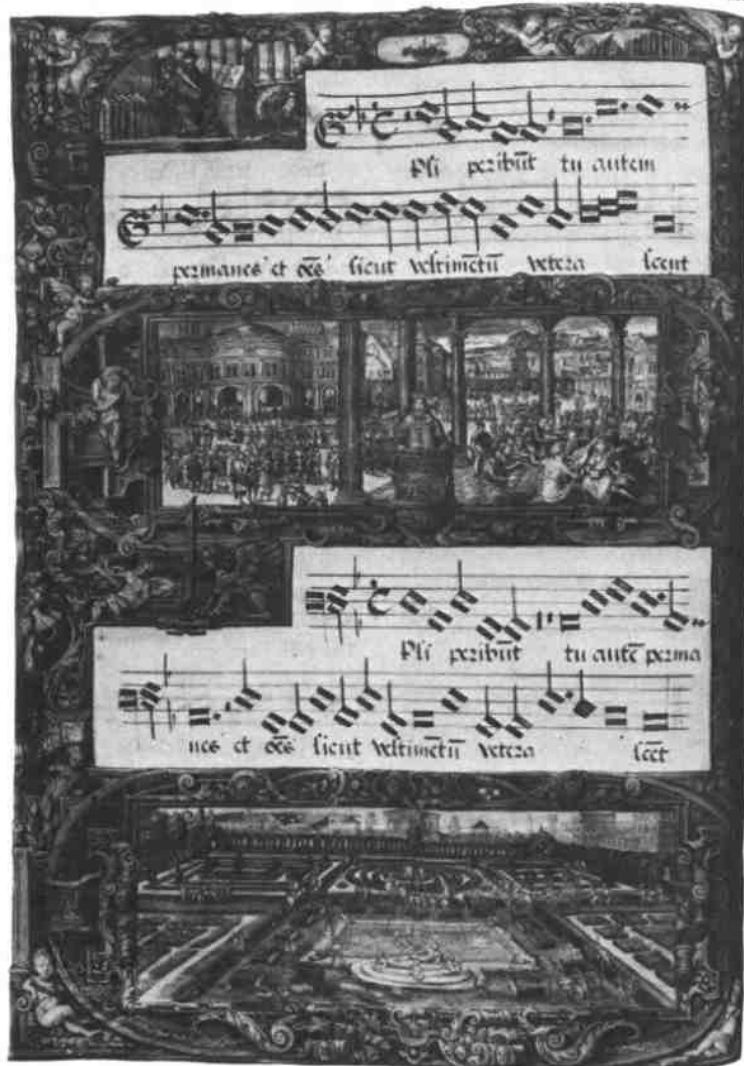
424

доказывает, что это два разных вида садово-парковых сооружений. Лондон, «Мерчант Тэйлорс Компани», Мерчант-Тэйлорс-холл. Фотография из кн.: Fry, Kendrick (цветная вклейка перед с. 155). Источники: Fry, Kendrick.

425. Ханс Милих

(1516, Мюнхен — 1573, там же) Миниатюра мюнхенского придворного художника Ханса Милиха, иллюстрирующая «Семь покаянных псалмов» («Septem psalmi poenitentiales») — сочинение композитора Орландо ди Лассо (1532—1594), который с 1557 г. подвизался в Мюнхене в качестве тенора, а с 1563 г. стал там придворным капельмейстером. Роскошный манускрипт в двух томах; пергамент (58,5×42,5 см). Заказан герцогом Альбрехтом V Баварским между 1563 и 1570 гг. Лабиринт любви иллюстрирует Псалом 121 «Domine exaudi orationem» — «Господи, услышь моление мое» (т. II, л. 67). Комментарий к миниатюрам, написанный Самуэлем Квикельбергом, советником герцога по вопросам искусства, в деталях рисует царя Соломона в занятиях (вверху) и на троне (в центре), а также сады Соломона с фонтаном, театром и дорожками (внизу). Лабиринт изображен в перспективном сокращении; он сооружен из цветочных бордюров, посаженных в виде четырех concentрических кругов. Рядом с майским шестом, стоящим в центре, прогуливается влюбленная парочка, сопровождаемая женщиной. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Mus. MS A, vol. II, fol. 67r. Источники: комментарий С. Квикельберга (рукопись в 2 т.; Mus. MS A, Erl., т. II, л. 68, 68 об.) Thesaurus Librorum. Nr. 136, S. 302; см. также гл. XIV, примеч. 1. Выражаю благодарность Элмару Хертриху (Баварская государственная библиотека, Мюнхен) за то, что он привлёк мое внимание к этому лабиринту.

425



эротических переживаний, и звучащие в этом образе моральные обертоны близки к тем, которые характерны для средневековых лабиринтов, символизирующих мир греха⁴⁷. Более того, в свете неоднозначности лабиринта как такового можно, вероятно, пойти дальше и рассматривать лабиринт любви одновременно и как символ рая, и как понимание утраты этого рая⁴⁸ — как напоминание о том, что рядом с деревом жизни⁴⁹ в центре райского сада растет дерево познания⁵⁰, запретный плод которого привел к изгнанию из Рая и к бесконечным тяготам земного существования, носившим в Средние века название *labor intus*⁵¹. Говоря в целом, нерешенным остается вопрос о том, можно ли проводить какие-либо параллели между знанием, начальным этапом становления сознания, которое явилось результатом того, что человек вкусил запретный плод, и посвящением в секреты лабиринта, или же такие параллели выходят уже за пределы допустимых толкований.

Лабиринты любви — это лабиринты в полном смысле слова, не путаницы, как это характерно для большинства разработок эпохи Возрождения и периода барокко⁵². И по форме, и по содержанию они ближе всех стоят к церковным лабиринтам, ведь средневековые са-



426

довые лабиринты — и об этом говорится далее — были исключительно французским явлением⁵³. Самое раннее из известных упоминаний лабиринта любви относится к 1338 году⁵⁴, где лабиринт назван «*maison Dedalus*», то есть «дом Дедала». Точно так же в документе XIV века⁵⁵ назван и церковный лабиринт в Амьене. Хотя мы не располагаем точными сведениями о структуре этих ранних садовых лабиринтов, мне представляется вполне вероятным, что с французскими церковными лабиринтами их роднило не только название и география распространения. Я полагаю, они имели одинаковую форму, а лабиринты любви являются прямыми потомками садовых лабиринтов.

426. **Этьен Делон** (ок. 1518, Орлеан — 1583, ?): «Музыка»

Бумага, коричневая тушь, коричневая размывка, перо; 19,5×28,3 см; ок. 1570. Лист серии из семи рисунков, предназначенных для последующего гравирования. Каждый рисунок изображает одно из семи свободных искусств в стиле школы Фонтенбло. Слева представлены девять муз, дающие концерт; справа под аркадой *берсо* за столом сидят шесть человек, читающих книги. Монограмма «NH», буквы которой наложены одна на другую, принадлежит парижскому фармацевту Николя Уэлю (Houel) — заказчику этой работы. На втором плане справа изображен сооруженный из цветочных бордюров шестикольцевой лабиринт, расположение линий которого повторяет планы церковных лабиринтов. В центре растет дерево; на дорожках лабиринта стоит олень, объедающий цветы с клумбы. Изображение оленя мы также находим рядом с садовым лабиринтом на полотне художника школы Тинторетто (ил. 423).

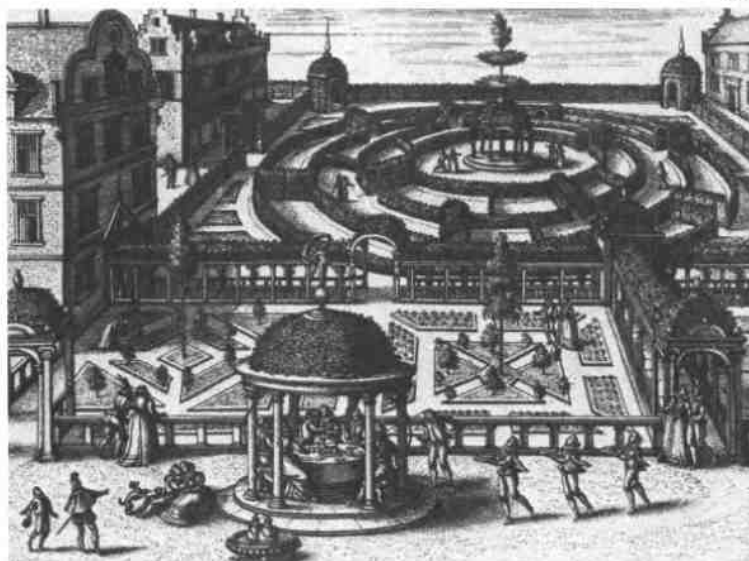
Париж, Лувр, Кабинет рисунков, инв. № RF. 743.

Источники: L'Ecole de Fontainebleau, № 72.

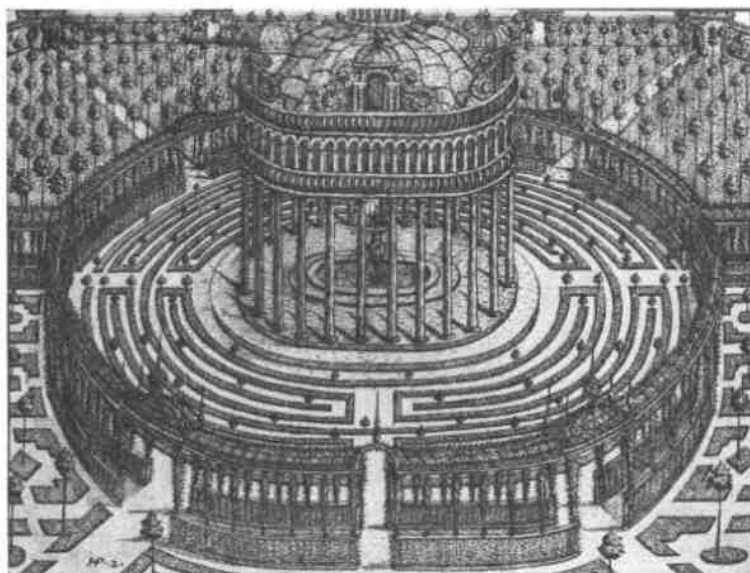
427. **Ханс Вредеман де Врис** (1527, Леуварден — 1606, Антверпен): Лабиринт любви

Гравюра на меди (18×24,5 см). Лист 29 из первого изд. книги («*Hortorum viridariumque elegantes...*»; Антверпен, 1583). Гравюра не была включена в кельнское издание 1615 г., возможно, потому, что к этому времени лабиринты любви утратили былую популярность.

Амстердам, Рейксмузеум, Гравюрный кабинет, инв. № 309-B-13.



427



428

428. Ханс Пюек

В 1592 г. этот художник из мастерской Ханса Вредемана де Вриса (см. ил. 427) создал пятьдесят шесть рисунков (сепия, бумага; 23х30,5 см) — образцов гравюр для альбома садовых видов. На титульном листе этой так и не изданной книги имеется посвящение императору Рудольфу II. Было написано три испугательных текста: «О королевских клумбах», «О королевских беседках» и «О королевских беседках разных видов». Рисунки собраны в одном томе, на каждом художник поставил свою монограмму и порядковый номер. Лабиринты изображены на листах 2, 32 и 35. Если два последних рисунка (ил. 500, 501) близки работе Ханса Вредемана де Вриса (ил. 499),

то ил. с листа 2, воспроизведенная здесь, заслуживает особого внимания. Круглый семиколыцевой цветочный лабиринт разделен на четыре сектора и отделен от остального сада сводами *берсо*. Четыре главных и четыре боковых входа, возможно, ориентированы по основным направлениям компаса. В центре лабиринта находится навильон на двадцати трех (вместо двадцати четырех) колоннах, построенный над фонтаном. Рисунок является своеобразной энциклопедией садовых мотивов, в которой содержатся представления о средневековых «hortus conclusus»* и символическая картина мира, с лабиринтом любви и фонтаном премудрости в центре. Вашингтон, Дамбартон-Оукс, G-2-2, л. 2. Источник: MacDougall, Miller. No. 36.

429. Лукас Валькенборх

(ок. 1530, Лувэн — 1597, Франкфурт-на-Майне): «Весенний пейзаж» Холст, масло; 116х198 см; монограмма и дата: 1587. Картина входит в серию из пяти полотен, изображающую времена года или месяцы; данное произведение скорее всего представляет май. Справа на переднем плане располагается группа придворных, которые танцуют и беседуют на открытом воздухе. В центре изображен рыцарский турнир, который происходит за воротами Брюсселя, в воображаемой местности. Слева на острове (Крит? Кифера?) сооружен садовый лабиринт из шести concentric circles, в котором прогуливаются две пары. В центре лабиринта, под лиственным навесом, своего рода беседкой, окружающей майский шест, можно увидеть третью пару, рядом с которой стоит мужчина. Возможно, лабиринт — по контрасту со сценами невинного кокетства, изображенными на первом плане, — олицетворяет запутанность плотских отношений.

Вена, Музей истории искусства, инв. № А3095.

Источники: Kunsthistorisches Museum Wien: Die Gemäldegalerie. Nr. 384 (Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums. Nr. 7).

* «Закрытый сад» (лат.) — средневековый сад, обнесенный стеной; символ рая и чистоты Девы Марии (примеч. перев.).

429





430

430. Ханс Боль

(1534, Мехельн — 1593, Фландрия):

«Пейзаж с парком и замком»

Пергамент, гуашь (23,5×32,5 см).

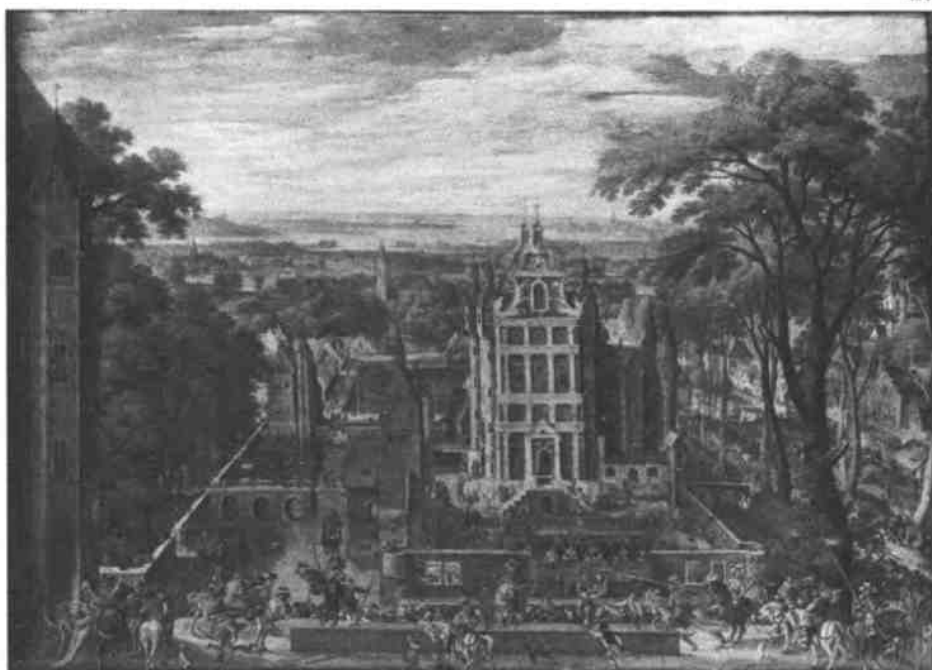
Слева внизу, на стволе дерева, надпись: «Hans Bol 1589». В середине композиции, на острове в центре рукотворного озера, изображен круглый садовый лабиринт, который состоит, видимо, из шести concentric circles, с майским шестом в центре. По его дорожкам прогуливаются пары и одинокие фигуры. Розы на беседке на первом плане и на *берсо* справа от нее

указывают на то, что представленные на полотне гулянья и любовные сцены происходят весной (в мае). Рядом с беседкой идет игра в мяч, которую можно видеть и на полотнах Лукаса ван Гасселя и его последователей (нл. 419–421). Изображенный на картине замок определяется как гагская площадь Бинненхоф с расположенным на ней зданием «Рыцарский зал», город на горизонте — это Делфт (вид из Гааги). Предварительные рисунки для этой небольшой картины, включающие лишь изображение местности, без

стаффажа, находятся в берлинском Гравюрном кабинете (перо, коричневая тушь, серая *размыка*, проработка белилами, 21,2×32 см; инв. № kdZ 8519).

Берлин, Государственный музей, Картиная галерея, инв. № M508. Источники: Gemäldegalerie Staatlicher Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1975. Nr. M508 (Henning Bock); Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Nr. 8. Fog. 179 (Peter Dreyer); Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer: Eine Auswahl aus den alten Beständen. Berlin, 1981. Nr. 84 (Josephine Hildebrand).

431





432

431. Ханс Боль

(1534, Мехельн — 1593, Фландрия): «Турнир перед замком»
Пергамент, гуашь (23,5×33 см).
Поскольку эта картина похожа на работу того же мастера, находящуюся в Берлине (ил. 430), — повторяет размеры, общую композицию и многие детали, — она может рассматриваться как парная к ней, с той же датой (1589). Г. Брамсен связывает изображение со средневековым мотивом «нападения на замок Куртуазной Любви»; он называет его «замком любви», а лабиринт на рукотворном острове, изображенный на заднем плане, именует «садом любви», поскольку не разглядел там ни лабиринта, ни острова. На картине изображены не только празднества, но и любовные сценки в придворном обществе; множество пар катаются в лодках или прогуливаются по дорожкам лабиринта. В каталоге Государственного музея искусств указано, что пассажиры лодки, плывущей по рву (слева), играют в «гусек», однако нельзя с уверенностью говорить о том, что люди заняты именно этой игрой, в которой используются кости (см. ил. 467).

Копенгаген, Государственный музей искусств, инв. № 1960.
Источники: Catalogue of Old Foreign Paintings. Copenhagen, 1951. No. 81; Bramsen.

432. Ханс Боль (1534, Мехельн — 1593, Фландрия): «Турнир перед замком»

Работа относится к серии изображений двенадцати месяцев, награвированных А. Коллертом. На заднем плане, на острове, находится садовый лабиринт, состоящий из трех concentрических кругов и беседки с майским шестом в центре. На первом плане изображены сцена пикника, гуляющие любовники и игра в шары. Иллюстрация из кн.: Crisp. Vol. I. Fig. 212.



433

433. Алессандро Аллори

(1535, Флоренция — 1607, там же): «Венера и Купидон»

Дерево, масло (140×223 см).

На первом плане Венера вырывает у Купидона лук и стрелу. Справа изображены два целующихся голубка, розы и яблоко, которые Парис присудил Венере (Афродите) за ее красоту, слева — кролик, символ плодovitости и чувственности. На втором плане видна пара, сгорающая в адском огне и преследуемая змеями, — видимо, таково наказание за запретные отношения. Позади изображено озеро и остров с большим лабиринтом любви, в центре которого растет дерево. В латинской надписи, имеющейся на картине, Аллори называет себя учеником Бронзино («Alexander Allorius Angeli Brontini Alumnus»). Повторение меньшего размера (на котором нет сцены в аду) находится в галерее Уффици во Флоренции (дерево, масло; 29×38,5 см; инв. № 890, по. 1512). На нем изображение лабиринта любви значительно упрощено, он состоит лишь из четырех concentрических кругов кустарника. Монпелье, Музей Фабр, инв. № 887-3-1. Фотография: Клод О'Сюрю (Монпелье). Источники: Le Nu. Montpellier, 1978 (Musée Fabre). N. 4 (Xavier Dejean).



434

434. Иероним Вирке

(1553 (?), Антверпен — 1619, там же):

«Садовый лабиринт»

Гравюра на меди (л.: 21х27,1; ил.: 19х27,1 см). Расположение дворца и террасы на первом плане вызывает в памяти картину Лукаса ван Гасселя (ил. 419); впрочем, на данной гравюре представлен совершенно иной лабиринт (путаница), а гости заняты другими развлечениями: кроме музыкантов, гуляющих пар и отдельных людей здесь изображены дуэлянты в лабиринте, а молодых людей в «лабиринтовом» — незрелом — возрасте, от 16 до 32 лет (как указано под гравюрой), ангелы в конце концов приводят к Дворцу изящных искусств, где их принимает Благоразумие (Prudentia). Беседка над фонтаном и майский шест в центре путаницы, однако, заставляют предположить, что здесь изображен именно лабиринт любви. На заднем плане слева находятся, возможно, руины Вавилонской башни (см. ил. 423).

Нюрнберг, Германский национальный музей, K6753.

Источники: Dallett, 1979. P. 8

(не опубликовано).

435. Неизвестный художник:

«Doolhof»

Изображение садового лабиринта, состоящего из семи concentрических кругов, с беседкой в центре. Гравюра на меди (8х8 см) на титульном листе самого раннего из известных путеводителей по «Старому лабиринту» («Oude Doolhof») в Амстердаме (см. ил. 531). Гравюра, впрочем, не является изображением этой достопримечательности. У входа можно видеть несколько пар, но дойти до центра они не смогли бы, поскольку неизвестный художник (возможно, он же издатель) наглухо замкнул каждый круг обхода, несомненно пытаясь изобразить лабиринт церковного типа. Из анонимного сочинения «Verklaringe Van treffelijke konstighe Wercken...», опубликованного Криспином де Пассе Младшим в Амстердаме в 1642—1648 гг. Амстердам, Государственный архив.

VERKLARINGE

Van treffelijke konstighe Wercken, en haer beweginge, door oorloghe werck gedreven, mitgaders een seer schoone Fonteyn, weinende een Triumph van Bacchus en Ariadne.

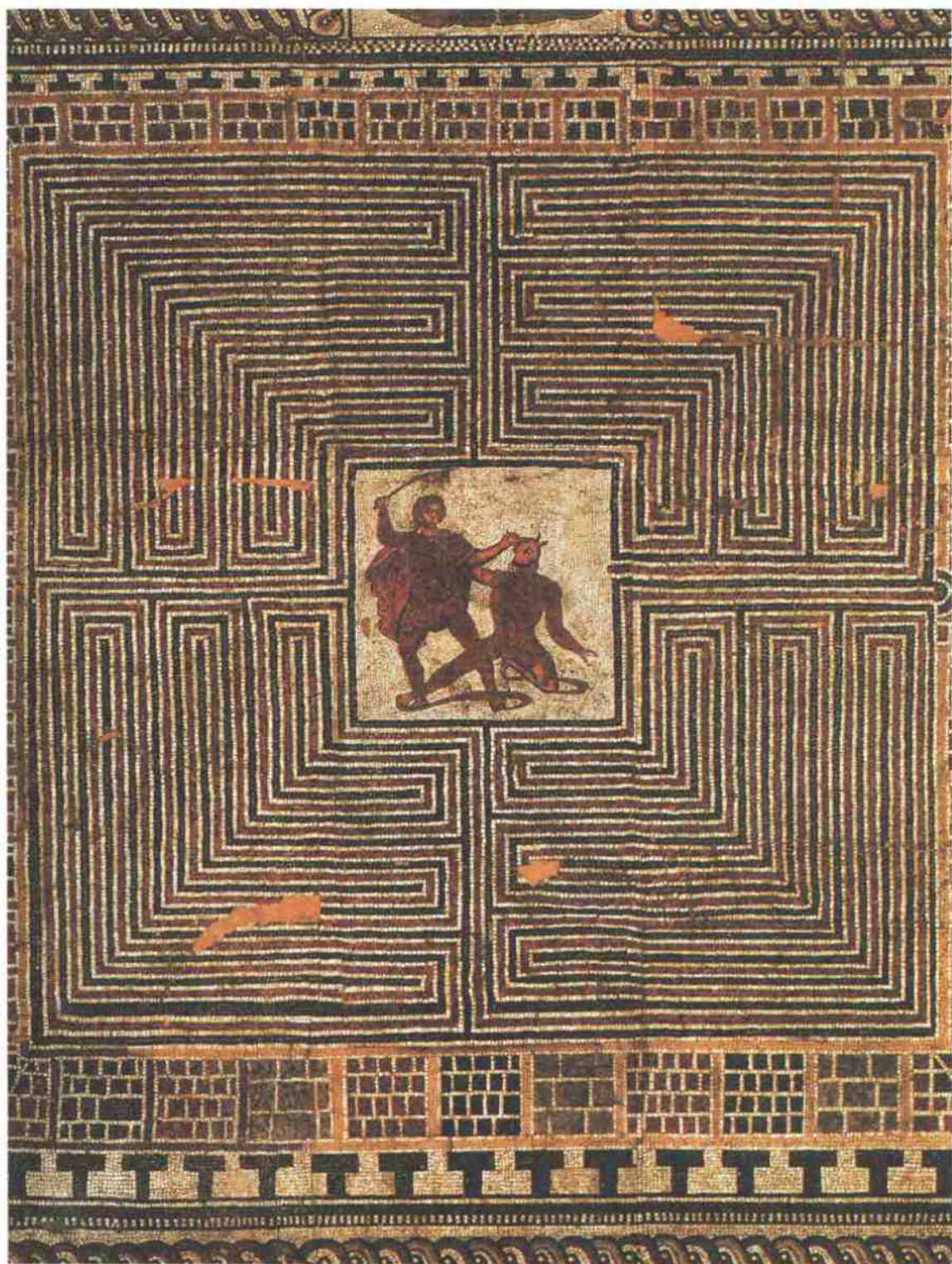
Noch sijnder verscheyden Beelden levens groote van vermaerde Koningen en Princen deser Eeuwe te sien.

Alles in den Ouden Dool-Hof, tot Amsterdam op de hoock van de Loyers Grachte, d'welck jaetlijck meer ende meer wort verrijck.

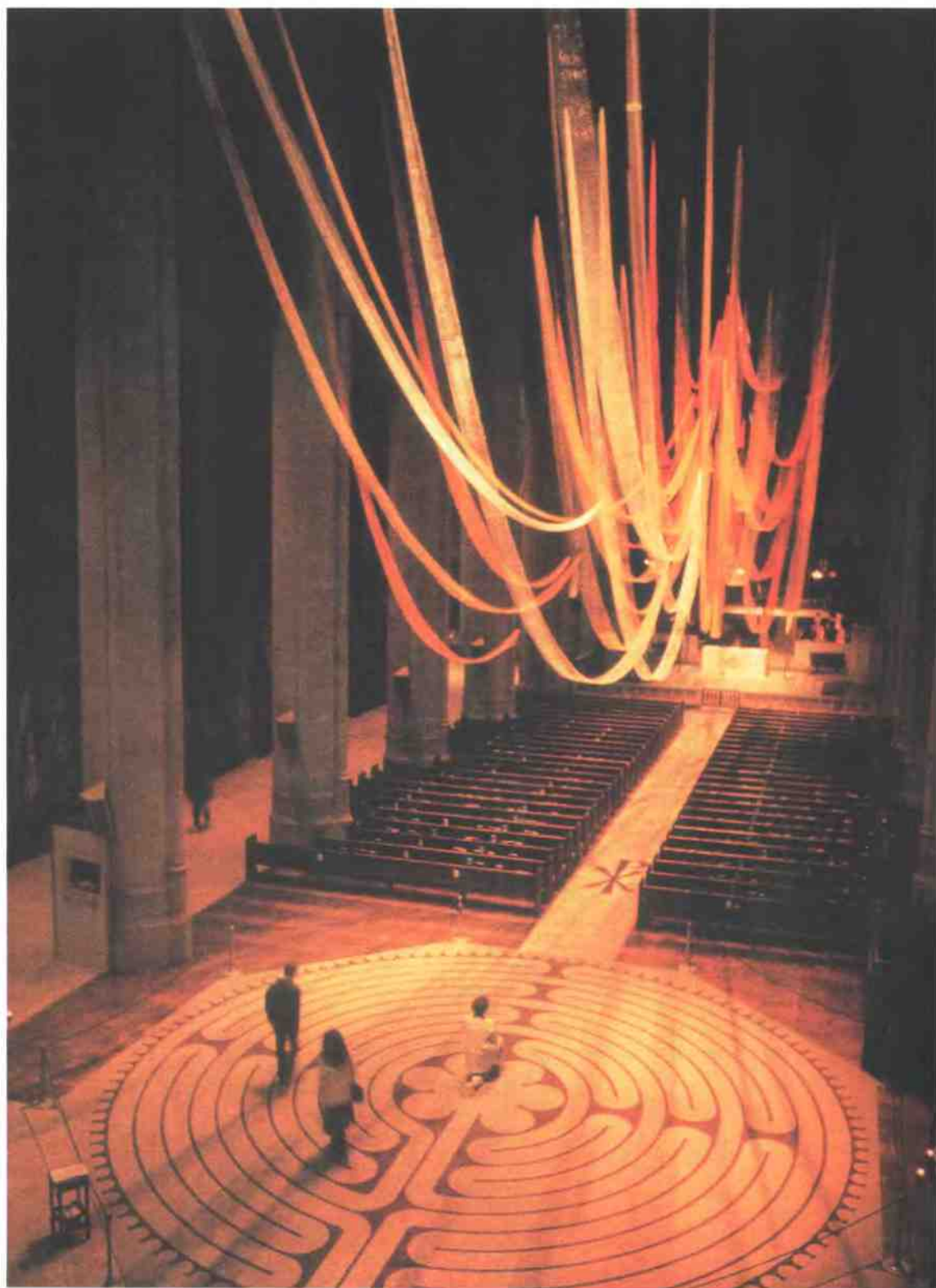


Amsterdam voor Crijpin vander Pas.

435



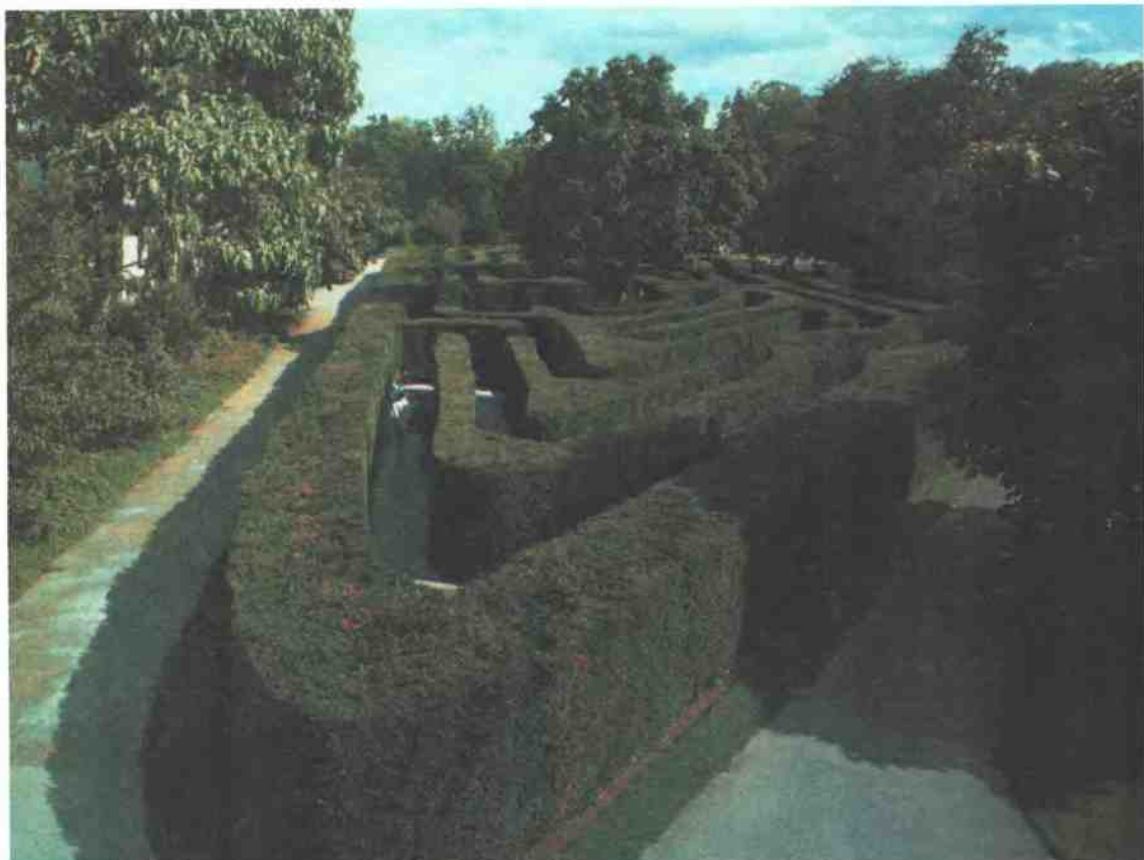
Римский мозаичный лабиринт.
Лойг, близ Зальцбурга, Австрия



Ковер с изображением лабиринта.
Собор Милосердия, Сан-Франциско,
США



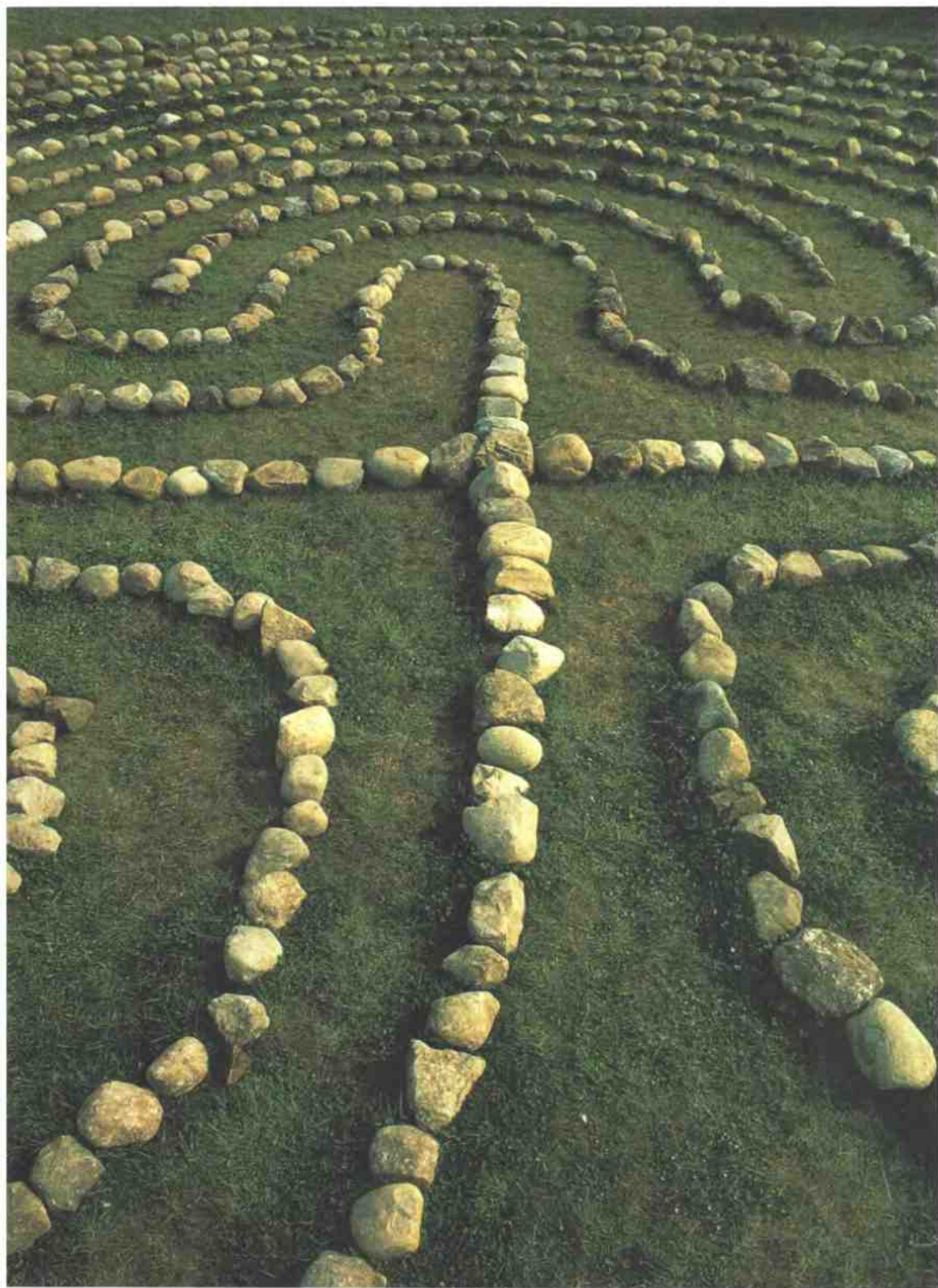
Лабиринт.
Шартрский собор, Франция



Путаница.

Дворец Хэмптон-Корт, близ Лондона,
Англия

Рене Пешер. Лабиринт в саду
Музея Алисы и Давида ван Бюрен.
Брюссель, Бельгия



Каменный лабиринт.
Тисвильделее, Дания



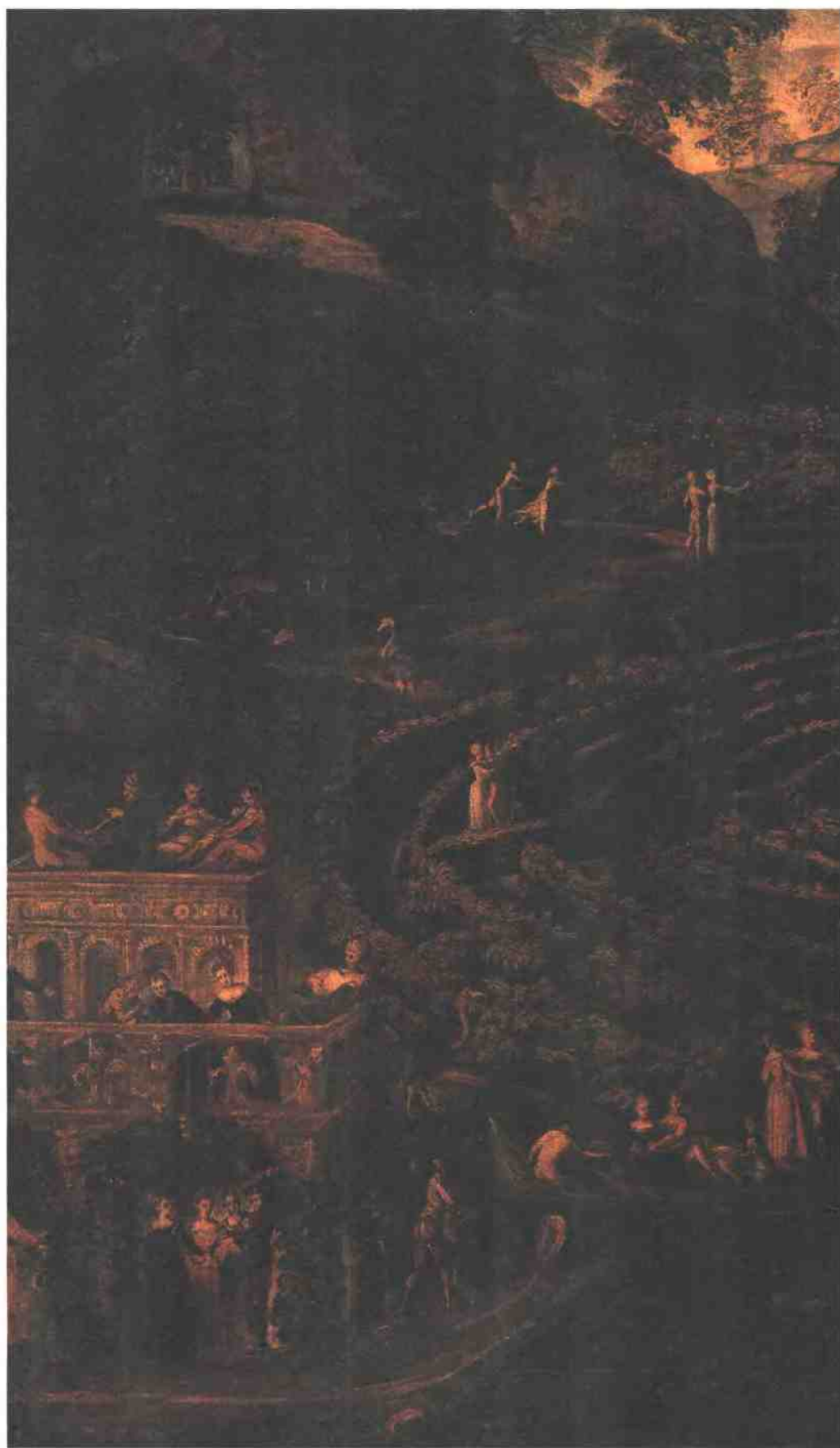
Соборный лабиринт.
Нью-Хармони, штат Индиана, США

Лабиринт из дерна.
Сафрон-Уолден, Эссекс, Англия

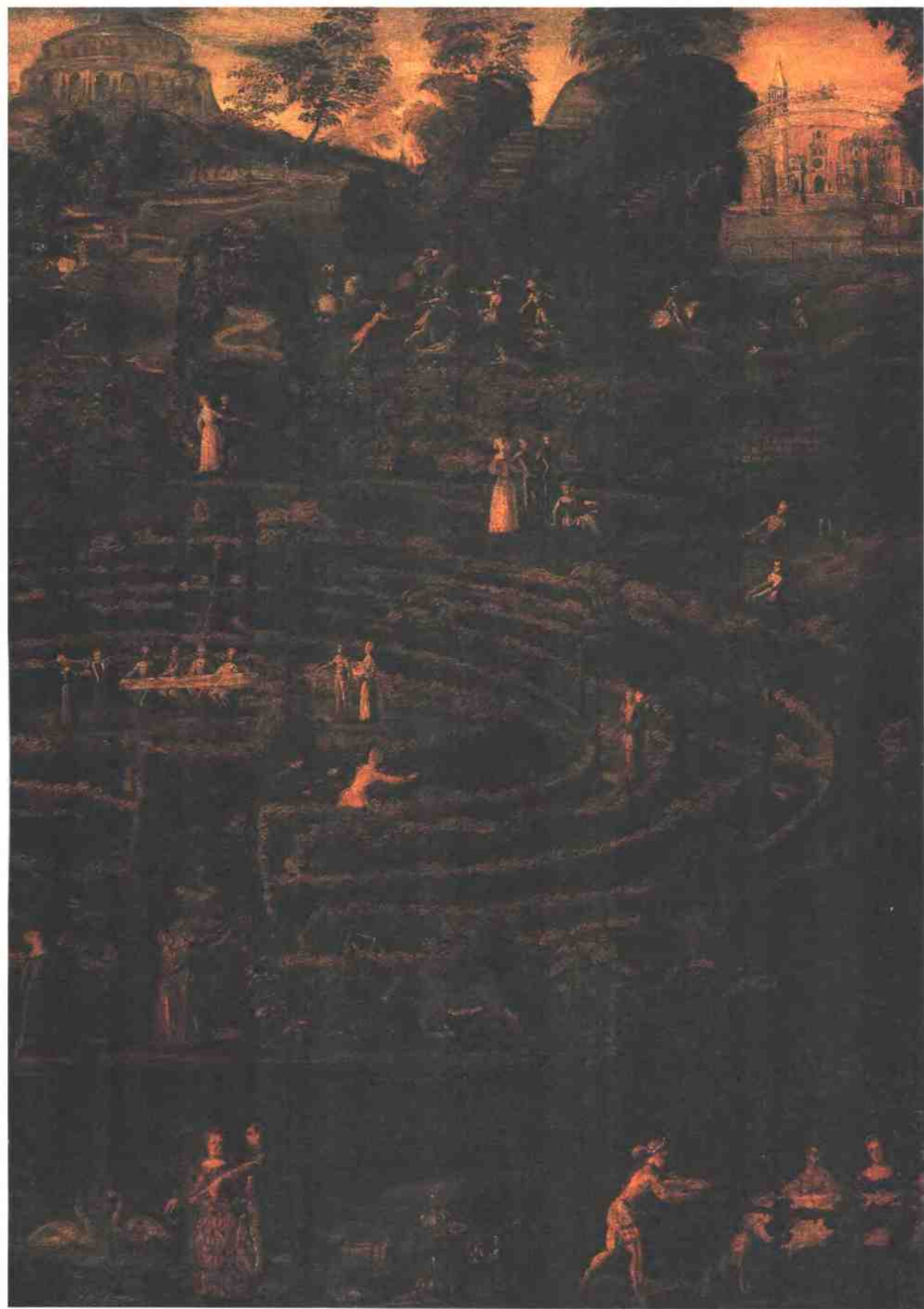


Каменный лабиринт.
Копенгаген, Дания

Лабиринт из дерна.
Алкборо, Северный Линкольншир,
Англия



Школа Тинторетто.
Лабиринт любви





Фреска на своде церкви.
Хасселагер, Дания

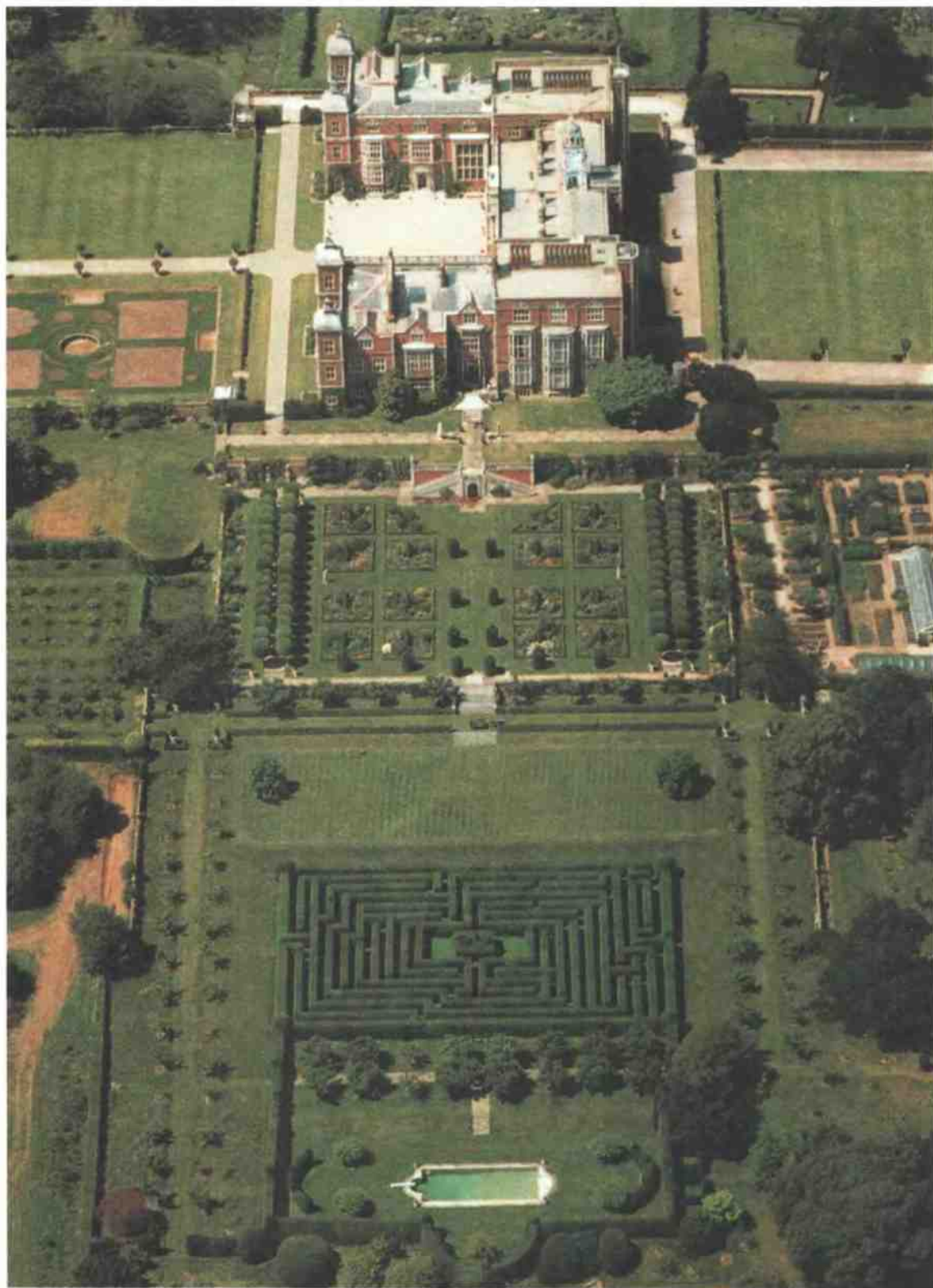
Фреска в приходской церкви.
Маариа-Кирка, Турку, Финляндия



Иисус Навин, стоящий у стен Иерихона.
Сирийская грамматика



Огород шато Вилландри.
Франция



Лабиринт-путаница.
Хэтфилд-Хаус, Хертфордшир, Англия



Замковый сад.
Гейдельберг

Херри мет де Блес.
Давид и Вирсавия

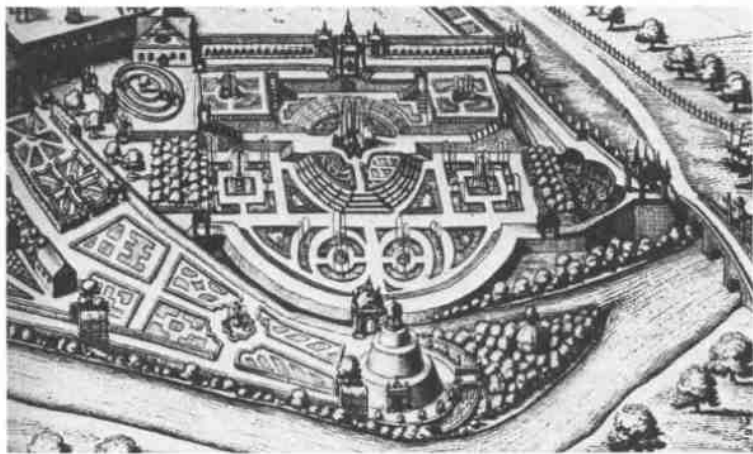


Мастер кассоне Кампаны.
Тесей и Минотавр



Бартоломео Венето.
Портрет неизвестного

436. Маттеус Мериан Старший (1593, Базель — 1650, Швальбах): Вид сада наслаждений Шлакенвертского замка (Schlackenwerth, Schlaccowerdt) в Богемии, к северу от Карловых Вар. Гравюра на меди из книги «Богемская, моравская и силезская топография» («*Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae*». Франкфурт-на-Майне, 1650). Этот великолепный сад был разбит ок. 1630 г. по приказанию Юлия Генриха, герцога Саксен-Лауенбургского. Воспроизведенная здесь деталь гравюры Маттеуса Мериана, возможно, включает в себя и изображение садового лабиринта любви, состоящего из трех concentрических кругов, с майским шестом в центре (слева вверху). Concentрические круги лабиринта, сооруженные из кустарника, соединены между собой не перемычками, а воротами. Проходы в кругах (для доступа к центру) не изображены вследствие ошибки художника. В другой части сада имеется треугольный садовый лабиринт, который, возможно, вдохновил на создание одного из рисунков Г. А. Беклера (ил. 507). Источники: Hennebo, Hoffmann. Bd. II. S. 90—92. Abb. 21.



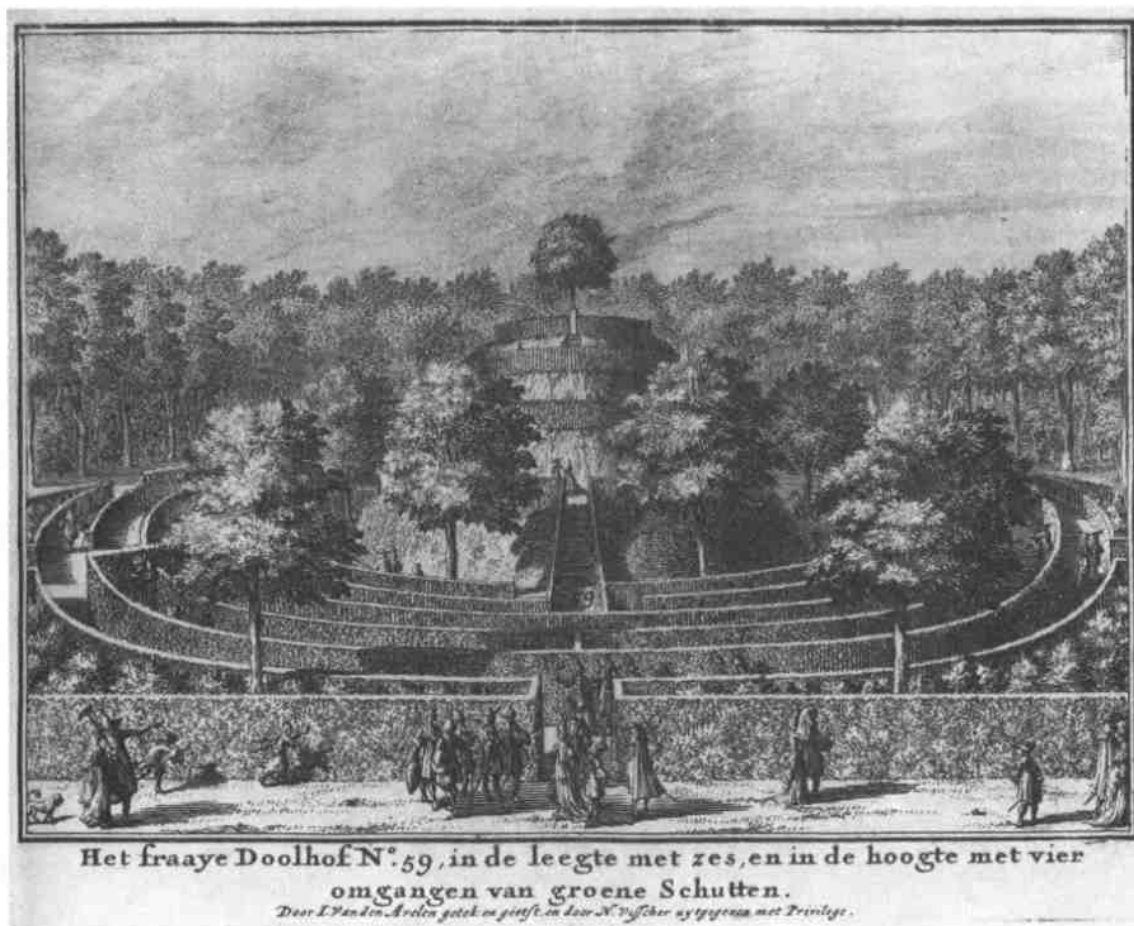
436

437. Адриан ван де Фенне? (1589, Делфт — 1662, Гаага): «Указатель к браку из лабиринта кокетства». Гравюра на меди (12,6х12,6 см) — иллюстрация к одноименной поэме голландского поэта Якоба Катса (1577—1660), впервые опубликованной в 1625 г. в его книге «Свадьба — это целый курс брака» («*Houwelyck, dat is de gantsche gelegenheyt der echtestaets*»). Девушка с букетом в руке входит в лабиринт-путаницу, сооруженный из кустарника высотой по пояс. Внутри лабиринта, проходы которого в нескольких местах закрыты перегородками, видны четыре пары и одинокий мужчина. В центре, в беседке, построенной вокруг майского шеста, сидит группа пирующих. Девушку ведет с помощью нити Ариадны Купидон. Многообещающим жестом он указывает вглубь лабиринта, где у входа в следующий круг девушку ожидает одинокий кавалер. В четырех угловых медальонах помещены изображения, комментирующие сюжет: слева вверху — указательный столб



437

у входа в лабиринт; слева внизу — два теленка, намек на заглавие поэмы («*Kalver-Liefde*» — голл., «телячья любовь», т. е. кокетство); справа вверху — Купидон верхом на теленке; справа внизу — рука Господа, которая держит конец нити Ариадны, петляющей в лесу. Из книги Якоба Катса «Все работы, как старые, так и новые» («*Alle de Wercken, soo Oude als Nieuwe*». Амстердам, 1700), т. I, с. 240—242, ил. на с. 240. По всей вероятности, гравер взял за образец работу Юстуса Райфенберга (ил. 407); см. также ил. 408. Мюнхен, Центральный институт истории искусства, 4° SB 258/5.



438

438. Йохан ван ден Авелен (середина XVII в., Голландия — 1727, Стокгольм) Лабиринт любви в парке замка Зоргфлит, близ Гааги, принадлежавшего голландскому поэту и политику Якобу Катеу (1577–1660), в сборнике поэм которого был опубликован другой лабиринт любви, воспроизведенный в наст. изд. (ил. 437). Шестиколыцевой садовый лабиринт с рукотворным холмом в центре (Парнас?); четыре из шести кругов лабиринта имеют разную высоту, ступенеобразно поднимаясь к центру. Далее (ил. 549) воспроизведен план лабиринта любви, действительно существовавшего в Зоргфлите. Гравюра на меди (12,3×16,1 см) — лист 13, входивший в серию из 32 видов садов Зоргфлита, изданную в Амстердаме Николасом Фишером. План из берлинского сборника (ил. 549) также относится к этой серии и принадлежит тем же автору и издателю, а лабиринт в обоих случаях помечен одним номером (№ 59). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия. Библиотека по искусству, OS 3396^а.

439. Якоб ван Вервен (1696–1778): Лейден, лабиринт замка Тушь, перо, акварель (20×17,5 см). Садовый лабиринт (диам. 34,5×36,2 м) был создан во внутреннем дворе замка между 20 февраля 1649 и 17 апреля 1651 г., т. е. уже после того, как замок арендовал у принца де Линя Питер де Гриндт, и перед тем, как принц продал его г. Лейдену. Договор о продаже одним из условий ставил сохранение лабиринта в неприкосновенности (см.: Overvoorde). Очевидно, лабиринт занимал весь двор и скорее всего имел другой вид (т. е. был похож на церковные лабиринты), отличный от представленного на этом рисунке более позднего времени, где лабиринт изображен с ошибками. В центре, под липой (см.: Mieris), находилась беседка, последний раз упоминаемая в источниках в 1782 г. (см.: Berkhey). В 1837 г. лестница из шестидесяти четырех ступеней, ведущая ко входу в замок, была разрушена. С этого времени лабиринт прекратил свое существование.



439

Лейденский архив, собрание печатной графики, № 18511. Фотография: Н. ван де Хорст (Лейден). Источники: Overvoorde. Inv. N. 930; Mieris. P. 398; Berkhey. P. 17. Сведения об этих источниках любезно предоставлены лейденским архивариусом В. Довнером.

¹ См. ил. 117–118.

² См. с. 113 наст. изд.; гностический псалом, в котором весь мир уподобляется лабиринту, по нему бесцельно блуждает смертная душа, дожидаясь спасения, известен еще со времен Ипполита (ок. 170–235 н. э.). См.: Ипполит. Против ересей V. MPG. Vol. XVI (3). Col. 3159–3160. За предоставление этих данных выражаю признательность Йозефу Б. Даллетту из Оттавы.

³ См. гл. VII наст. изд.

⁴ См. гл. V и VI наст. изд.

⁵ См. ил. 382–389.

⁶ Anon. Emblematischer Catechismus. S. 121–122 (см. ил. 386).

⁷ Как об этом недвусмысленно заявляет Урбан Висс, позаимствовавший эту тему у Иоганна Нойдорфера.

⁸ В работах Иоганна Каспара Хилтеншпергера и Ханса Рудольфа Сейрля (ил. 396).

⁹ Рассуждения о космологической трактовке райских рек см.: Comitò. P. 33–34.

¹⁰ См.: Бытие. 2:10–14.

¹¹ См. с. 278–284 наст. изд.

¹² См. ил. 288.

¹³ См. с. 123, 171–172 наст. изд.

¹⁴ См. ил. 403.

¹⁵ См. ил. 404.

¹⁶ См. ил. 405–406.

¹⁷ См. ил. 407.

¹⁸ См. ил. 408–410.

¹⁹ См. ил. 413.

²⁰ См.: Schramm. S. 193–197, 205. Anm. I; Haubrichs, 1969. S. 288. Anm. 128.

²¹ Ozanam. P. 83–84.

²² Единственным византийским императором, посетившим Рим, был Константин II Погонат, этот визит состоялся в 663 г.

²³ Ozanam. P. 178: «Habeat et in diarodino laberinthum fabrefactum ex auro et margaritis, in quo sit Minotaurus, digitum ad os tenens ex smaragdo factum quia sicut non valet quis laberinthum scrutare, ita non debet consilium dominatoris propalare». Выдержки из текста — цитаты из Озанам — можно также найти у Ж. Дюрана (Durand Julien, 1857. P. 127) и Э. Троллопа (Trollope. P. 128.)

²⁴ См.: Döllinger. S. 3–4, 270–271; Fechttrup. Hippolytus // Wetzler-Welte. Bd. VI. Sp. 18.

²⁵ См.: Пруденций. Апофеоз. MPL. Vol. LIX. Col. 939–940, где автор, рассу-

ждая о греческой философии, называет философию Аристотеля «лабиринтом». В другом отрывке Пруденций также описывает лабиринт, хотя и не называет его этим словом. См. с. 113, подпись к мозаичному лабиринту в Тизирте. Седулий. Первая пасхальная песнь. MPL. Vol. XIX. Col. 557–558.

²⁶ Вальтер Сеп-Викторский. Против четырех лабиринтов Франции. MPL. Vol. 199. Col. 1127ff.; Hovelmann. Walter von St. Victor // Wetzler-Welte. Bd. XII. S. 1206–1207; Birkhan, 1976. S. 445.

²⁷ Bibliothèque Nationale Paris, MS 1463, fol. Ir, 14th century; Birkhan, 1976. S. 445; см. также: Barbier de Montault. Vol. 8. P. 13.

²⁸ Парацельс. Лабиринт блуждающих медиков. 1538; первое издание на латыни: Нюрнберг, 1553; см. также: Acta Paracelsica, 1930. P. 33–39; Dallett, 1975; в своей работе Й. Даллетт (Dallett, 1979) приводит множество примеров полемики использования термина «лабиринт» в метафорическом значении, относящихся к XVI и XVII вв.

²⁹ Среди аналогичных трудов можно отметить анонимный политический памфлет «Le Labyrinthe de la ligue et les moyens de s'en retirer». (1590), а также богословскую полемику Томаса Каруэлла (писавшего под псевдонимом Торольд): «Кентерберийский лабиринт, или лабиринт доктора Лода. В этом — ответ на вопрос, какую позицию занимал архиепископ Кентерберийский в диспуте с мистером Фишером и пр., где утверждались истинные позиции Римской католической церкви, исследовались основные противоречия, существующие между католиками и протестантами, а епископские лабиринтообразные хитрости, присутствующие всем его трудам, без прикрас представлены широкой публике». Париж, 1658.

³⁰ Баварская государственная библиотека Р. О. hisp. 115; опубликовано Карлом Фоллмеллером в «Romanische Forschungen». 1888. Bd. II. S. 89–138, 615–659. См. также: «Le labyrinthe d'amour, ou, Suite des Muses folastres...» Rouen, 1615, изданный автором, который скромно спрятался за инициалами Г. Ф. С. Д. (H. F. S. D.) (репринтное изд. — Брюссель, 1863). Подробнее о комической опере (*opéra-comique*) под тем же названием см. гл. XIV, примеч. 6 наст. изд.

³¹ Эротический сборник, анонимно изданный Иоганном Готфридом Шнабелем (ок. 1690 — после 1750) в «Warnungsstadt». Nordhausen, 1738; Иммерман использовал то же название для романа, направленного против Августа Платена и опубликованного в Лейпциге в 1830 г.

³² См.: Hennebo, Hoffmann, 1962–1965. Bd. I. S. 129–139.

³³ Satori. Maibaum // Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin; Leipzig, 1932–1933. Bd. V. Sp. 1515–1524 (Sp. 1519).

³⁴ Mannhardt. Bd. I. S. 160–190 (S. 182).

³⁵ Ibid. S. 187.

³⁶ Бытие. 2:9.

³⁷ Откровение. 2:7; 22:1–2, 14.

³⁸ Бытие. 2:8.

³⁹ Buchberger. Paradies; Kaulen. Paradies // Wetzler-Welte.

⁴⁰ Подробнее об этих взглядах см.: Comitò; Hennebo, Hoffmann, 1962–1965. Bd. I. S. 126–136; Mallet.

⁴¹ См., например, картину верхнерейнского мастера, созданную ок. 1420 г., которая хранится в Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

⁴² См., например, ил. 422–423, 429–432.

⁴³ Gothein. Bd. I. S. 197.

⁴⁴ Ibid. Bd. II. S. 58–59.

⁴⁵ 2 Книга Царств. 11.

⁴⁶ Непонятно, почему Э. Кунот-Лайфельс (Kunoth-Leifels) в своем иконографическом исследовании, посвященном купанию Вирсавии, обходит молчанием данный аспект.

⁴⁷ См. с. 123 наст. изд.

⁴⁸ Такая цепь событий — тема духовного лабиринта, см. ил. 400–402.

⁴⁹ Подробнее о двух деревьях в раю см.: Karutz.

⁵⁰ Бытие. 3:16–19.

⁵¹ «Долина слез». См. также название статьи Г. Биркхана (Birkhan, 1971; Birkhan, 1976) и гл. I, примеч. 71 наст. изд.

⁵² См. гл. XV наст. изд.

⁵³ Садовые лабиринты, созданные ранее XVI в., обнаружены только на территории Франции.

⁵⁴ Подробнее об этом см. с. 305 наст. изд.

⁵⁵ См. ил. 253–254.





441

441. Игра в лабиринт

Гравюра на меди из книги, возможно напечатанной во Франции и датированной приблизительно 1600 г. (опубликовано в кн.: Mallet. III. 29). К сожалению, Робер Малле не дает подробной информации об этой работе и на заданный вопрос отвечает так же неопределенно, как и Национальная библиотека (Париж), чей штамп можно различить на этой иллюстрации.

442. Триумфальная арка

для французского короля Генриха IV
Иезуитский коллеж Авиньона
воздвиг этот «королевский лабиринт для триумфального галльского Геркулеса», дабы отметить прибытие Генриха IV (1553–1610) в Авиньон 19 ноября 1600 г. Позднее он был кратко описан в 244-страничном тексте аббата Андре Валладье, анонимно опубликованном под заглавием «Королевский лабиринт для триумфального галльского Геркулеса, отражающий подвиги, сражения, победы, трофеи, триумфы, брак и другие героические и памятные факты августейшего и христианнейшего принца Генриха IV, короля Франции и Наварры, представленный при триумфальном въезде монарха в город Авиньон 19 ноября MDC...» («Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois triomphant, sur le

sujet des fortunes, batailles, victoires, trophées, triomphes, mariage & autres faits heroiques, & memorables des tres-auguste & tres-chrestien prince Henri IV. roy de France, & de Navarre, représenté à l'entrée triomphante de la royne en la cité d'Avignon, le 19 novembre l'an MDC...». Авиньон, [б. г.], возм., 1601). Изображение триумфальной арки помещено на с. 51; на с. 63 находится описание лабиринта со стоящей палицей и тремя шариками в центре (см. также ил. 367), а также девизом: «Hic caestus, Artemque repono» (лат., «Здесь оставляю свою палицу [или, точнее, кожаный бойцовский ремень] и свое орудие». Палица — орудие Геркулеса, героя, с которым сравнивается Генрих IV. Она победоносно вырастает в центре лабиринта, а ее верхушка касается облаков. Примечательно, что в тексте говорится о семикольцевом лабиринте, а художник сумел изобразить лишь три концентрических круга. Лабиринт, заключенный в лавровый венок, изображен на первой из семи триумфальных арок, воспроизведенных в данном изд.; эта арка была посвящена Марсу. Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 2988. Источники: Praz, 1964. Vol. I. P. 146.



442

личитас Тирольской (ил. 443), носили также официальный характер, как и банкет, который принц Конде устроил для Людовика XIV 29 августа 1688 года в центре лабиринта Шантийи (ил. 444). С другой стороны, лабиринты, созданные Франческо Сегалой (ил. 445–453), а также те, автором которых является священнослужитель Николя де Рели (ил. 454–460), можно рассматривать как неофициальные развлечения, носящие исключительно приватный характер, в чем и заключается их схожесть с «лабиринтами» Андреа Гизи (ил. 461–462), которые представляют собой игры на сочетаемость (похожие на «лабиринты», приписываемые св. Бернару, ил. 463). В этом состоит еще одно проявление концепции лабиринта. Первый из подобных примеров представляет собой набор букв, помещенный в центр римского мозаичного лабиринта из Орлеана (ил. 117–118), тогда как более поздние примеры включают стихотворные лабиринты на португальском (ил. 464–466)². Сам факт того, что целый ряд отдельных элементов (картинок или слов) следует составлять в разном



DESSEIN DE LA COLATION QUI FUT DONNE A MONSIEUR PAR MONS^{LE} PRINCE, DANS LE MILIEU DU LABIRINTE A CHANTILLY. *Jess. Anst. 1688.*

444

444. Доливар, по Берену
Банкет в честь Людовика XIV,
данный принцем Конде
в центре лабиринта в Шантийи
29 августа 1688 г.

Подробнее о садах Шантийи
см. ил. 552.

Гравюра на меди (21,5х25,5 см
с обрамлением).

Париж, Национальная библиотека,
Ed. 65 b fol.

та, — сложная, многосторонняя задача, включающая в себя несколько уровней, которую можно решить при помощи «нити Ариадны». В этом смысле данный труд может быть признан «лабиринтом», хотя я не стал бы столь смело заявлять, что в нем нет ошибок.

Существует целый ряд «музыкальных лабиринтов», самые ранние из которых относятся к началу XVIII века. Путем многочисленных модуляций они уводят испол-

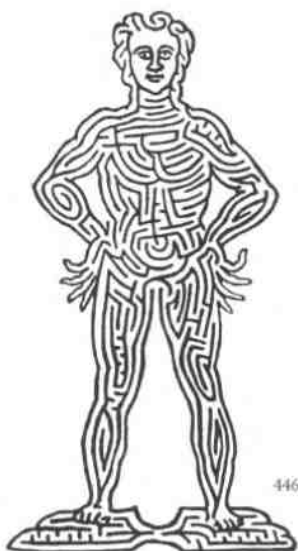
нителей и слушателей в новые тональности, затемняют понимание, используя *эпгармонические* аккорды, которые можно отнести к разным тональностям, в каждой из них они будут иметь разные функции. Название сочинения Иоганна Себастьяна Баха «Маленький гармонический лабиринт» (ил. 468), созданного вероятнее всего в 1705 году, апеллирует именно к этому стойкому ощущению потери ориентации, которое данная вещь пробуждает в слушателях.

Подобные музыкальные лабиринты были бы невозможны без применения равномерной *темперации*, введенной Андреасом Веркмейстером около 1700 года. В 1691 году Веркмейстер опубликовал свою «Музыкальную темперацию», и с тех самых пор исполнители получили возможность играть во всех тональностях, что относит-

ся и к клавишным инструментам, как это продемонстрировал Бах в уже упомянутом произведении и «Хорошо темперированном клавире» (1722–1744). Музыкальные лабиринты создавались также Пьетро Локателли (1693, Бергамо — 1764, Амстердам) и Антонио Кальдарой (1670, Венеция — 1736, Вена). В 1702 (1710?) году было напечатано произведение Иоганна Каспара Фердинанда Фишера «Ariadne musica, Neo-Organoedum, per XX Praeludia, totidem Fugas... e difficultatum labyrintho educens», название которого содержит указание на использование двадцати (из двадцати четырех возможных) тональностей. Данное сочинение оказало большое влияние на И.-С. Баха⁵. Кроме того, Петером фон Винтером (1754–1825), «королевским баварским предводителем придворных музыкантов в Мюнхене»,



445



446



447



448



449



450



451

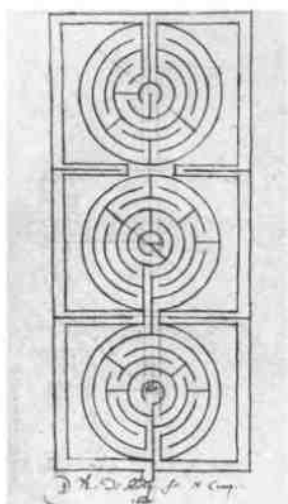


452



453

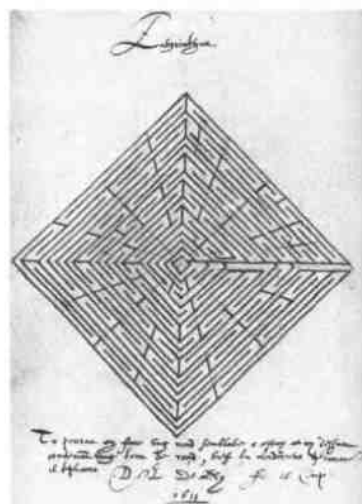
445—453. Франческо Сегала:
Девять лабиринтовых фигур
(или фигурных лабиринтов)
Гравюры на дереве (XVI в.)
падаунского архитектора Франческо
Сегалы, опубликованные в его
«Книге лабиринтов Франч. Сегалы,
падаунского скульптора
и архитектора» («Libro de laberinti
de Franc. Segalla Padoano Scultore
et Architetto»), которая содержит
большое количество подобных
изображений. Издание хранится
в Апостолической библиотеке
в Ватикане. Это единственные факты,
которые удалось почерпнуть в самой
библиотеке и в эссе А. Омодео.
Источники: Omodeo. P. 85—89. Tab. 6—14.



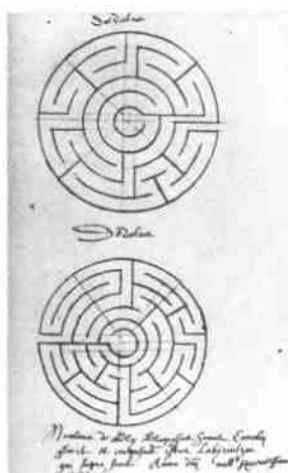
454



455



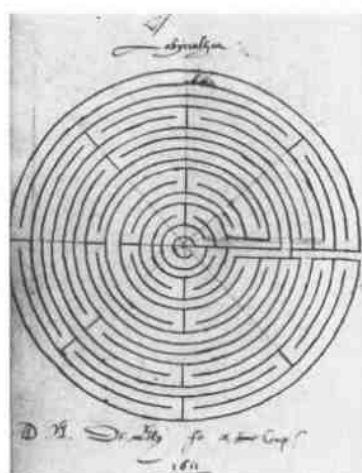
456



457



458



459

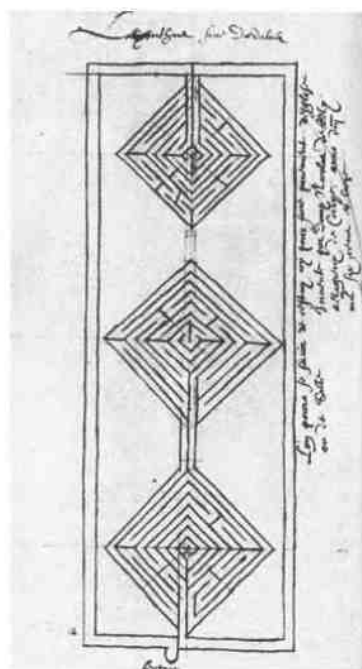
454—460. Дом Николя де Рели:

Рисунки лабиринтов

В 1611 г. клирик бенедиктинского аббатства в Корби, близ Амьена, скопировал не только лабиринт Амьенского собора (ил. 253) и лабиринт «нерихон» из амьенского лекционария XII в. (ил. 224), но и добавил к этой коллекции лабиринтов восемь рисунков собственного сочинения.

Бумага, тушь, перо (29,1×20,9 см).

Амьен, муниципальная библиотека, MS 147, л. 1 (ил. 223), MS 405, л. 211 об., 214—219.



460

466. Крестообразный лабиринт
Составлен Мануэлем Феррейрой
Леонардо из Лиссабона
и опубликован там же в 1743 г.
в книге Франциско да Кунья «Ogçam
Panegyrica Historica» — пространном
«академико-историческом
панегирике» в честь австрийской
императрицы Марии Терезии.
Он похож на кубический лабиринт
с ил. 464 тем, что также состоит
из одного предложения («Sois o valor
da Hungria», *порт.*, «Вы — сокровище
Венгрии»), которое читается —
начиная с буквы «S» в центре —
во всех направлениях. Этим
он напоминает римский мозаичный
буквенный лабиринт «Sancta Ecclesia»
из Орлеанвиля 324 г. н. э. (ил. 117,
118).

Фотография из кн.: Hatherly. Fig. 10.

Источники: Hatherly. P. 28.

467. Новое изобретение — «гусек»

Гравюра на дереве (28,5х37,2 см),
середина XVII в. Доска для
«гуська» — игры, которая, возможно,
была придумана в Германии в XVI в.
Это игра типа «кто быстрее?»,
состоящая из шестидесяти трех
клеток; каждый участник
продвигается вперед на определенное

число клеток, указанное брошенными
костьми. Существуют штрафные
клетки, в том числе клетка 42
с неверно нарисованным
лабиринтом, о которой в правилах
игры, помещенных в центре поля,
сказано: «Кто попадет в лабиринт
в клетке 42, должен уплатить
два пени штрафа и отойти на три
клетки назад, чтобы не нанести
ущерба саду». «Гусек» был
необычайно популярен;
экспонаты, подобные этому,
хранятся и в Германском
национальном музее в Нюрнберге
(инв. № НВ 24594: издан Карло
Кориолани в Венеции в 1650 г.;
инв. № НВ 16877: издан Мартином
Фрицем в Кёльне ок. 1650 г., и др.).
Ок. 1740 г. в садах Шантийи (ил. 552)
и Шуази (ил. 554) кроме прочего
соорудили *боскеты* в форме,
если можно так выразиться,
эллипсоидной спирали,
предназначенные для «Jeu d'Oye»
(французское название «гуська»)
на свежем воздухе.

Мюнхен, Баварский национальный музей,
инв. № 47/21, 1813.

Источники: Himmelheber. S. 163—164.

Kat. Nr. 372 (также Nr. 373, 377);

D'Allemagne.

*Labirinos intrincado, que principia de meya sempre se
lêra a seguinte nome*

SOIS O VALOR DA HUNGRIA



De Manoel Ferreira Lameira Lichtneph.
* 34

466





468

эквивалент нити Ариадны), безошибочно найти выход.

И в наше время в печатной продукции можно обнаружить большое количество лабиринтов. В книгах Вальтера Шаферда, Владимира Козьякина, Бернарда Миера, Грега Брайта и многих других мы находим развитие идей Сегалы. В качестве любопытного примера мне бы хотелось также упомянуть здесь «лабиринты для физической подготовки» (ил. 469), за создание которых мы должны благодарить «отца гимнастики» Фридриха Людвиг Яна (1778–1852). Он «в 1816 году воспроизвел нейштадтский „Волшебный круг“ у трехствольного дуба в парке в Хазен-

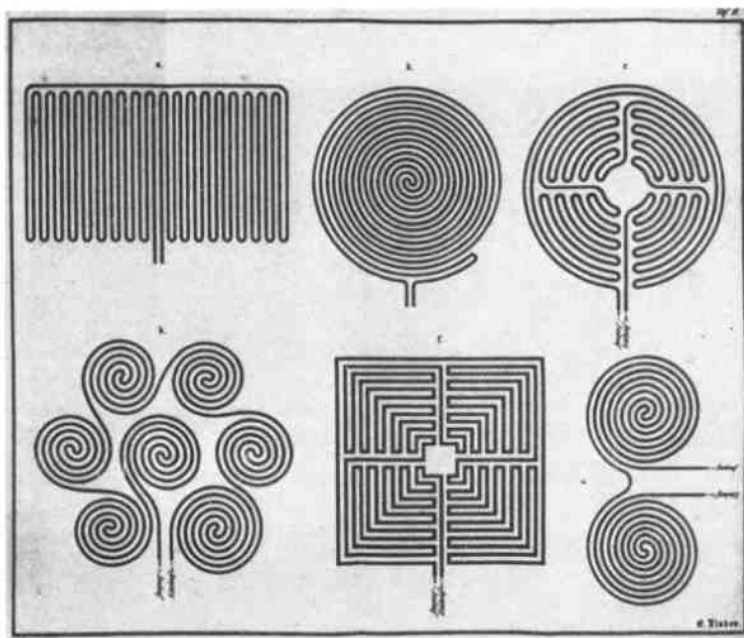
хайде (под Берлином), предполагая использовать его для разнообразных целей, дающих хорошую физическую подготовку». Однако у его студента Ганса Фердинанда Массмана слова похвалы нашлись только для «яйцеобразных поворотов»¹⁰ данного сооружения. И хотя «нельзя возразить, что чистого вида напряжение или же обычное перемещение тела в пространстве происходит благодаря круговой схеме дорожки»¹¹, Массман отдавал предпочтение другим, ранее уже опубликованным структурам, за создание которых он благодарил «друга детства Эдуарда Линдена, учителя физкультуры, нанятого Великим князем для работы в Им-

468. Иоганн Себастьян Бах (1685, Айзенах — 1750, Лейпциг): «Маленький гармонический лабиринт»

Музыкальная пьеса для органа, которую можно исполнять и на фортепиано; входит в число фортепианных пьес, приписанных Баху немецким исследователем музыки Юлиусом Августом Шпиттой (1841–1894). Однако эта атрибуция вызывает сомнения, поскольку затем авторство Баха было отвергнуто и пьесе определили как сочинение Иоганна Давида Хайнрихена (1683, Крессульн, близ Вайссенфелса, — 1729, Дрезден); тем не менее имеется письменное свидетельство в пользу Баха. Не думаю, что присутствие в первом такте второй части (со слова «Centrum») нот В-А-С-Н (т. е. си-бемоль — ля — до — си, правда расположенных в другом порядке), части темы *фугато*, — простое совпадение. Бах вводил эту группу нот в разных сочетаниях и в другие произведения; она встречается, например, в более позднем сочинении композитора «Искусство фуги». Возможно, данная пьеса была сочинена Бахом в дни его юности, ок. 1705 г. Заглавие намекает на весьма сложную и запутанную гармоническую структуру произведения, на большое количество модулирующих в разных ключах, а также на энгармонизм, который проявляется в разных ключах и в каждом из них может иметь разные функции. Эти свойства обращают слушателя в смятение относительно характера гармонической структуры произведения.

И.-С. Бах. «Органное сочинение» («Orgelwerke»), изд. Ф. Гриненкерля и Ф. Ройшша, т. IX, № 9, с. 34 и далее
Источники: Keller, S. 56–57; Buys, S. 37–38; Schmieder, BWV 591; Spitta, Bd. I, S. 654.

ператорской военной академии в Санкт-Петербурге». Они казались ему более технически приспособленными для достижения физического совершенства, к которому он так стремился. Национальная германская муштра, предвоенная подготовка и мрачная «бюрократия» Массмана — трудно вообразить себе обстановку менее пригодную для воплощения концепции лабиринта.



469. Лабиринт для физической подготовки

Рисунки Эдуарда Линдена, иллюстрирующие (табл. II) сочинение Ганса Фердинанда Массмана «Волшебный круг и лабиринт для спортивных площадок и садов» («Wunderkreis und Irrgarten: Für Turnplätze und Gartenanlagen»; Кведлинбург; Лейпциг, 1844). От лабиринта здесь остался лишь характер движения, который теперь — с тех пор как «отец гимнастики» Фридрих Людвиг Ян использовал «Волшебный круг» («Wunderkreis») в Хазенхайде, близ Берлина, — используется лишь для физических упражнений. Интересный предшественник современного увлечения бегом трупой, этот рисунок должен восприниматься столь же серьезно. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Гутт. 58^{ab}.

469

¹ Troiano. Fol. 66v: «...vi furono portati tre Laberinti, in mezzo de' quali vi era a ciasuno un banchetto apparecchiato con quante sorte di viande che potra mai ordinare un vecchio e pratico scalco, e vi erano sentati per ciasuno tre donne e tre cavalieri». Неаполитанец Массимо Трояно служил певцом в придворной капелле в Мюнхене, которой руководил Орландо ди Лассо. В 1603 г. в Руане был анонимно опубликован «Labyrinthe de recreations» в трех томах.

² См.: Natherly. Многочисленные «метрические лабиринты» можно найти в «Метаметрике», первом томе объемного труда (Caramuel y Lobkowicz). Иллюстрация письма-лабиринта 945 г. приводится у Дж. Уильямса (Williams J. Abb. 6).

³ Название рассказа Х. Л. Борхеса в пер. Б. Дубина.

⁴ Comenius. De rerum humanarum emendatione consultatio catholica. Vol. II. P. 445. За эти сведения я выражаю признательность Йозефу Б. Даллетту из От-

тавы. Термин «лабиринт» здесь можно истолковать как «тезаурус» или «compendium» (компендиум, резюме, краткое руководство, нечто такое, что требует большого объема работы и изобретательности) (ввиду толкования слова как «labor intus»). См. название утраченного школьного учебника, написанного Коменским: «Literarum Studiosae inventutis Sapientiae Labyrinthus» («Лабиринт букв, созданный мудростью усердной»).

⁵ См.: Buys. P. 38; Zenck. S. 51.

⁶ Опера была поставлена в Баварской государственной опере, в Мюнхене, 18 ноября 1978 г. В программе дается ссылка на источники, среди которых «Лабиринт», рассказ К. М. Виланда из Dschinnistan oder Auserlesene Feen — und Geistermärchen. Winterthur, 1786—1789. Bd. 2.

⁷ Эти «лабиринты» передавали по французскому радио (France Culture) летом 1977 г. в программе Ж. К. Ламбера «Послеполуденный отдых в лабиринте».

⁸ См.: Matthews. P. 204—108; автоматы для игры в пинбол, установленные во многих развлекательных центрах, основаны на принципе лабиринта-путаницы, как и множество видео- и компьютерных игр.

⁹ Подробнее об этом см.: Schubert. Bd. III. S. 86—93; Mittenzwey. S. 52—54, 102; Ghersi. P. 25—29; Ball. P. 254—260; Gardner. S. 119—124, 155—156; Lietzmann. S. 253—257; Lutz.

¹⁰ Massmann. S. 10. В качестве модели для одной из своих структур Ф. Л. Ян взял «Волшебный круг» Эберсвальде-Финов, неверно сконструированный лабиринт из дерна, который в 1609 г. построил для учеников Кристиан Вахтман, директор эберсвальдской школы (см. дополнение к гл. IX, ил. С). Massmann. Taf. I, C. Подробнее см.: Massmann. S. 7—10; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 30—31; Hunke. S. 5.

¹¹ Massmann. S. 3.



XV. Садовые лабиринты и лабиринты-путаницы

Принимая во внимание динамичную природу лабиринта, изменимость его структуры, тот факт, что лабиринт весьма пригоден для декоративных целей, а также ту легкость, с какой лабиринт способен принять практически любую мыслимую форму, вполне логично предположить, что лабиринту может отводиться немаловажная роль в ландшафтной архитектуре. Особенно характерно подобное применение лабиринтов для эпохи регулярных, геометрически правильных садов¹, то есть для Возрождения и эпохи барокко. С идеями же, воплощенными в парковом дизайне английского стиля, лабиринты, наоборот, примирить весьма сложно. Поскольку лабиринты любви как отдельная подгруппа садовых лабиринтов уже рассматривались в настоящем сочинении², здесь требуется лишь короткое пояснение к приводимым примерам.

Материал, рассматриваемый в данной главе, представлен в двух разделах. В первый из них вошли нереализованные проекты (ил. 470–529), взятые в основном из книг по ландшафтной архитектуре. Они представлены в хронологическом порядке. Второй раздел (ил. 530–556) составляют воплощенные в жизнь садовые лабиринты и лабиринты-путаницы, материал подается в алфавитном порядке. В обоих случаях это лишь определенная выборка из значительно большего числа существующих образцов. Первоначально я собирался представить каталог примеров, аналогичный каталогам римских мозаик, лабиринтов в рукописях, церковных лабиринтов и лабиринтов из дер-

на, но из-за большого объема и довольно разнообразной, произвольной природы фактического материала впоследствии я отказался от этого намерения. В Европе в течение XVI и XVIII веков создавались сотни лабиринтов и еще большее количество лабиринтов-путаниц. Хотя использование лабиринта в садах и парках стало чрезвычайно популярным, интерес к ним со стороны как создателей, так и тех, кто пользовался этими лабиринтами, ограничивался лишь стремлением к развлечению, коим служили декоративные формы и ассоциации, прочно связывающие лабиринт с научным знанием. В этом проявлялось стремление встретиться с опасностью, пусть и вымышленной, — можно заблудиться, — а также желание воспользоваться многими укромными уголками и закутками лабиринта, чтобы предаваться всяческой праздности. Идеологические и метафизические смыслы, наполняющие лабиринт и явственно осознаваемые еще в лабиринтах любви, в этом случае ослабели до такой степени, что остались почти неощутимыми. Осталась только голая схема, структура, целью создания которой является шутка, mildое развлечение. И эта структура не поддается научному анализу.

Однако ранняя история садовых лабиринтов представляет значительно больший интерес. Самые старые примеры относятся к XIV веку³. Хотя существует легенда, что в XII веке английский король Генрих II (1133–1189), скрывая свои незаконные любовные похождения от жены, Элеоно-

ры Аквитанской⁴, попытался, хотя и тщетно, спрятать свою возлюбленную, «прекрасную Розамунду», в лабиринте в Вудстоке, едва ли можно верить в эту историю, имея в виду ее ярко выраженный романтический характер, а также тот факт, что спрятаться в лабиринте невозможно. Более того, самые ранние источники, в которых упоминается так называемый «дом Дедала», относятся к XIV веку⁵. До сих пор в Шато в Эсдене, Па-де-Кале, принадлежавшем сначала графам Артуа, а затем герцогам Бургундским, сохранились записи, в которых приводятся подробные сведения о выплатах, сделанных в 1338 году садовникам (мужчинам и женщинам) за работу, которую они проводили в течение нескольких дней по расчистке сада, зарослей виноградной лозы, кустов роз и «дома Дедала»⁶ (maison Dedalus). Более того, в бухгалтерских книгах герцогов Бургундских за 1372 год упоминается некий «дом Дедала», расположенный в Рувре в Кот-д'Оре⁷.

Весной 1431 года английский посланник герцог Бедфорд занимался перепланировкой в Отеле де Турнель в Париже. И первым его распоряжением стало «выкорчевать живую изгородь, составляющую лабиринт, известный как дом Дедала»⁸. И наконец, нам также известно — из приказа, датированного 18 сентября 1477 года, — о том, что за обновление садового лабиринта в замке Боге в Анжу, принадлежавшем королю Рене, было выплачено 11 ливров⁹. Существуют сведения, что в 1513 году «дом Дедала» имелся у Людовика Савойского¹⁰, а про короля Франции Франциска I известно,

что в 1520 году он провел некоторое время в своем «доме Дедала» в Коньяке¹¹.

Мы не можем с точностью сказать, что именно представлял собой такой «дом Дедала». Нам лишь известно, что данный термин начиная с XIV века¹² употреблялся в документах для обозначения церковного лабиринта в Амьене, и не сохранилось никаких свидетельств, что садовые лабиринты существовали за пределами Франции до того, как в XVI веке возникла мода на лабиринты, ставшая одним из проявлений тенденций маньеризма. Два этих факта позволяют сделать заключение о том, что французские церковные лабиринты и средневековые садовые лабиринты не только имели общую область распространения, не только назывались одним и тем же словом, но и создавались по одинаковой схеме. Во всяком случае, мне кажется вполне разумным предположение Маргерит Шаража¹³ о том, что следует разделять средневековые «дома Дедала» и лабиринты эпохи Возрождения. Менее убедительной представляется мне ее мысль о том, что извилистую дорожку лабиринта покрывали сверху разросшиеся листовые своды¹⁴. В ее рассуждениях упущено главное: само название «дом Дедала» указывает не на трудность постройки такого здания из деревянных досок, а на определенное расположение, схему дорожки, как это характерно для церковных лабиринтов. С другой стороны, ее упоминание о значительно более позднем изображении 1583 года (ил. 427), автором которого является Ханс Вредеман де Врис, — это лабиринт любви с павильоном в центре¹⁵ — представляется весьма уместным, поскольку лабиринты любви из всех садовых лабиринтов ближе всего стоят к средневековым «домам Дедала», возможно к их более позднему варианту. Вероятно, определенные параллели можно обнаружить в танце: в документе 1491 года упоминается игра в лабиринт¹⁶, которая, как предполагает Жан Адемар, могла быть весьма похожа на «гусек»

(ил. 467). Однако вряд ли такое утверждение верно, поскольку лабиринт — это только один, не самый главный элемент среди шестидесяти трех клеток, задействованных в данной игре, в которую играют на доске, используя кости. Более того, декоративные *боскеты* для «гуська» — увеличенная модель настольной игры, спиралевидные формы которой были перенесены в ландшафтную архитектуру, — стали появляться в садах лишь в XVIII веке¹⁷.

Наша слабая информированность о формах, которые садовые лабиринты принимали в Средние века, с лихвой компенсируется обширными знаниями о садовых лабиринтах и лабиринтах-путаницах, которые сооружались в период между XVI и XVIII веками. Эти лабиринты (и лабиринты-путаницы) эпохи Возрождения и периода барокко создавались в основном из кустарников — живой изгороди, — и желаемый эффект достигался только тогда, когда этот кустарник достаточно подрастет и станет выше входящих в лабиринт посетителей. В большинстве случаев кустарник обрамлял дорожку по обе стороны, однако к концу XVII века, например в Версале (ил. 534–535), деревья и кусты стали высаживать очень плотно, а дорожки расширили, так что они превратились в настоящие проходы, почти что улицы. Создавались также травяные бордюры, которым придавали сходство с лабиринтом и простая схема которых исключала любую возможность сбиться с пути, поскольку они создавались лишь как намек на лабиринт, как игра причудливых форм. Во второй половине XVIII века интерес к этим конструкциям ослабел и многие лабиринты (и лабиринты-путаницы) были уничтожены либо для того, чтобы расчистить место для английских ландшафтных парков, либо просто из-за незнания и пренебрежительного отношения. Имеется подробная информация о том, как переносили лабиринт из парка дворца Шенбрунн в Вене. Этот лабиринт был высажен, вероятно, в конце XVII

века, то есть после прорыва турецкой осады в 1683 году, когда разбивали и сам парк, а в 1892 году лабиринт перенесли на новое место, поскольку «вследствие его густоты лабиринт служил местом для целей, невозможных в парках, предназначенных для широкой публики»¹⁸.

Рисунки

В этом разделе помещены избранные проекты садовых лабиринтов и путаниц, расположенные в хронологическом порядке.

470. Себастьяно Серлио
(1475, Болонья — 1554, Фонтенбло)
Два рисунка садовых лабиринтов; гравюры на дереве из книги Себастьяно Серлио «Все произведения архитектуры и перспективы» («Tutte l'opere d'architettura et prospettiva»). Венеция, 1600), л. 199. Верхний рисунок — включенный в сочинение Серлио «Пять книг об архитектуре» (1537) — еще в XVI в. был скопирован Д. Лори (в книге «Сокровищница цветников мира», с. 178, в зеркальном отображении; см. ил. 476), а также неизвестным немецким мастером (ил. 497).
Мюнхен, Баварская государственная библиотека, 4° Arch. civ. 75.





471

471—472. **Томас Хилл**
Две гравюры на дереве
из третьего издания книги Томаса
Хилла «Полезное искусство
садоводства» («The Profitable Art of
Gardening»; Лондон, 1579) —
проекты круглого (с. 10; диам. 6 см)
и квадратного (с. 15, длина
стороны без бордюров 5,3 см)
садовых лабиринтов.
Выступы на обоих лабиринтах

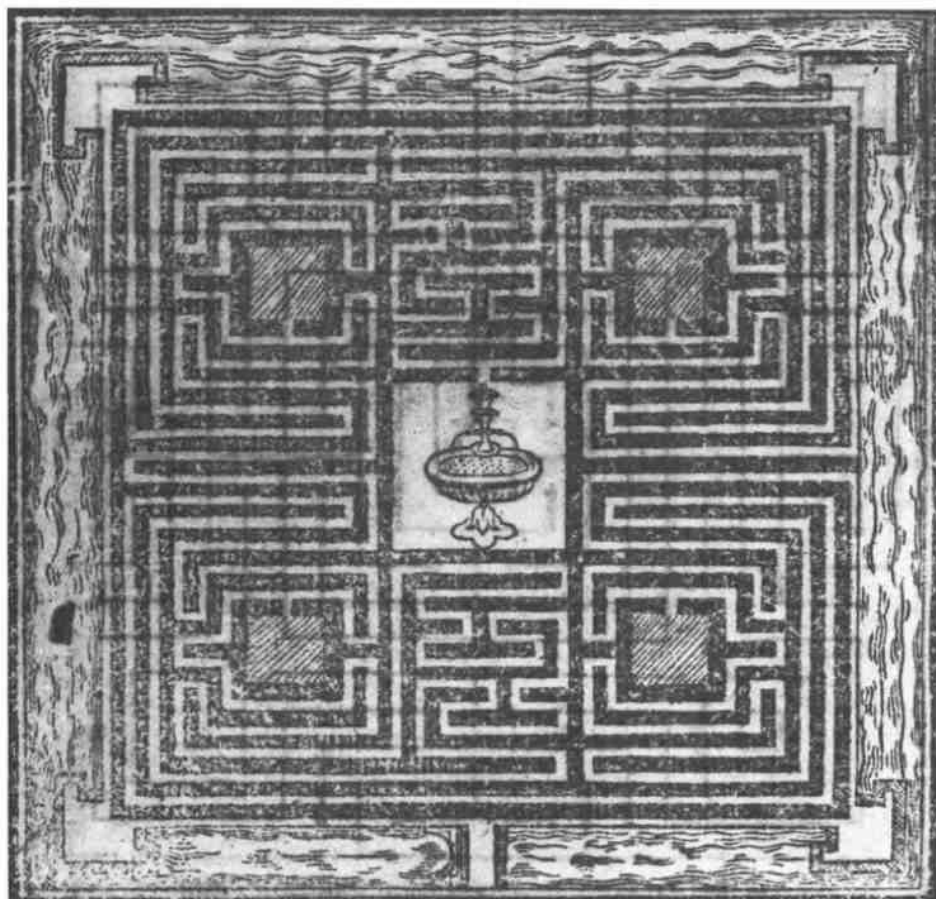
приводят на память «бастионы»
лабиринта Реймского собора
(ил. 278—279).
Похожая деталь встречается
в миниатюре манускрипта XV в.
с сочинением Бозция (ил. 215)
и в дерновых лабиринтах
Сафрон-Уолдена (ил. 305, 306)
и Спейнтона (ил. 307, 308), хотя
и со значительными отличиями.
Лондон, Британская библиотека, 234 d 27.

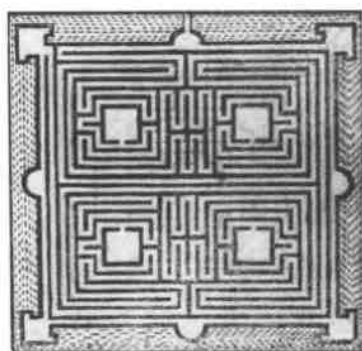


472

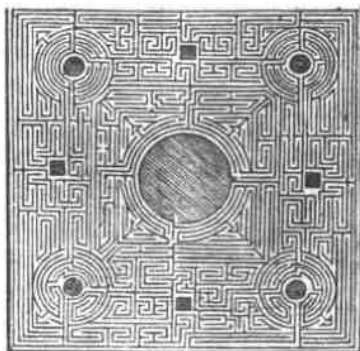
473—495. **Д. Лори** (придворный врач
в Монбельяре, департамент Дуб,
Франция; даты жизни неизвестны)
Двадцать три проекта садовых
лабиринтов из книги Д. Лори
«Сокровищница цветников мира»
 («Le Thresor Des Parterres De
L'Univers»; второе изд. — Женева,
1629, с. 178—200). Гравюры на дереве
(квадрат со стороной 12,8 см; размеры
листа 22×15,3 см). Лори приложил

473





474



475



476



477



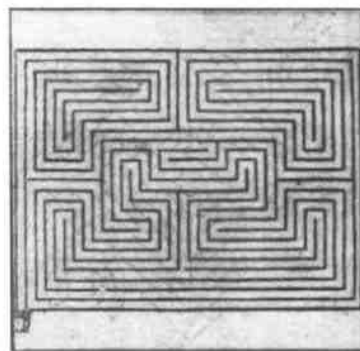
478



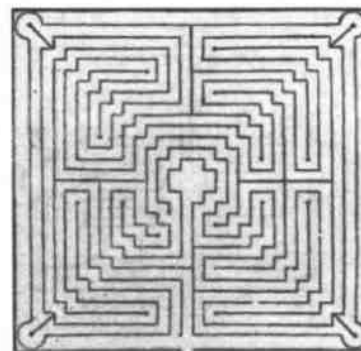
479



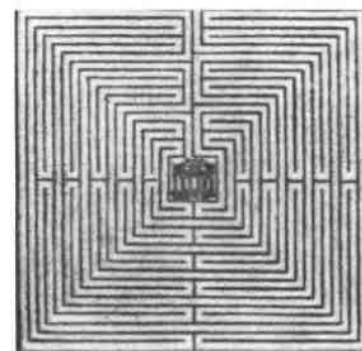
480



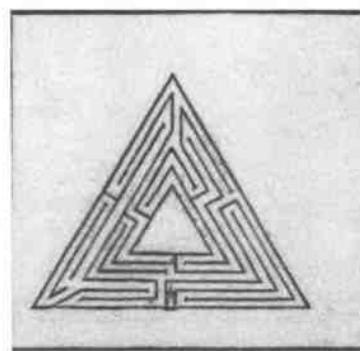
481



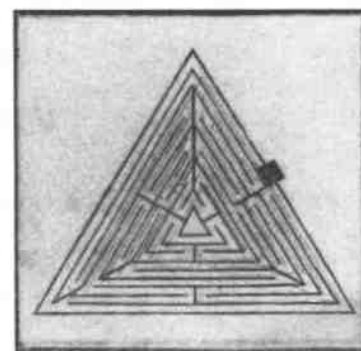
482



483



484



485



486



487



488



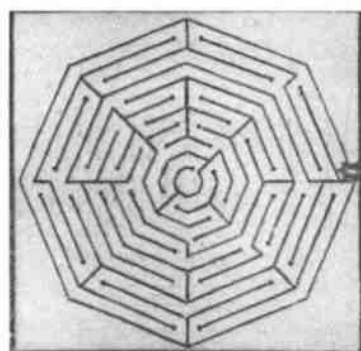
489



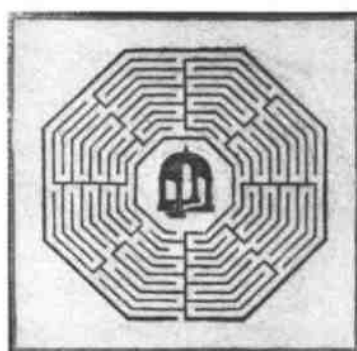
490



491



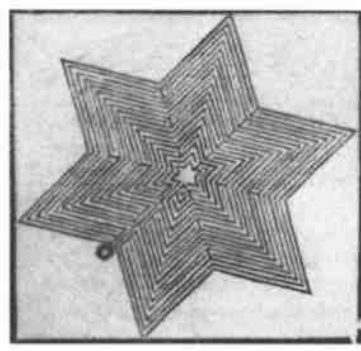
492



493



494



495

руку лишь к самым ранним проектам; например, лабиринт со с. 178 (ил. 476) — это зеркальная копия гравюры Себастьяно Серлио (ил. 470), а проект со с. 188 (ил. 475) — просто уменьшенная версия немецкой гравюры (ил. 326), также представленной в зеркальном отображении, поскольку так удобнее гравировать, и со штриховкой вместо иллюстраций в окружностях. На с. 182 (ил. 473) представлен остров-лабиринт с фонтаном (премудрости? См. ил. 396) в центре; центры *квадрантов* напоминают подобные детали в поздних спиритуальных лабиринтах (ил. 399–402), где помещались библейские

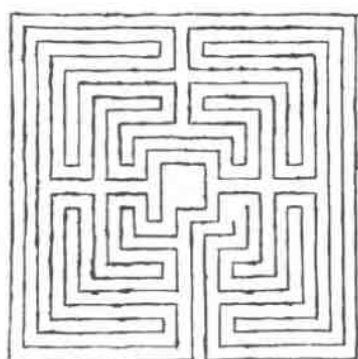
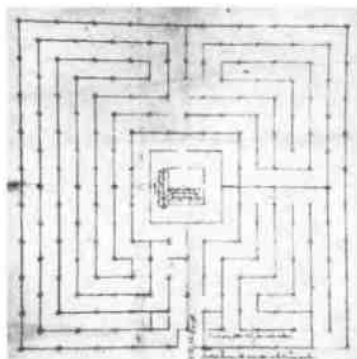
цитаты о четырех реках рая. Книга Лори впервые увидела свет в Женеве в 1579 г. и, в свою очередь, послужила образцом для сочинения Георга Андреаса Беклера (ил. 505–509). Остальные иллюстрации расположены на следующих страницах второго издания «Сокровищницы...»: 472 (179), 473 (180), 474 (181), 475 (183), 476 (184), 477 (185), 478 (187), 479 (189), 480 (190), 481 (185), 482 (187), 483 (193), 484 (194), 485 (195), 486 (196), 487 (197), 488 (198), 489 (199), 490 (200).

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 3440, с. 178–200.

496. Неизвестный немецкий рисовальщик (вторая пол. XVI в.)
План лабиринта-путаницы с домом наслаждений в центре; бумага, перо, коричневая тушь, зеленая подцветка кистью (63,2×63,7 см). Внизу надписи на немецком языке: «Вход здесь», «Проходы должны составлять 6 футов в ширину», «Площадь лабиринта должна составлять 129 футов». Надписи в центре: «Площадь этого дома наслаждений должна составлять 18 футов», «Путь вокруг дома наслаждений должен составлять 9 футов в ширину».

Мюнхен, Государственное собрание графики, инв. № 1962.172 Z

Источники: Labyrinthe Nr. 4.



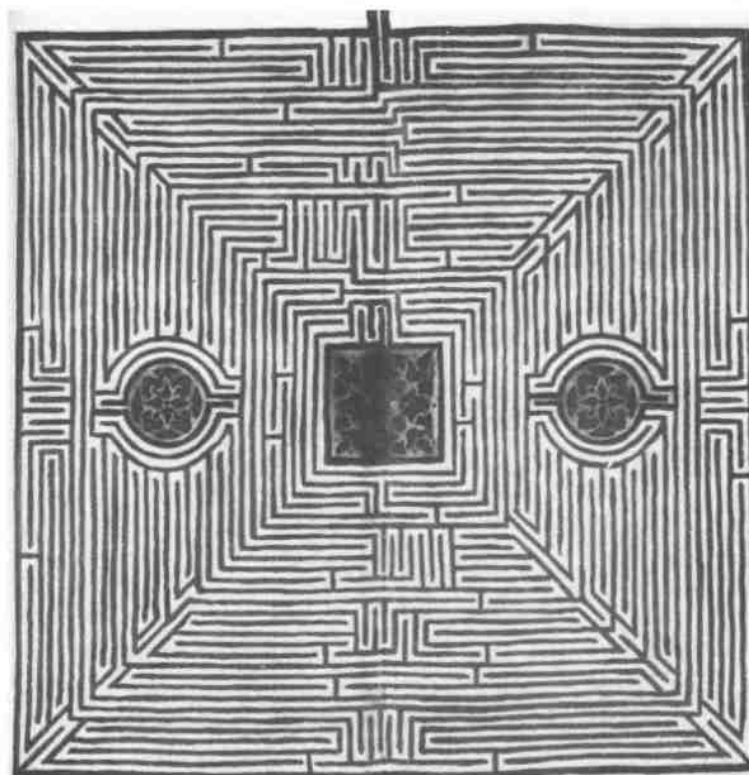
496

497

497. Неизвестный немецкий рисовальщик (вторая пол. XVI в.)
План садового лабиринта; бумага, перо, коричневая тушь, зеленая подцветка кистью (41,5×32,7 см); без надписей. Коричневыми линиями отмечены места посадки кустов, между которыми проходит путь по лабиринту. Неизвестный, довольно неумелый рисовальщик скорее всего взял за образец работу Себастьяно Серлио (ил. 470). Линии лабиринта совпадают с контурами рисунка Серлио, за исключением одной детали: в данном наброске вскоре после входа появляется развилка; отсюда можно продолжить путь к центру или, повернув направо, оказаться в тупике. Возможно, это всего лишь ошибка художника, поскольку в настоящем лабиринте концы линий должны быть соединены.

Мюнхен, Государственное собрание графики, инв. № 1962.173 Z

Источники: Labyrinthe Nr. 5.



498

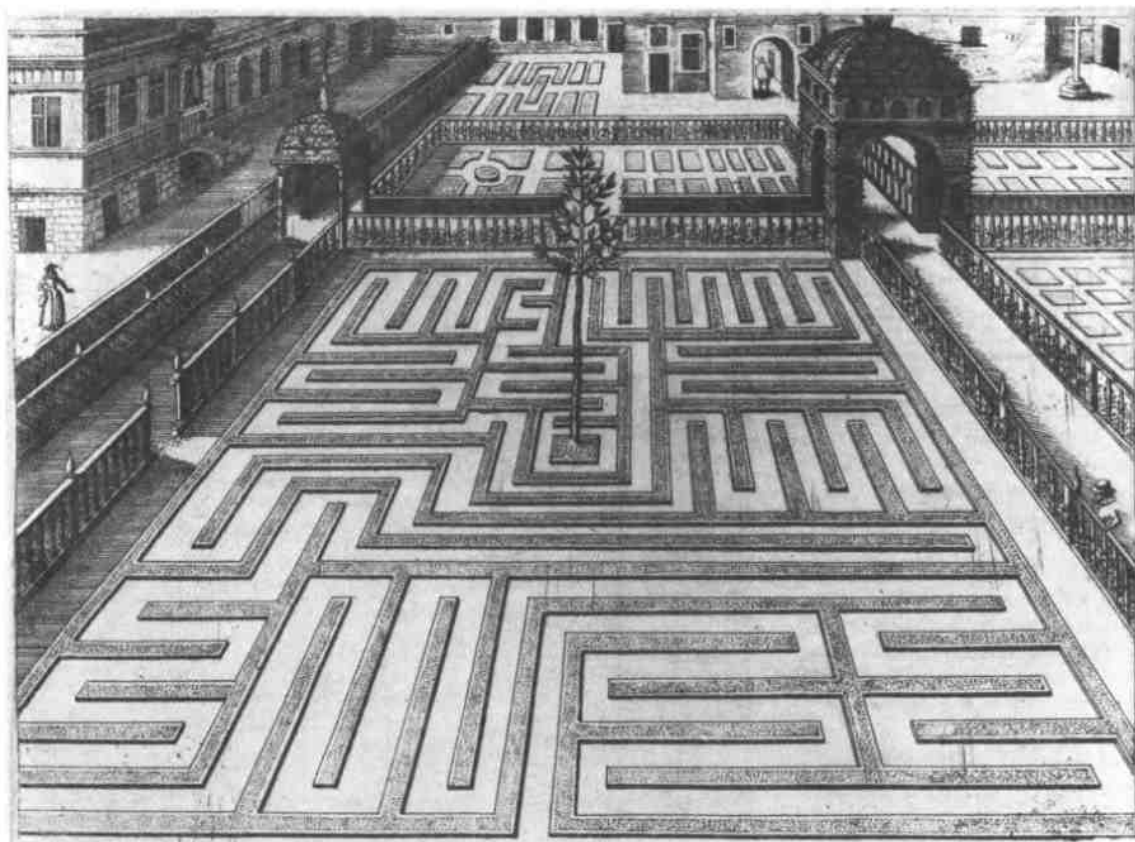
498. Лелио Питтони
(Венеция, работал ок. 1600)
Проект садового лабиринта; раскрашенный кистью рисунок (41,3×44 см). Здесь воспроизведен лист 7, входящий в собрание из тридцати семи проектов лабиринтов круглой или (почти) квадратной формы. Все они очень похожи друг на друга, каждый занимает двойной лист размерами

41,3×22 см. Эта коллекция носит название «Четыре книги Лелио Питтони об искусных, разнообразных и запутанных лабиринтах» («Gli artificiosi, varii, et intricati quatro libri di laberinti di Lelio Pittoni Vene.^m All'illus.^m et eccell.^m Principe sig.^m Don Antonio Medici. Mantova, del MDCXI»). Венецианец Лелио Питтони посвятил свой труд члену флорентийской семьи Медичи, когда находился в Мантие в 1611 г.

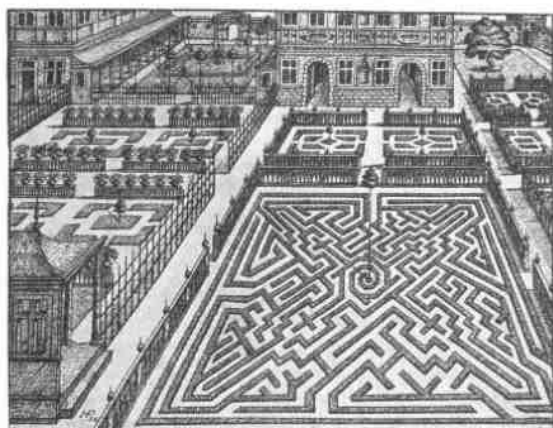
Однако кажется вполне вероятным, что первоначально художник предложил свои рисунки (видимо, безуспешно) члену мантианского семейства Гонзага, чье увлечение лабиринтами было хорошо известно (ил. 355–362).

Флоренция, Центральная национальная библиотека, MS II.I, 229 (Magl. CLXVIII, лист. 13).

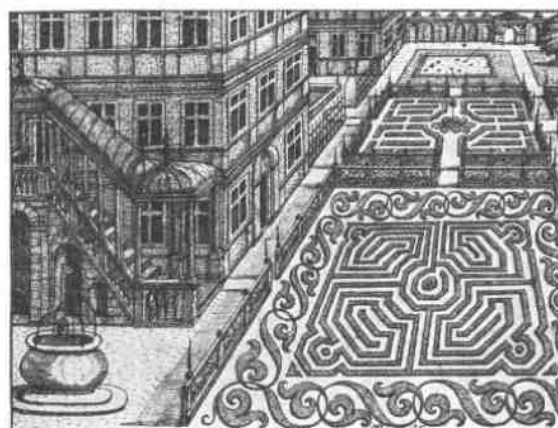
Фотография: Г. Б. Пинейдер (Флоренция).
Источники: Omodeo, P. 89.



499



500

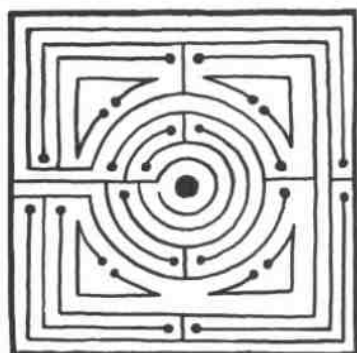


501

499. Ханс Вредеман де Врис (1527, Леуварден — 1606, Антверпен) Проект садового лабиринта; гравюра на меди (19,5×25 см). Лист 11 из книги «Руководство по украшению садов и парков» («*Hortorum viridariumque elegantes et multiplices artis norman affabre delineatae*»). Кёльн, 1615; первое изд. — Антверпен, 1583; см. ил. 427). На листах 3, 6, 9,

12–15 помещены семь довольно похожих друг на друга лабиринтов. Ханс Пюек (ил. 428), работавший в мастерской Ханса Вредемана де Вриса, проектировал подобные лабиринты (ил. 500–501). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия. Библиотека по искусству, OS 3390а, л. 11. Источники: *Labyrinthe*. Nr. 51.

500–501. Ханс Пюек Два проекта садов из упоминавшейся выше книги (ил. 428); бумага, сепия, перо (23×30,5 см). Рисунки были созданы в 1592 г.; на листах 2, 32 и 35 изображены лабиринты. Ханс Пюек взял за образец работы Ханса Вредемана де Вриса (ил. 499), в мастерской которого работал. Вашингтон, Дамбартон-Оукс, G-2-2, листы 32, 35. Источники: MacDougall, Miller. No. 36.



502

502. Джервас Маркхем (?)

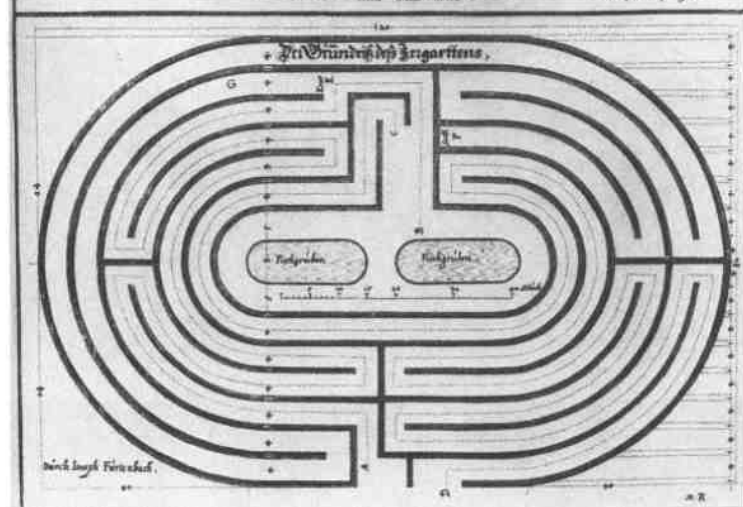
(ок. 1568, Коттэм — 1636, Крипплейт)

Проект садового лабиринта; гравюра на дереве (8,5×8,5 см). Ил. 10 из брошюры неизвестного автора «Некоторые известные и вновь изобретенные превосходные клумбы-«плетенки» и лабиринты-путаницы...» («Certaine excellent and new invented Knots and Mazes...»). Лондон, 1623; переизд. — Амстердам, 1973). Оксфорд, библиотека Бодли, Ashm. 1064 (2).

503. Йозеф Фуртенбах Старший

(1591, Лейтхирх — 1667, Ульм)

Проект лабиринта-путаницы в двух частях: «Общий вид путаницы» и «План путаницы». Гравюры на меди (18,2×26,9 см каждая); общий вид основан на рисунке Иоганна Якоба Кампана. Лист 26 из книги Йозефа Фуртенбаха Старшего «Архитектура для отдыха» («Architectura recreationis»). Ульм, 1640). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 1957. Источники: Dielitz. P. 57—58.



503

504. Жак Молле

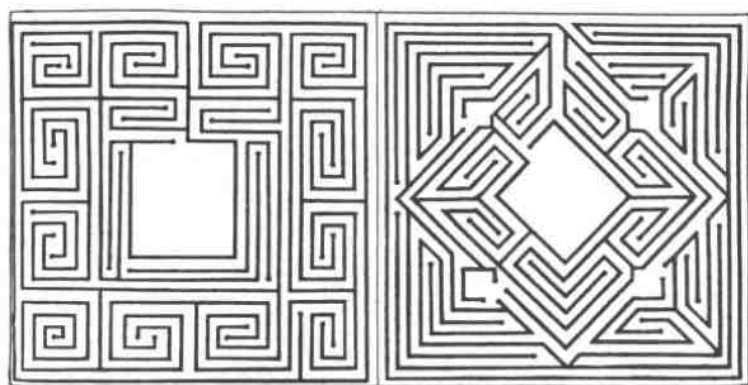
Проект садового лабиринта из книги Клода Молле «Собрание планов для садов и парков» («Théâtre Des Plans Et Jardinages»; Париж, 1652; написана ок. 1610 г.). Гравюра на меди (19,4×19 см).

Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 3445.

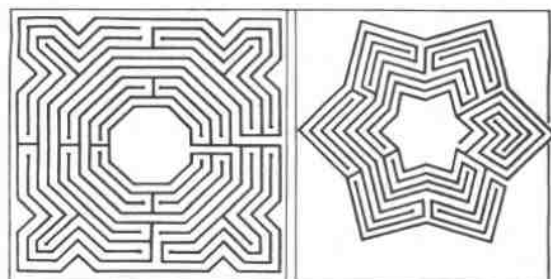


504

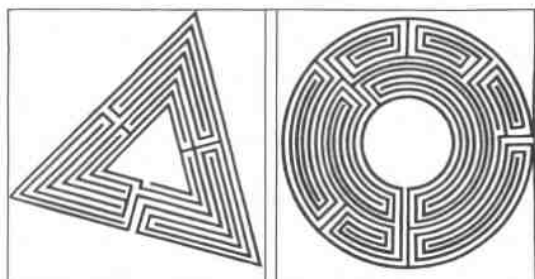
* Клумбы-«плетенки» (knots) — распространенный в тюдоровской Англии вид регулярно распланированных цветников; рисунок таких клумб чаще всего представлял собой орнамент-«плетенку» (см. ил. 4 в наст. изд.). Подобные сады (knot gardens) не получили распространения на континенте и остались принадлежностью типичного английского сада (примеч. перев.).



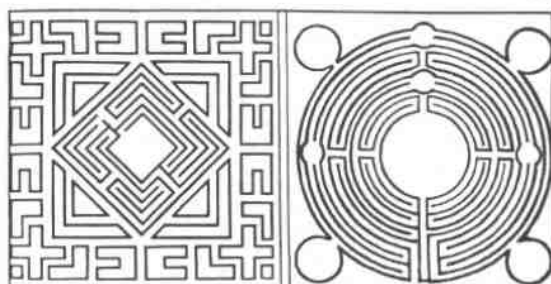
505



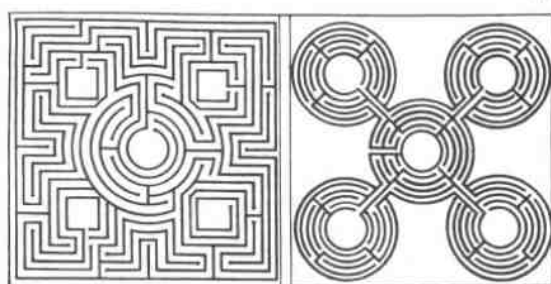
506



507



508

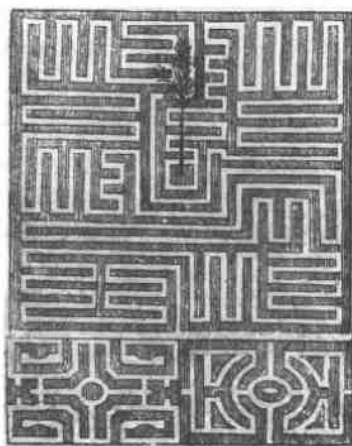


509

505–509. **Георг Андреас Беклер** (род., возм., в Страсбурге, работал ок. 1644–1698) Десять проектов садовых лабиринтов из книги «Новые архитектурные достопримечательности» («Architectura Curiosa Nova», Нюрнберг, б. г. [1664]) Георга Андреаса Беклера. Гравюры на меди (ил. 16–19, 29), каждая в квадрате со стороной, равной 9,7 см; помещены в приложении к части 4 по два рисунка рядом. Треугольный проект (л. 18; ил. 507, слева) Беклер, возможно, скопировал, упростив треугольный садовый лабиринт замка Шлакенверт в Богемии (ок. 1630), изображение которого было награвировано Маттеусом Мернаном и в 1650 г. опубликовано в его книге «Богемская, моравская и силезская топография» (ил. 436). Беклер мог взять за образец и лабиринт из нюрнбергского издания, датированного приблизительно 1495 г. (ил. 321). Мюнхен, Центральный институт истории искусства, 4° СА. 148/192.

510–511. **Я. ван дер Гроен** (ландшафтный архитектор, работал в Амстердаме ок. 1660) Два проекта садовых лабиринтов, гравюры на меди (20x15 см) из книги Я. ван дер Гроена («Der Nederlandtsen Hovenier».

Амстердам, 1721. Часть II. С. 72–73; первое изд. — Амстердам, 1669). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия. Библиотека по искусству, OS 3392°. Источники: Labyrinth. Nr. 52.



510



511



512



513

512–513. Неизвестный автор

Два проекта садовых лабиринтов из книги образцов, предназначенной для садовников; этот альбом, состоящий из ста шестидесяти шести листов размером 9х6 см, был создан в XVII в. неизвестным художником и кроме многочисленных изображений путаниц содержит два опубликованных здесь рисунка лабиринтов (листы 51, ил. 512, и 166 об., ил. 513). Впрочем, в лабиринте с листа 166 об. есть две развилки — у входа и около центра. Лондон, Британская библиотека, Harley MS 5308, л. 54, 166 об.

514–516. Мастерская Иоганна Берихарда Фишера фон Эрлаха

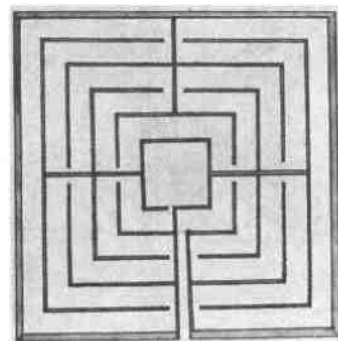
(1656, Грац — 1723, Вена)
Три проекта садовых лабиринтов, выполненные, возможно, Игнацем Хаасом. Бумага, тушь, перо (25,5х42,5 см). Иллюстрации из «Кодекса Монтенуово» («Codex Montenuovo») — собрания архитектурных набросков, соединенных вместе липкой лентой. Альбом содержит работы Иоганна Берихарда Фишера фон Эрлаха и художников его мастерской, созданные в период между 1694 и 1715 гг. Лист 28 об. (ил. 514): круглый лабиринт (диам. 20,3 см); лист 29 (ил. 515): квадратный лабиринт со скругленными ходами, с надписью: «Ig Haas invenit»



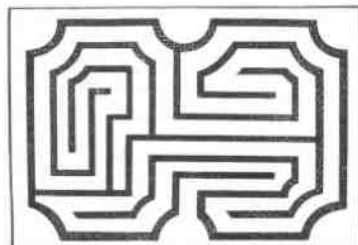
514



515



516



517

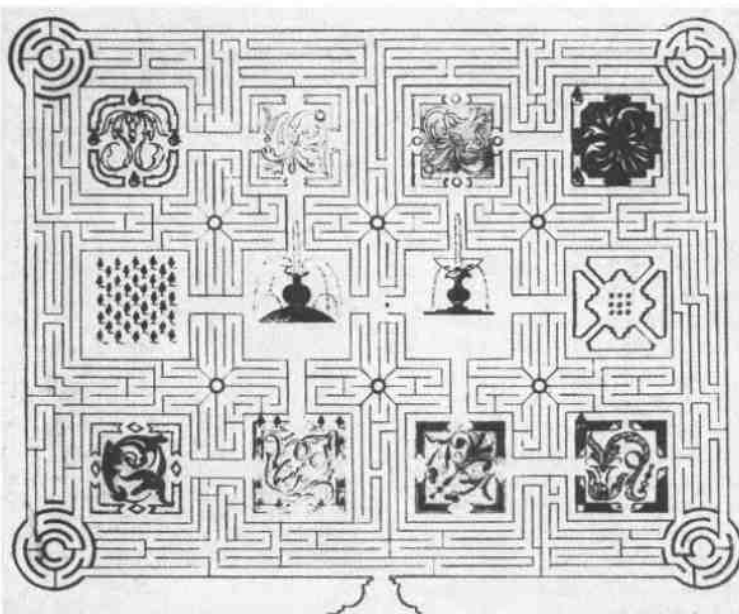
(«Рисовал Иг. Хаас»); лист 29 об. (ил. 516): квадратный лабиринт. Вена, Альбертина, инв. № 26.392
Источники: Sedlmayr, 1923 (на с. 102 те же самые листы обозначены номерами 26 об., 27 и 27 об.); Sedlmayr, 1977.

517. Луи Лижэ (1658–1717)

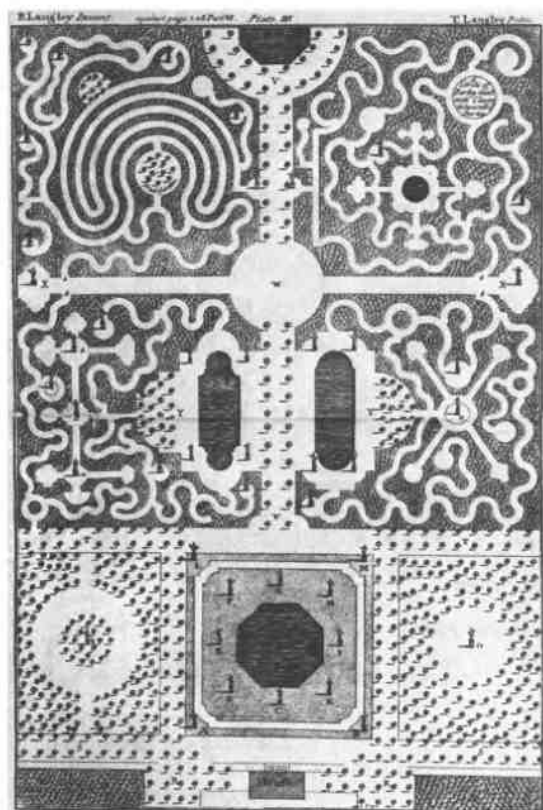
Проект садового лабиринта из книги Луи Лижэ «Садовый флорист и историограф» («Le jardinier fleuriste et historiographe». Париж, 1704; В 2 т.). Гравюра на меди (9,9х14,3 см с обрамлением). Рядом, на с. 619, помещен сопроводительный текст.

518. Стефан Шварц (?)

Проект лабиринта-путаницы во внутреннем дворе бенедиктинского аббатства в Ламбахе (Верхняя Австрия). Возможно, выполнен монастырским садовником Стефаном Шварцем, который, как следует из надписи на обороте, был владельцем этого листа: «Stefann Schwarz zu Lambach gartdner zugehörigen — 1711» (нем. «Принадлежит Стефану Шварцу из Ламбаха, садовнику, — 1711»). Бумага, тушь, перо, *размывка* (л.: 45,3х62,2 см). В центре лабиринта



518



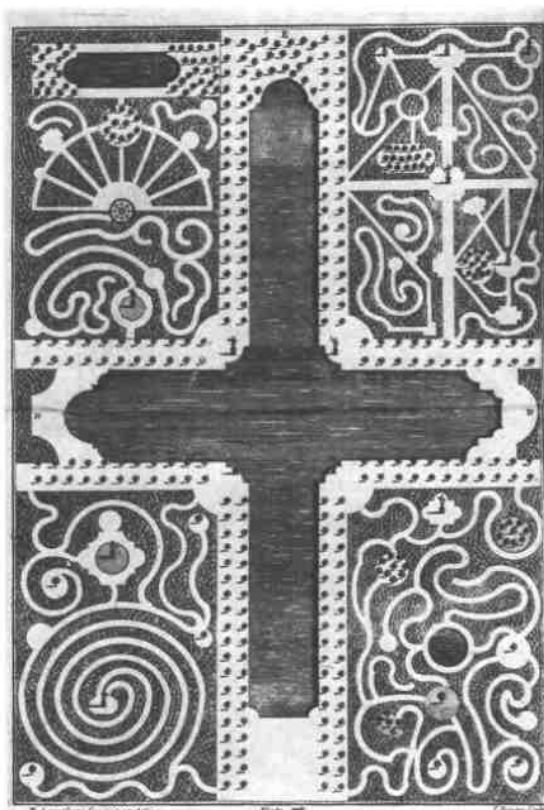
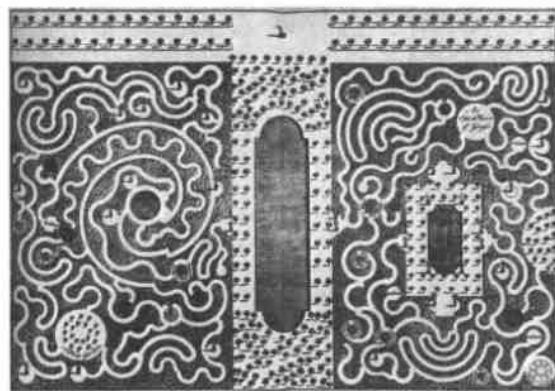
519

изображены два фонтана, в углах — медальоны с путаницами. Возможно, причиной появления проекта стали слова аббата Максимилиана Пагля (1705–1725), который проявил серьезный интерес к украшению монастырских владений и 11 мая 1707 г. писал в своем дневнике: «Лабиринт, который я спроектировал, был сооружен 11 мая в фазаньем саду». Проект же, воспроизведенный здесь, никогда не был реализован

(информация предоставлена Г. Зединеком, Ламбахское собрание графики, в письме от 14 декабря 1978).

Ламбах, бенедиктинское аббатство, собрание графики, инв. № Н 2/46/92. Источники: P. Arno Eilenstein OSB. Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705–1725). Salzburg, 1920. S. 27; Hainisch Erwin, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach, Österreichische Kunsttopographie. Bd. 34. Vienna, 1959. S. 319. Nr. 131.

521



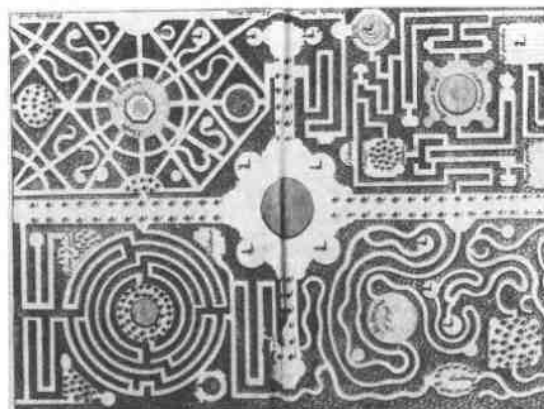
520

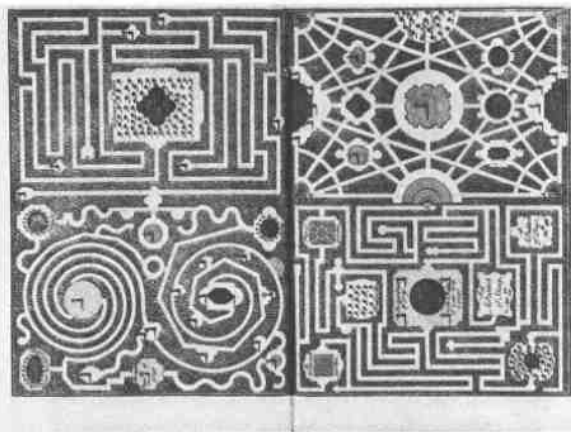
519–524. Батти Лангли

(1696, Твикенхем, Лондон, — 1751, Лондон)

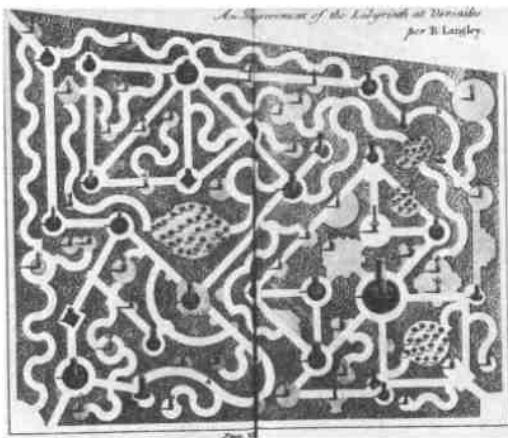
Проекты садов из книги Батти Лангли «Новые принципы садоводства...» («New Principles of Gardening...»). Лондон, 1728), ил. III–VIII. Гравюры на меди (36,3х26,3 см). Здесь с трудом можно вычленил формы, присущие классическим лабиринтам. Ил. VIII представляет собой «усовершенствованный версальский лабиринт» (ил. 524, 554). Лондон, Британская библиотека, 441 d 19.

522

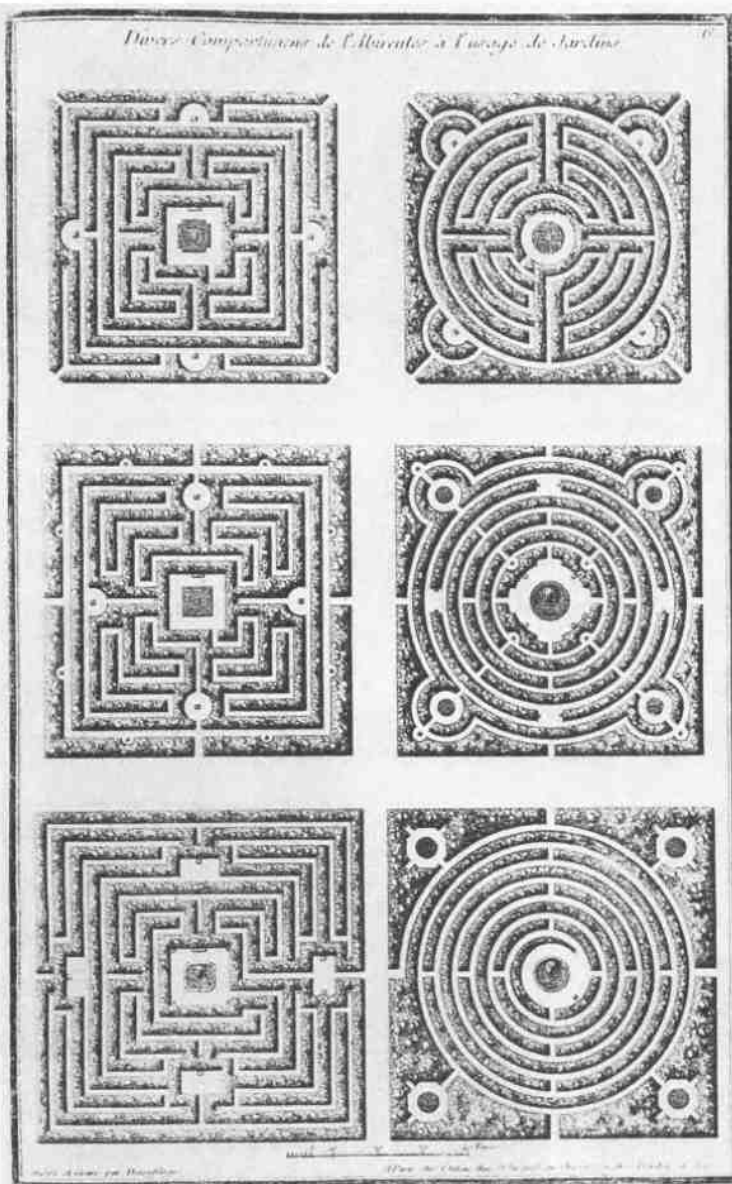




523



524



525



526

525. Жан Франсуа де Неффорж (1714, Комблен — 1791, Париж)
Гравюра на меди (46×33 см) — планы шести садовых лабиринтов.
Ил. 360 из книги Жана Франсуа де Неффоржа «Начальное пособие по архитектуре...» («Recueil élémentaire d'architecture...», Париж, 1747—1780: В 10 т.).
Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 2410.
Источники: Labyrinthe. Nr. 34; The Age of Neo-Classicism. P. 982—983. No. 1250.

526. Антуан Жозеф Дезалье д'Аржанвиль (1680, Париж — 1765)
Проект садового лабиринта; гравюра на меди (16,2×27,8 см).
Ил. X из знаменитой книги садового архитектора Антуана Жозефа Дезалье д'Аржанвиля «Теория и практика садоводства» («La Théorie et la pratique du jardinage»; Париж, 1760, 6-е изд.; 1-е изд. вышло в 1709).
В сопроводительном тексте (с. 82) приведено описание проекта и воздаются похвалы его сложной упорядоченности и красоте.
В центре лабиринта изображен фонтан, у входа — плетеная беседка, затрудняющая доступ внутрь.
Этот «лабиринт-вихрь» из чрезвычайно авторитетной «библии садов», как называли книгу Дезалье д'Аржанвиля, был сооружен в садах Шантийи (ил. 553) и Шуази (ил. 555).
Источники: Dennerlein, S. 20ff.



527

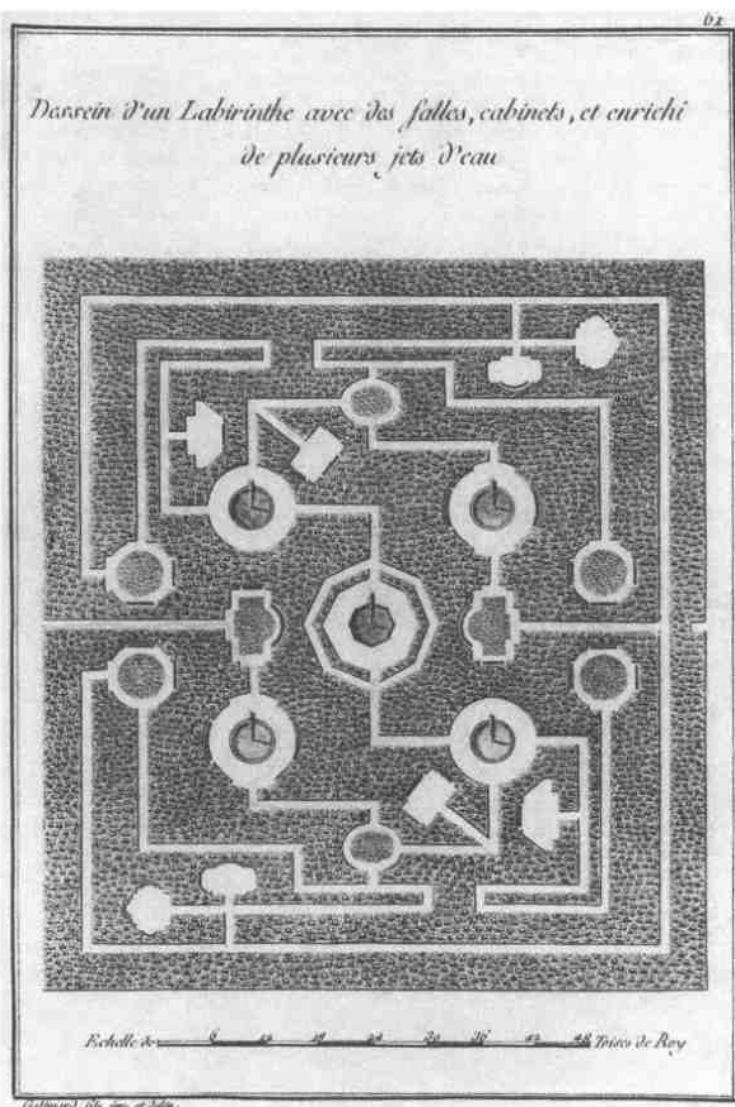


528

527–529. П. Ж. Галимар
(1744–1820)

Три проекта лабиринтов-путаниц
из книги П. Ж. Галимара
под названием «Архитектура садов»
(«Architecture des jardins»; Париж,
б. г. [ок. 1775]). Гравюры на меди,
ил. 59–61.

Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS 3448.



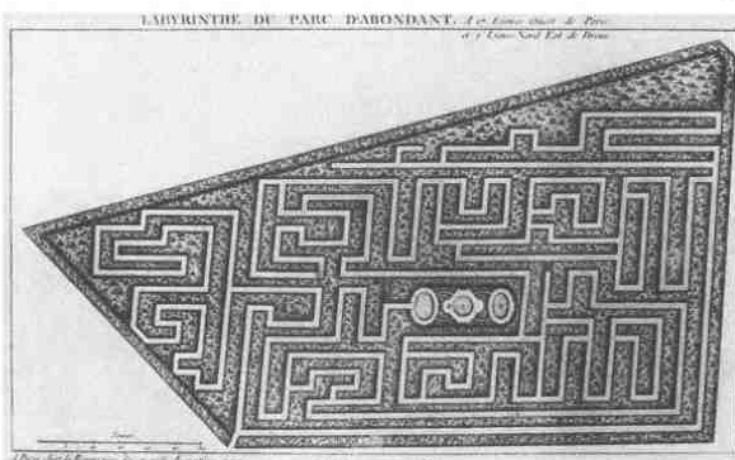
(Gallimar) fils ainé et de son.

529

Осуществленные проекты

Проекты некоторых садовых
лабиринтов и путаниц были
в дальнейшем реализованы. Здесь
представлено несколько наиболее
важных экземпляров в алфавитном
порядке. Из них до наших дней
сохранились лишь единицы.

530. Абондан, близ Парижа
«Лабиринт парка Абондан», 1777.
Гравюра на меди (21,9×38 см)
из коллекции «Англо-китайские
сады» («Jardins Anglo Chinois».
Париж, 1776–1788), опубликованной
Жоржем Луи Леружем (т. 7, ил. 8).
Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS 3312 gr.



(Leroux) fils ainé et de son.

530

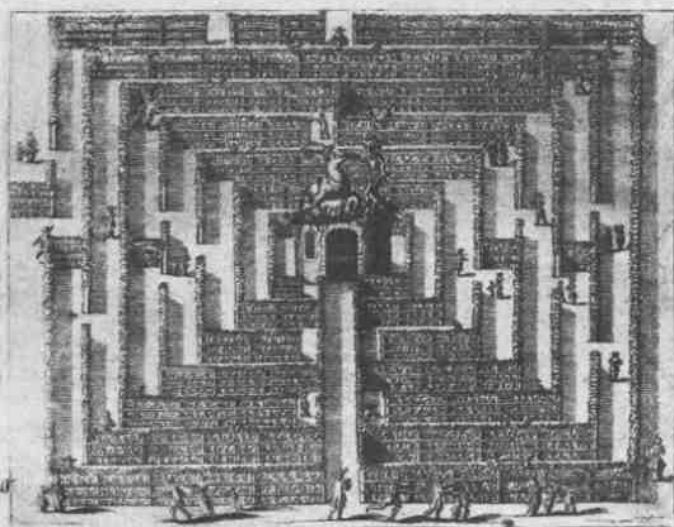
531. Амстердам, «Новый лабиринт» («Nieuwe Doolhof»)
Возникновение лабиринта можно датировать временем ок. 1630 г., поскольку эта достопримечательность вплоть до 1648 г. существовала на Лоойерсграхт, близ Принсенграхт (т. е. близ «Старого лабиринта»),

ил. 532, сооруженного ок. 1610–1620 гг.), а с 1648 по 1717 г. — на Розенграхт. Гравюра (15×21 см) из самого первого путеводителя по «Новому лабиринту», изданного в Амстердаме в 1648 г. Давидом Лингельбахом.
Амстердам, Государственный архив.

532. Амстердам, «Старый лабиринт» («Oude Doolhof»)

«Старый лабиринт» был сооружен ок. 1610–1620 гг. на Принсенграхт (близ Лоойерсграхт) и разрушен в 1862 г. В центре этой садовой путаницы, на плоской крыше беседки, представлен Тесей, сражающийся с Минотавром-кентавром. Гравюра на меди (9×11 см) из путеводителя по лабиринту, опубликованного Александром Я. Линтманом в Амстердаме в 1674 г. На титульном листе более раннего путеводителя (1642–1648) изображен лабиринт любви (ил. 435). В Амстердаме были и другие лабиринты — «Nieuwe Doolhof» (ил. 531), «Grote of Franse Doolhof» на р. Амстел (до 1681) и «Rode Doolhof» на углу Утрехтсграат и Кайзерсграхт (об этом мне сообщил в письме от 25 января 1979 г. хранитель амстердамского архива Б. Бакер). Амстердам, Государственный архив.
Источники: Meijer; Reneman.

d'Oprechte Aenwijser,
tot verscheyde Kunst - rijcke Weren,
En haer wonderlijcke beweegingen, gedreven door Oorlogie-
werck, nevens eenige aerdtige Beelden levens grootte, van eenige
voornamen Koningen en Princen onser Eeuw.
Oock seer uytfteekende Fonteyn-werck, nevens een
lustigh Doolhof.
Welcke alles kan gesien worden op de hoeck van
de Kopers-gracht/ in het Oude Doolhof/ tot Amsterdam.

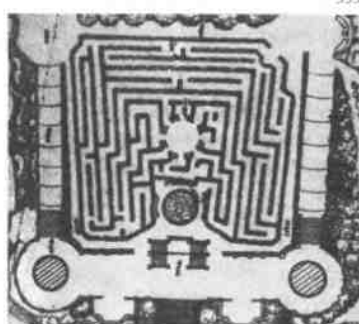
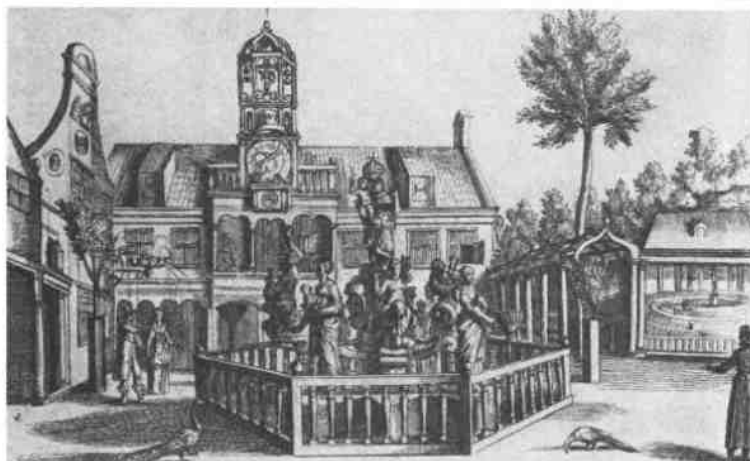


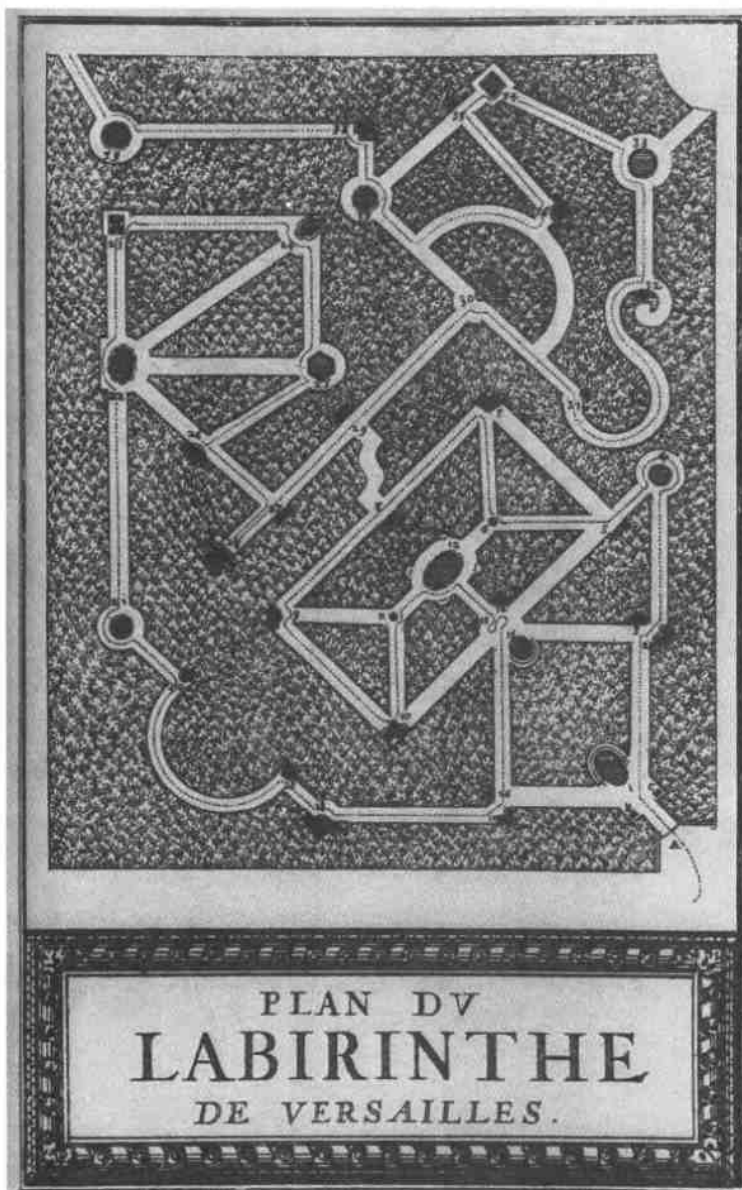
t'Amsterdam, gedrukt by *Alexander Janfz. Lintman*, in de
Beuling-stract, 1674.

533. Барселона, Лабиринт де Орта (Laberinto de Horta)

Эта садовая путаница была создана в 1794 г. итальянским архитектором Доменико Багutti для Хуана Антонио Десвальса-и-де-Ардены-Маркеса-де-Люпия-и-де-Алфарраса (1740–1820). Размеры лабиринта ок. 45×50 м, он сохранился до наших дней и открыт для публики. Лабиринт является частью большого парка во владениях виллы де Орта. Весь его облик, включая установленные в нем статуи, призван иллюстрировать различные формы проявления любви. Иллюстрация: деталь карты парка, «Jardines del Laberinto Horta-Barcelona», городская садово-парковая служба Барселоны, 1969.

Источники: Casamor de Espona; Revilla.





534—536. Версаль

Разбивка сада рядом с дворцом Людовика XIV началась в 1662 г. по проекту королевского ландшафтного архитектора Андре Ленотра (1613—1700); сооружение «лабиринта», в действительности представляющего собой путаницу, завершилось в 1674 г. Путь петляет в густых зарослях (роще) подобно коридору. Многочисленные статуи и фонтаны посвящены басням Эзопа, они были описаны в путеводителе Шарля Перро (первое изд.: Париж, 1677), из которого и взят этот план (изд. 1679). Немецкий текст (ил. 535) взят из двуязычного издания Иоганна Ульриха Краусса «Версальский лабиринт» («Labyrinthe de Versailles / Der Irr-Garten zu Versailles». Аугсбург, 1690?), репринтно опубликованного в Берлине в 1975 г. (с афоризмами Гельмута Айзендле). Изображение (охотничьей) сцены в лабиринте (ил. 556) принадлежит кисти придворного живописца короля (peintre ordinaire du roi) Жана Котелля Младшего (1642—1708) и ныне экспонируется в Версале. Путаница была разрушена в 1774 г., на ее месте построили «Боскет королевы».

Карта: гравюра на меди Себастьяна Леклерка (19,3X11,7 см) из книги Ш. Перро «Версальский лабиринт» (см.: Perrault). В 1728 г. Батти Лангли представил проект «усовершенствованного версальского лабиринта» (см. ил. 524). Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 3605. Источники: Perrault; Krauss; Gothein. Bd. II. S. 138—155; Matthews. P. 117—121.

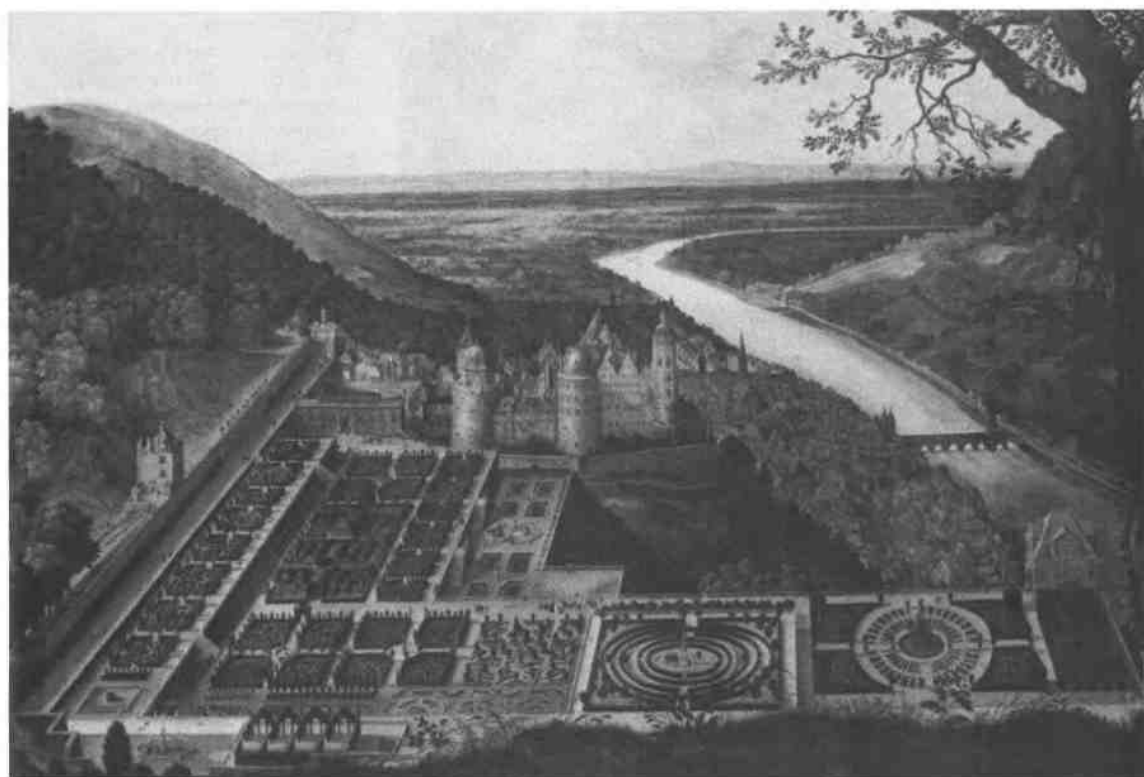
534

- VERSAILLER**
Der Grund-Riß
in dem
IRR-GARTEN.
- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. Der Eingang bey dem Garten. | 21. Der Schloßberg mit der Abz. |
| 2. Die Abz. | 22. Der Affe. |
| 3. Die Abz. | 23. Der Fuchs und der Wolf. |
| 4. Die Fuchs und der Wolf. | 24. Der Fuchs und der Wolf. |
| 5. Die Fuchs und der Wolf. | 25. Der Fuchs und der Wolf. |
| 6. Die Fuchs und der Wolf. | 26. Der Fuchs und der Wolf. |
| 7. Die Fuchs und der Wolf. | 27. Der Fuchs und der Wolf. |
| 8. Die Fuchs und der Wolf. | 28. Der Fuchs und der Wolf. |
| 9. Die Fuchs und der Wolf. | 29. Der Fuchs und der Wolf. |
| 10. Die Fuchs und der Wolf. | 30. Der Fuchs und der Wolf. |
| 11. Die Fuchs und der Wolf. | 31. Der Fuchs und der Wolf. |
| 12. Die Fuchs und der Wolf. | 32. Der Fuchs und der Wolf. |
| 13. Die Fuchs und der Wolf. | 33. Der Fuchs und der Wolf. |
| 14. Die Fuchs und der Wolf. | 34. Der Fuchs und der Wolf. |
| 15. Die Fuchs und der Wolf. | 35. Der Fuchs und der Wolf. |
| 16. Die Fuchs und der Wolf. | 36. Der Fuchs und der Wolf. |
| 17. Die Fuchs und der Wolf. | 37. Der Fuchs und der Wolf. |
| 18. Die Fuchs und der Wolf. | 38. Der Fuchs und der Wolf. |
| 19. Die Fuchs und der Wolf. | 39. Der Fuchs und der Wolf. |
| 20. Die Fuchs und der Wolf. | 40. Der Fuchs und der Wolf. |

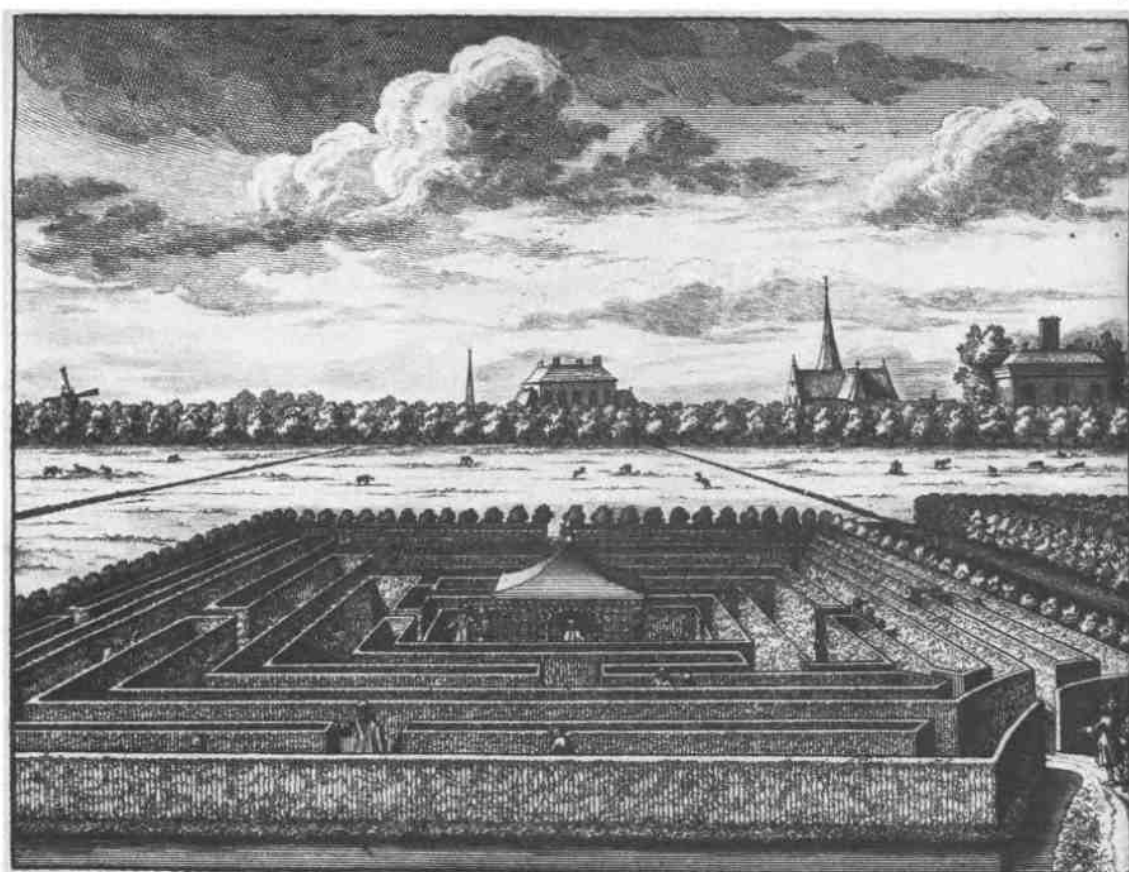
535



536



537



de Lerpins au

Vue du Labyrinthe

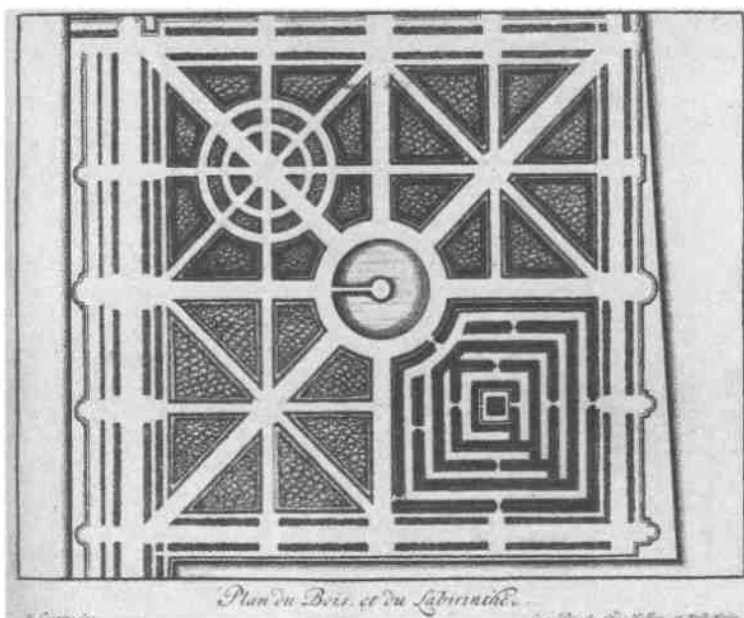
Sam. Leconte del. N. H. Man. sculp. Paris.

538

537. Гейдельберг

Замковый сад (Hortus Palatinus), состояние до 1620 г. Картина фламандского пейзажиста Жака Фукера (1580–1590, возм., Антверпен — 1659, Париж), ок. 1620 г.; холст, масло, 178,5×263 см. Сад разбил по заказу Фридриха V, электора Палатината, французский архитектор Саломон де Кос (1576, Дьепи — 1626, Париж). Однако работы не были завершены из-за политических событий, имевших место после 1618 г., а именно: восшествия в 1619 г. Фридриха V на богемский трон (когда он получил прозвище Зимний король*), начала Тридцатилетней войны, вторжения в Палатинат испанских и баварских войск после битвы у Белой Горы 8 ноября 1620 г., в которой Фридрих потерпел сокрушительное поражение (см. ил. 416, 417). Саломон оставил детальное описание сада, который в то время вызывал повсеместное восхищение, в книге, опубликованной во Франкфурте в 1620 г., а также в гравюре на меди, изображавшей не только уже существующий сад, но и проектируемые дополнения. Воспроизведенное здесь полотно основано на этом описании и, в свою очередь, послужило образцом для гравюры Маттеуса Мериана. Гейдельберг, Курпфальцский музей, инв. № G 1822.

Источники: Caus Salomon de. Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Exstructus... Frankfurt, 1620; Merian Matthäus. Topographia Palatinatus Rheni et Vicinarum Regionum... Frankfurt, 1645; Gothein. Bd. II. S. 114–120; Hennebo, Hoffmann. Bd. II. S. 77–84; MacDougall, Miller. No. 5.



539



540

538–539. Гюнтерстейн, Голландия
Вид и план садового лабиринта замка; гравюра на меди (размер каждой 13×18 см). Рисунки Йозефа Мюльдера (1659, Амстердам — 1718, там же) награвированы де Лесинне. Опубликовано Николасом Вихером в Амстердаме в 1719 г. Амстердам, Рейксмузеум, Гравюрный кабинет. Фотографии: Рейксмузеум (негатив 26203 — вид; 26204 — план). Источники: Hollstein. Vol. 14. P. 99. No. 27–42.

540. Дворец Хэмптон-Корт, близ Лондона

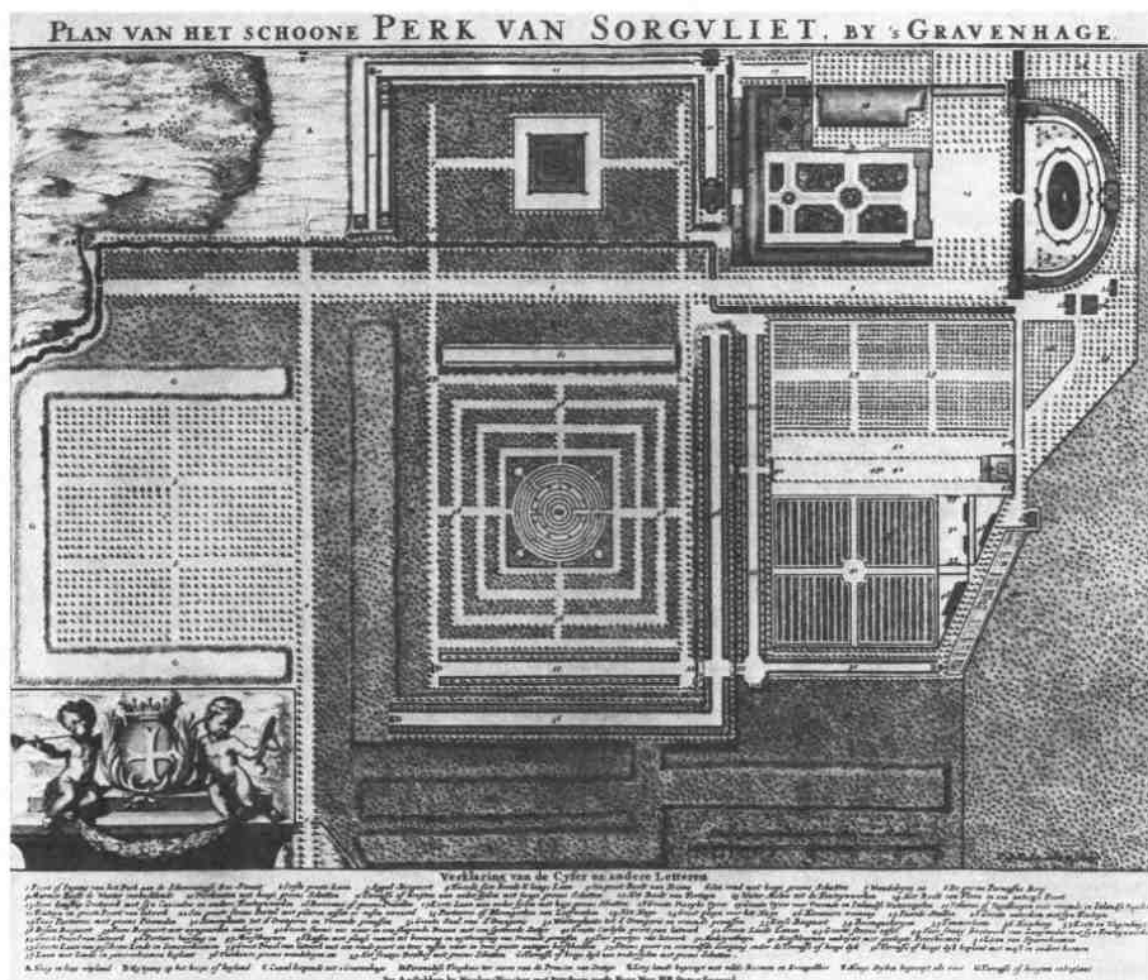
Этот лабиринт-путаница датируется 1690 г.; возможно, он возник на месте предыдущего, предположительно существовавшего во времена первого владельца дворца кардинала Томаса Вулси (1471, Ипсуич — 1530, Лондон). Садовый лабиринт-

путаница трапециевидной формы, длина 70 м.

Фотография: Crown Copyright: Historic Royal Palaces.

Источники: Gothein. Bd. II. S. 50–55, 197–200; Matthews, P. 128; о забавном описании событий, якобы происходивших в лабиринте, см.: Джером. Трое в одной лодке, не считая собаки. Гл. VI.

* Поскольку правил чуть больше одной зимы (примеч. перев.).



541

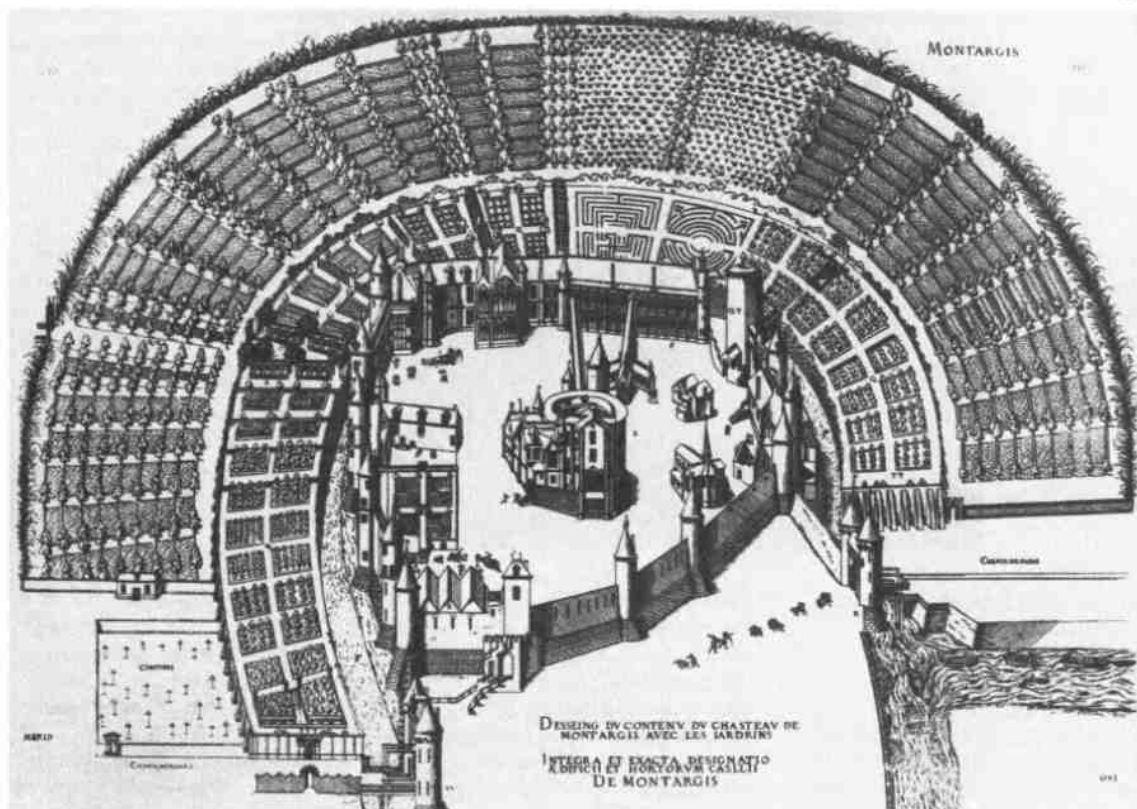
541. Зоргфлит, близ Гааги
План парка в Зоргфлите.
Находящийся в центре его лабиринт
любви воспроизведен на ил. 438.
Гравюра на меди (40×48,3 см)
Йохана ван ден Авелена, изданная
в Амстердаме Николасом Вискером.
Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS (2237*) 2478*, ил. 19.
Источники: Labyrinth. Nr. 53.

542. Крафтсхоф, близ Нюрнберга
«Перспективный план и вид широко
известного лабиринта-путаницы близ
Крафтсхофа». Гравюра на меди
Иоганна Освальда Берндта (1736,
Нюрнберг — 1787). Размеры —
и.: 30,3×38,2 см; л.: 35,4×43,4 см.
Путаница была устроена
крафтсхофским клириком Мартином
Лимбургером в 1676 г. Здесь, прямо
в лабиринте, собирались члены
литературного общества «Пегницкий
цветочный орден» («Pegnischer
Blumenorden»), основанного в 1644 г.
в Нюрнберге.
Нюрнберг, Германский национальный
музей, 8° Kr. 179/1.
Источники: Massmann. S. 5; Labyrinth.
Nr. 6.

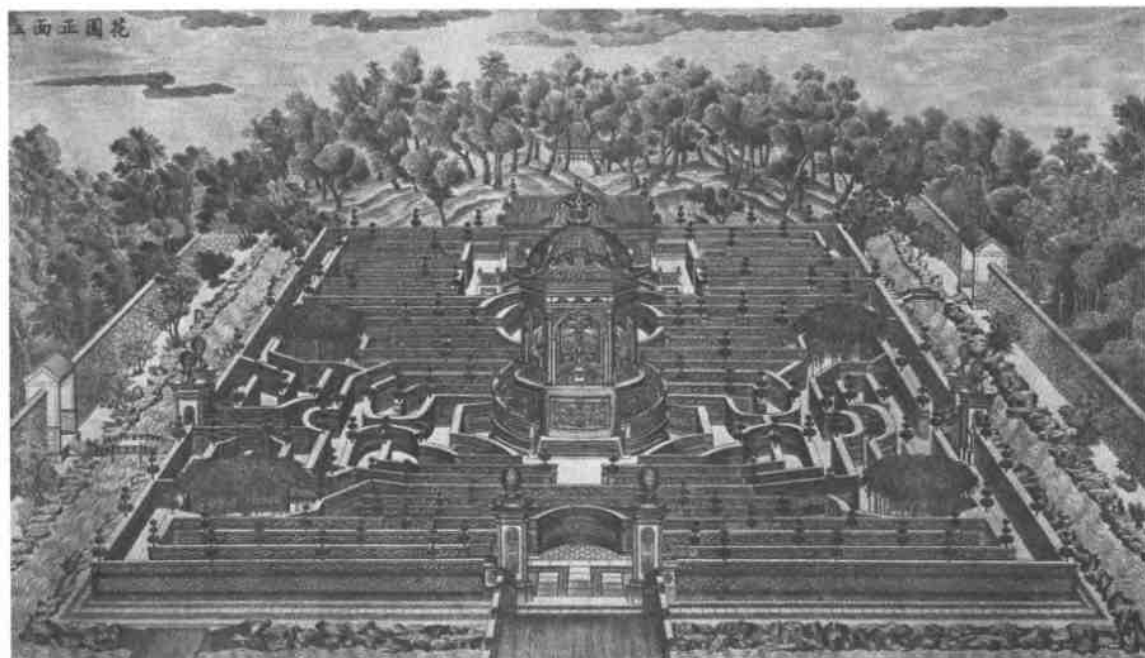
543. Монтаржи, департамент Луаре, Франция
Виды замка и садов Монтаржи,
сооруженных для Рене Французской,
дочери Людовика XII, придворным
архитектором Жаком-Андруэ
Дюсеро (1510/1512, возм., Париж —
после 1584). Замок был передан Рене
в 1560 г. для проживания, после того
как она овдовела. В садах находились
два лабиринта, которые (интересная
деталь!) пересекала одна дорожка.
Из книги Дюсеро «Лучшие здания
Франции» («Les plus excellents
bâtimens de France»). Париж, 1576).
Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS 2456.
Источники: Gothein. Bd. II. S. 24 — 25;
Marie. P. 27.



542



543



544



545

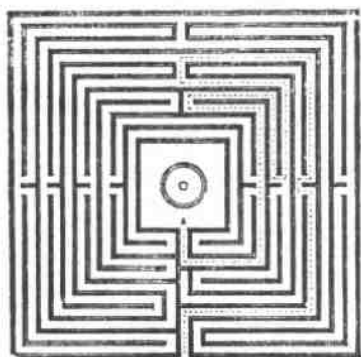
544. Пекин, «Лабиринт-путаница
в летнем дворце императора
Цяньлуна»
С 1737 по 1766 г. итальянский
священник-иезуит, художник
и архитектор Джузеппе Кастильоне
(1698–1768) выполнял обязанности
миссионера в Китае, будучи известен
там под именем Лагг Шининга.

Вместе с девятью братьями
(художниками, архитекторами,
инженерами и садовыми
архитекторами) он разбил
для императора Цяньлуна
европейские сады в его летнем дворце
Юаньмин-юань («Сад чистого
света»), близ Пекина. К сожалению,
в 1860 г. они были разрушены

англо-французскими
экспедиционными силами. Впрочем,
красота садов была увековечена
в серии из двадцати гравюр на меди,
выполненных между 1783 и 1786 гг.
китайскими художниками
под личным надзором императора.
Гравюра на меди (51×88,5 см),
лист 5 в серии. Китайская надпись
слева сверху гласит: «Общий вид
цветника».

Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS aufg. extragr. 2783 (№ 5).
Источники: *Labyrinthe*, Nr. 49;
факсимильное изд., Париж, 1977
(*Jardin de Flore*).

545. Рим, вилла Альтьери
Вилла и сады были сооружены при
Папе Клименте X (Эмилио Альтьери,
1590–1676, правил в 1670–1676).
Говорили, что Папа любил посылать
в лабиринт своих слуг и после часто
напоминал им, как они заблудились
среди кустов, высота которых
составляла шесть футов. Из-за
расплодившихся в нем лис лабиринт
был уничтожен; это случилось при
одном из следующих владельцев
виллы кардинале Фредерике-Ксавье
де Мероде (1820–1874), министре
войны при папском дворе
в 1860–1865 гг.
Копенгаген, Королевская библиотека.
Фотография: сэр Коутс Линден (1824–
1913; друг фотографа Джулиан Маргарет
Кэмерон), 1852.
Источники: *Barbier de Montault*, Vol. 8,
P. 9–10; *Rom in frühen Photographien*,
Nr. 85, S. 186.



546

546. Севилья, Алькасар
План старого садового лабиринта в павильоне императора Карла V, построенном в 1540 г. Путь к центру отмечен пунктирной линией. В этом лабиринте множество развилок, потому что линия одной из центральных осей, напоминающих подобную деталь церковных лабиринтов, не сплошная, а прерывистая; каждый проход она перегораживает лишь до середины, давая возможность выбрать один из трех путей. Путаница, находящаяся на этом месте теперь, принадлежит к более позднему времени.
Источники: Gromort. Vol. II. P. 109–110.



547

547–548. Стра,
близ Падуи, вилла Пизани
Сооружение дворца и садов для патрицианской семьи Пизани началось в 1720 г. и осуществлялось по проекту Джироламо Фриджимелики (1653, Падуя — 1732, Модена). 17 января 1735 г. Альвизе Пизани был избран дожем Венеции. Садовый лабиринт-путаница был завершен в 1721 г. В центре его находится башня с наружной

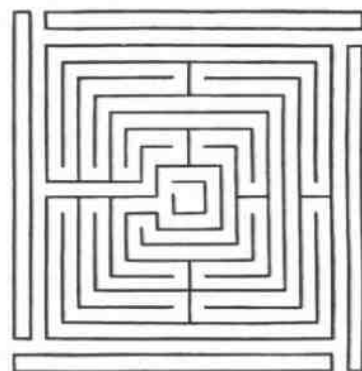
винтовой лестницей. Лабиринт существует до сих пор и открыт для публики.
Фотография: Дуччо Берти (Милан), 1979.
Карта: Венеция, Управление памятников, С 528/12.
Источники: Born, P. 247–248; Gallo, P. 127–132.

548

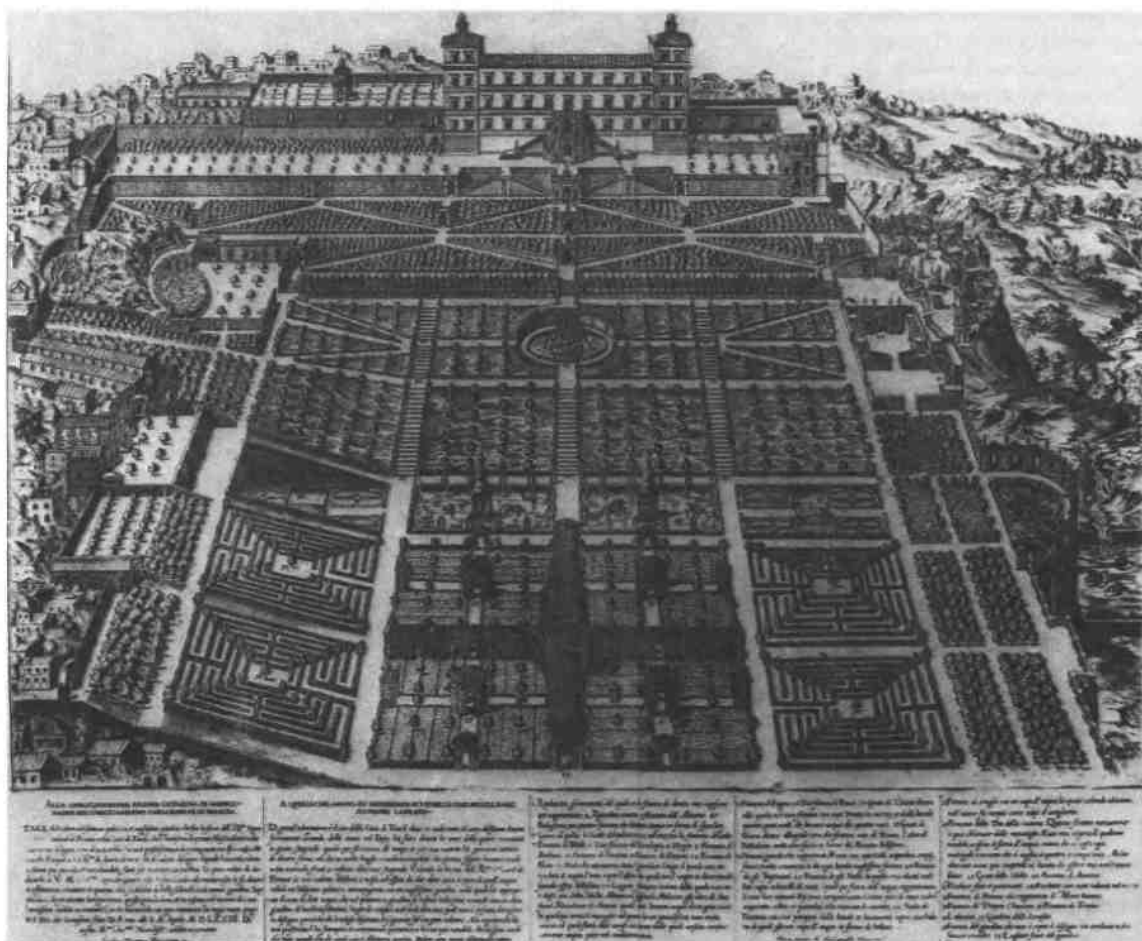


549. Теоболдс,
графство Хертфордшир, Англия
План садового лабиринта-путаницы,
спроектированного в 1560 г. для
Уильяма Сесиля, первого барона
Берли (1520—1598), много лет
являвшегося главным советником
королевы Елизаветы I, владельца
замка Теоболдс, который был
разрушен 15 апреля 1643 г.,
во время гражданской войны.
В центре лабиринта когда-то
находился маленький холм,
известный под названием
«Венусберг» («Venusberg»)
По случаю визита Елизаветы
в Теоболдс в 1591 г. драматург и поэт

Джордж Пиль (1558—1596) нанял
садовника, объяснившего королеве,
что после того, как холм был скрыт,
он разделит сад на четыре сектора,
в первом из которых соорудил
лабиринт — не из хмеля и тимьяна,
а из цветочных добродетелей, грации
и муз. В 1606 г. Яков I (по сути,
не оставив владельцу выбора)
приобрел Теоболдс в обмен
на Хэтфилд-Хаус, который был
расширен сыном Берли, первым
графом Солсбери (ил. 552).
Иллюстрация из кн.: Trollope. Fig. 12.
Источники: Trollope. P. 230; Goethe. Bd. II.
S. 58—59; George Peele. A speeche made before
the Queene at Tybolles, 1591(?).



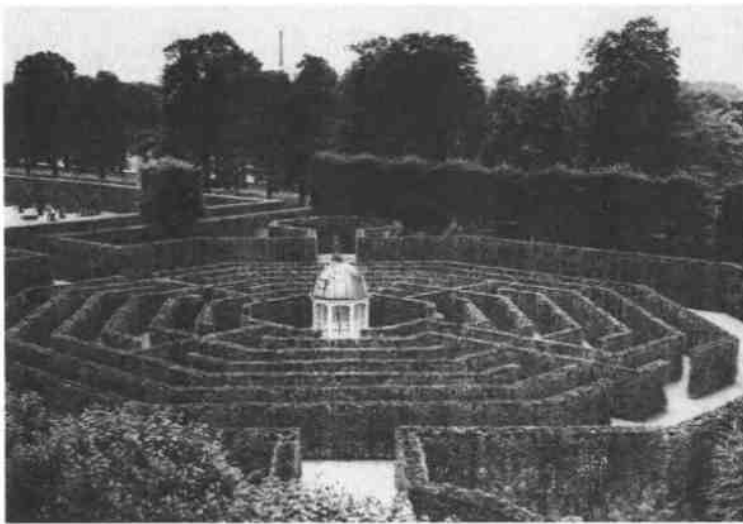
549



550

550. Тиволи, вилла д'Эсте и ее сады
Гравюра на меди (49х57,5 см),
исполненная парижским
архитектором и гравером Этьеном
Дюпераком (ок. 1525, Париж —
1604, там же). Издана в Риме в 1573 г.
На первом плане изображены четыре
садовых лабиринта. Работы на этом

месте начал в середине XVI в.,
при Ипполито II, кардинале д'Эсте
и архиепископе Миланском (1509—
1572), архитектор Пирро Лигорио.
Берлин, Государственный музей прусского
культурного наследия, Библиотека
по искусству, OS 3486.
Источники: Coffin; Lamb.



551

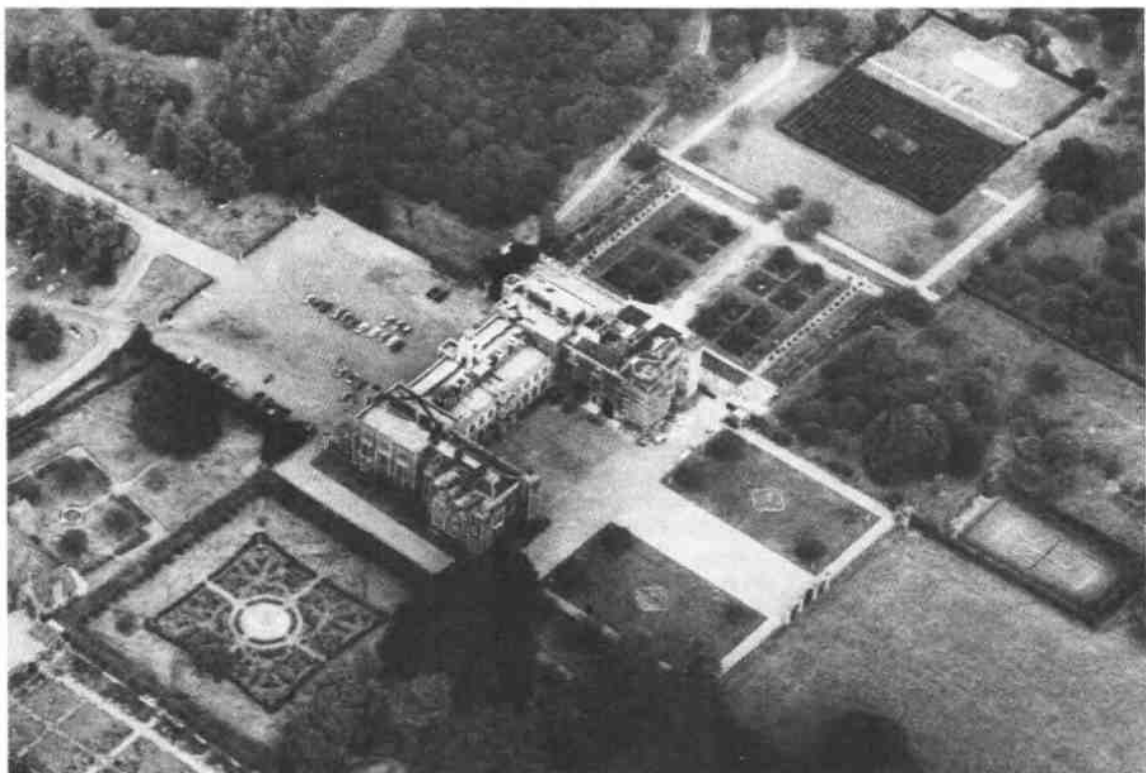
551. Херренхаузен, близ Ганновера
Большой сад (Grosse Garten)
в Херренхаузене был задуман
в 1666 г. Михаэлем Гроссе,
переделан и расширен в 1674 г.
Анри Перроне, вновь расширен
и завершен между 1693 и 1708 гг.
Мартеном Шарбонье (архитектором
школы Ленотра) по приказанию
электрессы Софии Шарлотты,
которая воспользовалась советом
немецкого философа и математика
Готфрида Вильгельма Лейбница
(1676–1716) и других. Неизвестно,
был ли здесь лабиринт с самого

начала существования сада.
Есть план 1674 г. (Анри Перроне?),
который городской директор садов
Вернике и ландшафтный архитектор
Дитцель использовали в 1936–1937
гг., чтобы создать лабиринт в его
теперешнем виде (из берез высотой
2,1 м). Диаметр восьмиугольника,
напоминающего о церковных
лабиринтах, равен 23 м, длина пути —
500 м. В центре лабиринта находится
деревянный бельведер.
Фотография: Хайнц Куберг (Ганновер).
Источники: Gothein. Bd. II. S. 206–211;
Hermerding; выражаю благодарность Курту

Моравицу из Управления культуры
Ганновера за любезное и информативное
письмо от 15 августа 1979 г. Карта 1674 г.
(бумага, тушь, перо, *размыка*; размеры
листа 91×64,5 см) находится
в Нижнесаксонском столичном архиве
(12 C Herrenhausen 17 pg).

552. Хэтфилд-Хаус,
графство Хертфордшир, Англия
Первому графу Солсбери —
сыну Уильяма Сесила, первого
барона Берли, владевшего
прекрасным поместьем Теоболдс
(ил. 549), построенным
специально для него, — вероятно,
настоятельно посоветовали
принять предложение английского
короля Якова I об обмене летом
1606 г. Теоболдса на загородную
резиденцию монарха Хэтфилд-Хаус.
Сразу после этого не совсем
добровольного обмена граф начал
перестраивать свой новый дом и сады.
Садовый лабиринт-путаница
(52×32 м) относится к «совсем
недавнему времени» (Gothein. Bd. II.
S. 65). Мэттьюз воспроизводит
в своей книге его план (Matthews.
Fig. 87. P. 116).
Фотография: Регистр национальных
памятников (Лондон), TL 2308/1/243;
снимок сделан 27 сентября 1976 г.
Источники: Gothein. Bd. II. S. 64–66;
Matthews. P. 115–116, 186–187,
фронтиспис; Lutz.

552





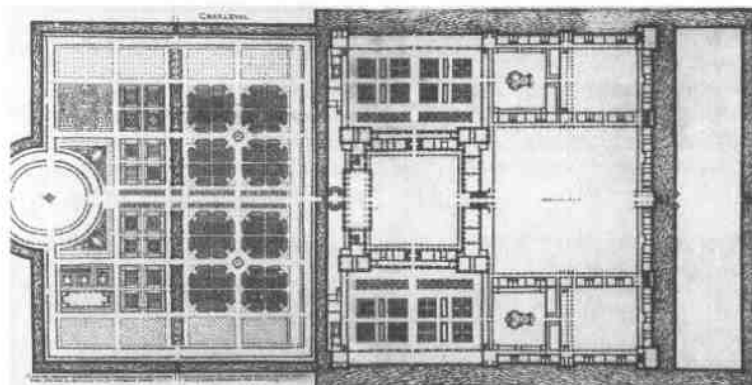
553



553

553. Шантийи,
департамент Уаза, Франция
План лабиринта-путаницы в замке Шантийи. Сад был спроектирован ок. 1665 г. королевским ландшафтным архитектором Андре Ленотром (1613–1700) и расширен в 1737–1738 гг. при герцоге де Бурбоне (1692–1740), когда здесь, кроме прочего, появились низкие ступенчатые боскеты для игры в «гусек» (см. ил. 467) и лабиринт по рисунку Антуана Жозефа Дезалье д'Аржанвиля (ил. 526). Гравюра на меди К. Д. Бове по рисунку Рамкура из книги Ж. Ф. Блонделя «Курс архитектуры» («Cours d'Architecture». Париж, 1771–1777), т. IV, ил. 19; сопроводительный текст на с. 72. См. также ил. 444.
Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 2429 II.
Источники: Gothein. Bd. II. S. 176–177; Gromort. Vol. II. P. 8–9; Dennerlein. S. 98ff.

554. Шарлеваль, Нормандия, Франция
План Шарлеваля с замком и садами, построенными вероятнее всего Жаком Андруэ Дюсерсо (1510/1512, возм., Париж — после 1584) ок. 1560 г. по заказу Карла IX. Единственные сведения о рисунке содержатся в книге Дюсерсо «Лучшие здания Франции» («Les plus excellents bâtimens de France». Париж, 1576).



554

Гравюра на меди; размеры лабиринта 3,1х3,7 см.
Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 2456.
Источники: Gothein. Bd. II. S. 22–24; Gromort. Vol. II. P. 10–11; Marie. P. 27–28.

555. Шуази-ле-Руа,
департамент Валь-де-Марн, Франция
План лабиринта-путаницы в Шуази-ле-Руа. Сад был спроектирован придворным архитектором Жаком Габриелем IV (после 1636, Сен-Патери, близ Тура, — 1686, Париж) для мадемуазель де Монпансье. После того как в 1739 г. Людовик XV приобрел замок и сад у принцессы де Конти, здесь в 1740 г. соорудили новые боскеты, в том числе предназначенные

для игры в «гусек» (ил. 467), и «лабиринт», созданный по образцу версальского экземпляра (ил. 534) и на основе гравюры из книги Антуана Жозефа Дезалье д'Аржанвиля (ил. 526), хотя спиральный завиток в данном проекте представляет собой двойную спираль и имеет четыре выхода. Гравюра К. Д. Бове по рисунку Рамкура из книги Ж. Ф. Блонделя «Курс архитектуры» («Cours d'Architecture». Париж, 1771–1777), т. IV, ил. 18.
Берлин, Государственный музей прусского культурного наследия, Библиотека по искусству, OS 2429 II.
Источники: рисунок также есть у Жоржа Луи Деружа в «Англо-китайских садах» («Jardins Anglo Chinois»; Париж, 1776–1788), т. 1, ил. 14 (OS 3312 gr.); Dennerlein. S. 98, 102ff.



556

556. **Энгинен**, Бельгия
Садовый лабиринт-путаница в парке герцога Энгиненского (Бельгия), ок. 1650 г. Офорт (22,3×28,3 см); ил. L из книги Ромейна де Хоогге (1645–1708) («*Villa Angiana, vulgo het Perc van Anguinen*»), содержащей 17 офортов и изданной Николасом Висхером в Амстердаме в 1685 г.

Издание посвящено Филиппу Карлу, герцогу Арембергскому. В центре лабиринта изображен фонтан Амфитриты, супруги Посейдона.
Амстердам, Государственный архив, историко-топографический атлас.
Источники: Gothein, Bd. II. S. 302–303; Landwehr, 1973. P. 315–336 (328).

¹ Подробнее об этом см.: Gothein; Hennebo, Hoffmann; Erichsen-Firle. Лабиринт-путаница подобного типа имеется также в резиденции баварского электора в Мюнхене. На гравюре Михаэля Венинга (ок. 1700) видно, что северо-восточная часть сада (высаженная в 1614 г. и видоизмененная в 1776 г.) представляет собой такого рода кустарниковый лабиринт-путаницу.

² См. с. 278–290 наст. изд.

³ При описании садовых лабиринтов М. Шаража (Charageat, P. 191, III. 424) неверно называет сооружение XII в. в Ард्रे «лабиринтом».

⁴ См.: Matthews. P. 164–169.

⁵ Gothein. Bd. I. S. 198.

⁶ Comptes d'Hesdin, 1338; Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Colbert, Fland-

res. Vol. 189, fol. 12. См.: Charageat. P. 346. Not. 11–12.

⁷ Adhémar. P. 259. Not. 2; Charageat. P. 346. Not. 13.

⁸ Gothein. Bd. I. S. 198; Charageat. P. 346. Not. 14.

⁹ Цит. по: Matthews. P. 112; см. также: Adhémar. P. 259. Not. 3; Charageat. P. 346–348. Not. 15.

¹⁰ Matthews. P. 112.

¹¹ Adhémar. P. 259. Not. 3; Charageat. P. 349. Not. 20.

¹² Archives Départementales Somme, Chapitre d'Amiens, Registre aux distributions, cod. G. 2975, fol. 247r; см. подпись к рисунку лабиринта церкви в Амьене, ил. 253–254.

¹³ Charageat. P. 349.

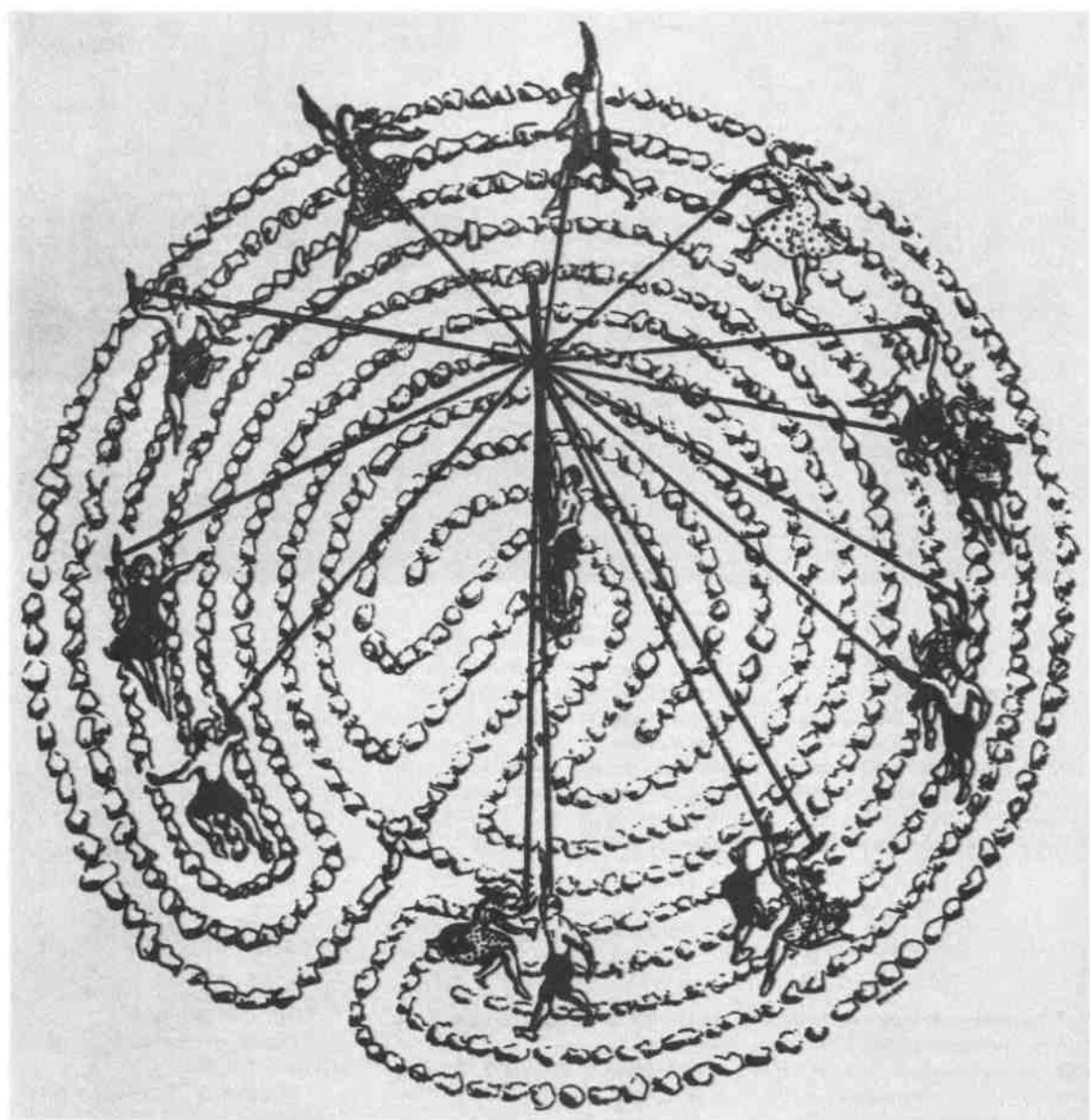
¹⁴ Ibid.

¹⁵ См. с. 278–290 наст. изд.

¹⁶ Jeu de «la maison de Dédalus». Adhémar. P. 259. Not. 3.

¹⁷ Например, в Шантний, где рядом с лабиринтом (ил. 553) в 1737 и 1738 гг. были созданы боскеты для игры в «гусек», также в Шуази-ле-Рюа (ил. 555), где в 1740 г. соорудили лабиринт и боскеты. См.: Dennerlein. S. 100ff.

¹⁸ Österreichisches Staatsarchiv: Obersthofmeisterakten 1892/ 34/B25; главный инженер Карль из администрации Управления государственных садов в Вене любезно сообщил мне об этом в письме от 28 декабря 1978 г. Примеч. Дж. Саварда: во время подготовки к печати английского изд. 2000 г. поступили сведения о том, что существуют планы по пересадке этого кустарникового лабиринта-путаницы.



XVI. «Троянские города» и «девичьи танцы»

«Троянские города» уже неоднократно упоминались выше — это каменные сооружения в форме лабиринта, которые встречаются на севере Европы. Здесь я дам более подробное описание этого явления, насколько это позволяет ограниченный характер наших знаний о нем. К тому времени, когда в XIX веке ученые, археологи и фольклористы стали проявлять интерес к подобным сооружениям, идеи и представления, лежащие в основе создания «тройных городов», а также связанные с ними обычаи и ритуалы были в большинстве своем утрачены и забыты. Более того, специальная литература по данному вопросу, хотя и весьма объемная, не очень информативна¹. Тем не менее я питаю надежду, что шведский ученый — исследователь лабиринтов Джон Крафт² в своей книге о «тройных городах», которой после долгих лет подготовки суждено увидеть свет, вскоре предоставит нам новый материал и достоверные реконструкции объектов³.

Форма и расположение в пространстве

«Троянские города» представляют собой сложенные из камней сооружения (камни могут быть разной величины — размером с кулак или с голову), выложенные на земле, но ничем не закрепленные на поверхности, которые чаще всего создавались на островах или вдоль побережья⁴. У них может быть разный диаметр (от 7 до 18 м), количество окружностей (например, 9, 10, 11, 14, 15), а также

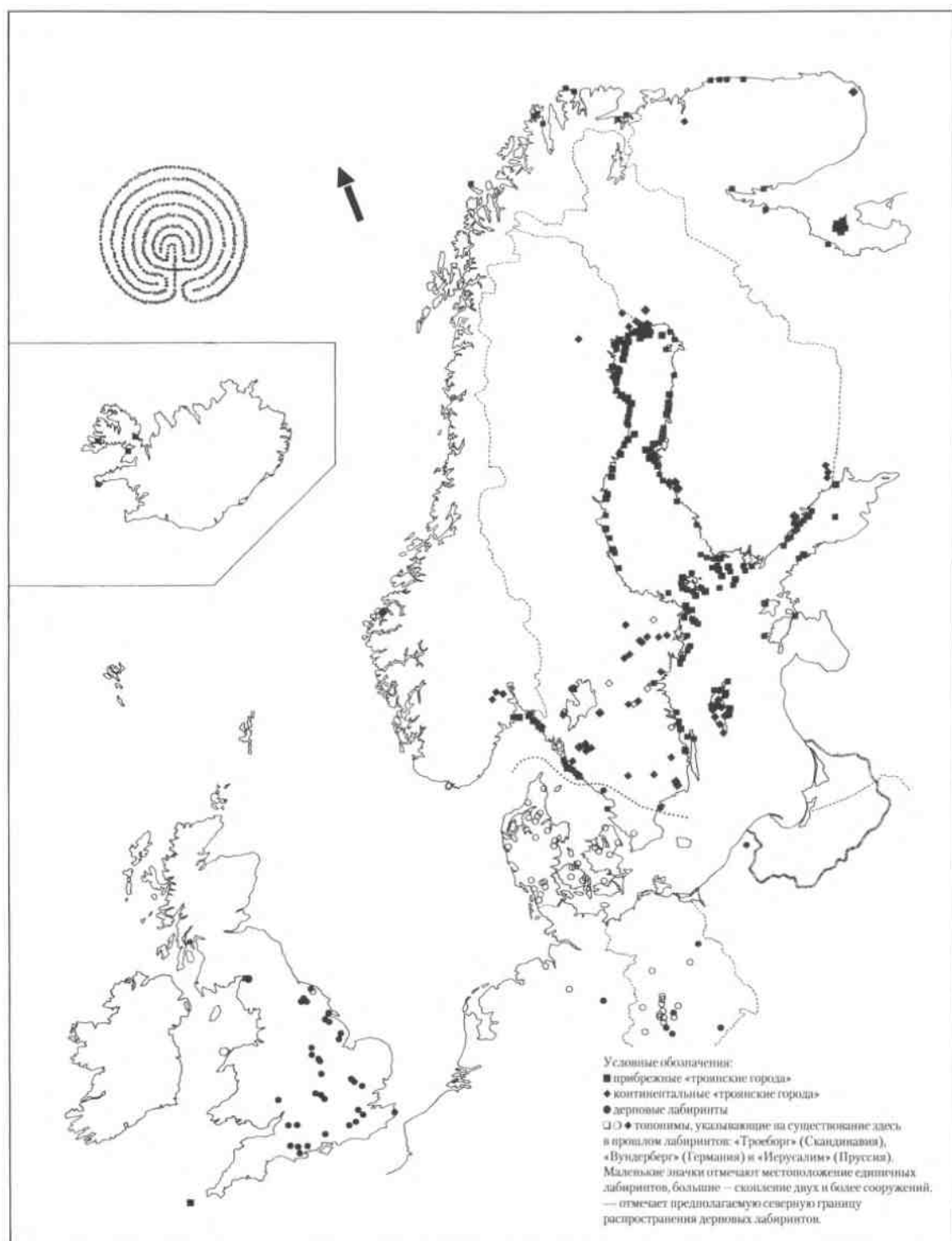
сама схема построения, но все они относятся к критскому типу. Далее, не имеется никакого закрепленного места, в котором располагался бы вход в лабиринт. В отличие от церковных лабиринтов, входом всегда строго ориентированных на запад⁵, «тройные города» обращены во все возможные направления. Н. Н. Гурина в одной из работ, посвященных каменным лабиринтам на Белом море⁶, отмечает, что входное отверстие обращено, как правило, в сторону суши, берега⁷, что ассоциируется с рыбной ловлей, с приманкой добычи в сети. Вполне возможно, что две системы, принятые для пространственной ориентации входа, со временем слились воедино. Как демонстрирует Джон Крафт, большинство, вероятно более древних «тройных городов», обнаруженных на территории Швеции (ил. 560–561), ориентированы входом на запад⁸. Система ориентации, предлагаемая Гуриной, вероятно, (также?) свидетельствует в пользу того, что за редким исключением «тройные города» создавались в непосредственной близости от моря⁹. Информация, представленная в имеющейся литературе, носит слишком разрозненный характер, и на основании этих данных трудно делать какие-либо окончательные выводы.

Область распространения

«Троянские города» встречаются в основном в Скандинавии. Существуют свидетельства того, что в Швеции имеется около трехсот «тройных городов»¹⁰, в Нор-

вегии около двадцати¹¹ (вероятно, к ним можно присовокупить еще два примера¹²) и сто сорок один — в Финляндии¹³, возникновение которых Вальтрауд Хунке приписывает влиянию шведских завоевателей¹⁴. Есть сведения о том, что раньше четыре «тройных города», датируемых периодом между XV и XVI веками, существовали на северо-западе Исландии¹⁵, их возникновение К. Колунд связывает с влиянием германских торговцев в период между 1400 и 1600 годами¹⁶.

Имеются свидетельства о существовании приблизительно шестидесяти «тройных городов» на территории бывшего Советского Союза, на побережье Балтийского¹⁷ и Белого морей (берег и острова)¹⁸. Любопытно, что в Дании «тройных городов» нет, во всяком случае в наше время. И в самом деле, распространенность топонимов типа «Треллеборг» (Trelleborg) (ил. 558)¹⁹, свидетельство о пропавшем кельтском кресте (ил. 584), существование разнообразных церковных фресок (ил. 592–597) в Дании позволяет предположить, что когда-то «тройные города» существовали и там. Есть «тройные города» и в Германии²⁰. Ни собственно «тройные города», ни их более ранние предшественники не обнаружены в Англии, которая по праву гордится большим количеством дерновых лабиринтов, уже описанных выше, многие из них получили местное название «тройных городов» и схожи со скандинавскими каменными лабиринтами как по своей языческой, критской схеме, так и по выполняемой функции²¹. Однако и материал, из



557

которого они созданы, и их история²² чрезвычайно различны, в результате чего использование термина «тройный город» в качестве общего названия для двух типов лабиринта представляется излишне обобщенным²³. Нет никаких упоминаний о французских, итальянских или других «тройных

городах» на юге Европы. С другой стороны, каменные сооружения лабиринтообразной формы существуют в Индии (ил. 617—619), есть также сведения, что подобные постройки создавались в Мексике и Аризоне²⁴. Такое богатство материала накладывает определенные ограничения на исследуемые образцы, сокращая их число до избранных скандинавских примеров. Многочисленные примеры иного характера приводятся в библиографии к настоящему изданию, и огромное количество материала указано в монографии Джона Крафта, которая скоро увидит свет.

дующие образцы, сокращая их число до избранных скандинавских примеров. Многочисленные примеры иного характера приводятся в библиографии к настоящему изданию, и огромное количество материала указано в монографии Джона Крафта, которая скоро увидит свет.

557. Карта распространения североевропейских лабиринтов

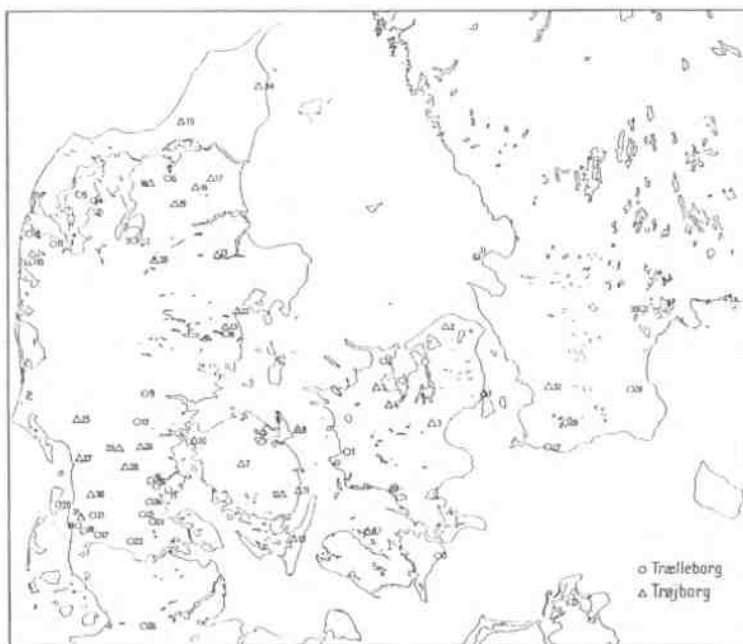
На карте отмечены четыре «тройных города», которые, как говорят, некогда существовали в Исландии. Сообщают также примерно о двадцати норвежских «тройных городах». Финляндия гордится сто сорок одним каменным лабиринтом, а Швеция насчитывает целых триста таких сооружений. Примерно шестьдесят «тройных городов» находилось на территории бывшего Советского Союза. Карту датских «тройных городов» см. на ил. 558; об английских дерновых лабиринтах см гл. IX. В Германии сохранились три дерновых лабиринта, есть сведения о шестнадцати так называемых иерусалимских холмах («Jerusalemhügel»), находившихся когда-то на территории Восточной и Западной Пруссии, включая Ноймарк. Изучая топонимическую статистику, мы можем заключить, что в Германии некогда существовало еще примерно двадцать дерновых лабиринтов. «Тройный город» в Сент-Агнес (о-ва Силли, Великобритания; см. ил. 666) датируется 1729 г. и сооружен по образцу поздних скандинавских экземпляров.

Карта: Джон Крафт (Вестерос, Швеция). Источники: карта для текста, заявленного Крафтом на симпозиум под названием «Bottnisk kontakt — Maritimhistorisk konferens», проходивший в Ериксхёльмике (Швеция) 13–14 февраля 1982 г.; см.: Kraft. Labyrinter...

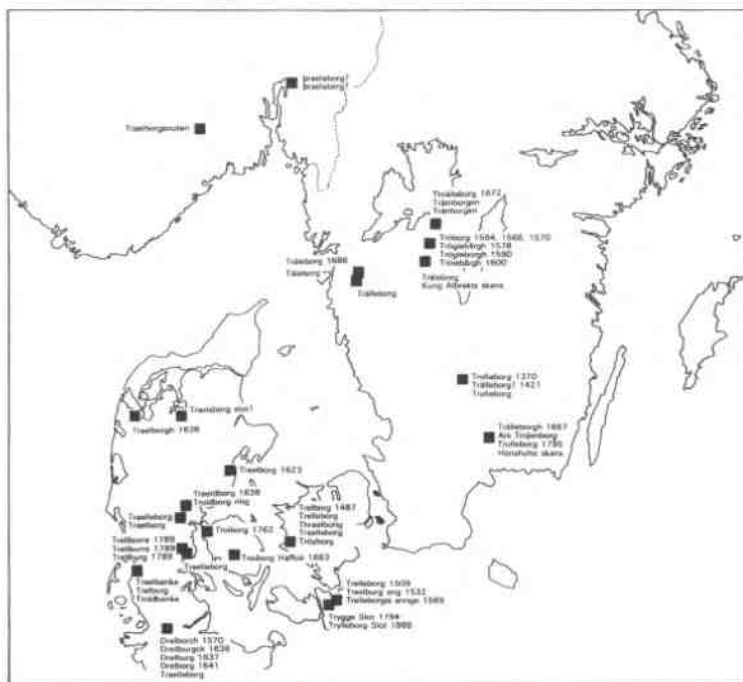
Выражаю благодарность Джону Крафту за любезное предоставление этой карты в мое распоряжение до того, как она появилась в печати.

558. Датские «тройные города»

В Дании не сохранился ни один «тройный город». Впрочем, исходя из того, что в Дании часто встречаются такие названия, как «Трэллборг» (Trælleborg) и «Трёйборг» (Trøjborg), можно предположить, что здесь некогда существовало множество «тройных городов». Г. Кнудсен показал, что на территории, в Средние века находившейся под властью датских правителей (исключая Южную Швецию), существовало тридцать одно поселение, носившее вышеупомянутые или очень похожие на них названия. Карта из кн.: Knudsen. III. 139. Источники: Knudsen.



558



559

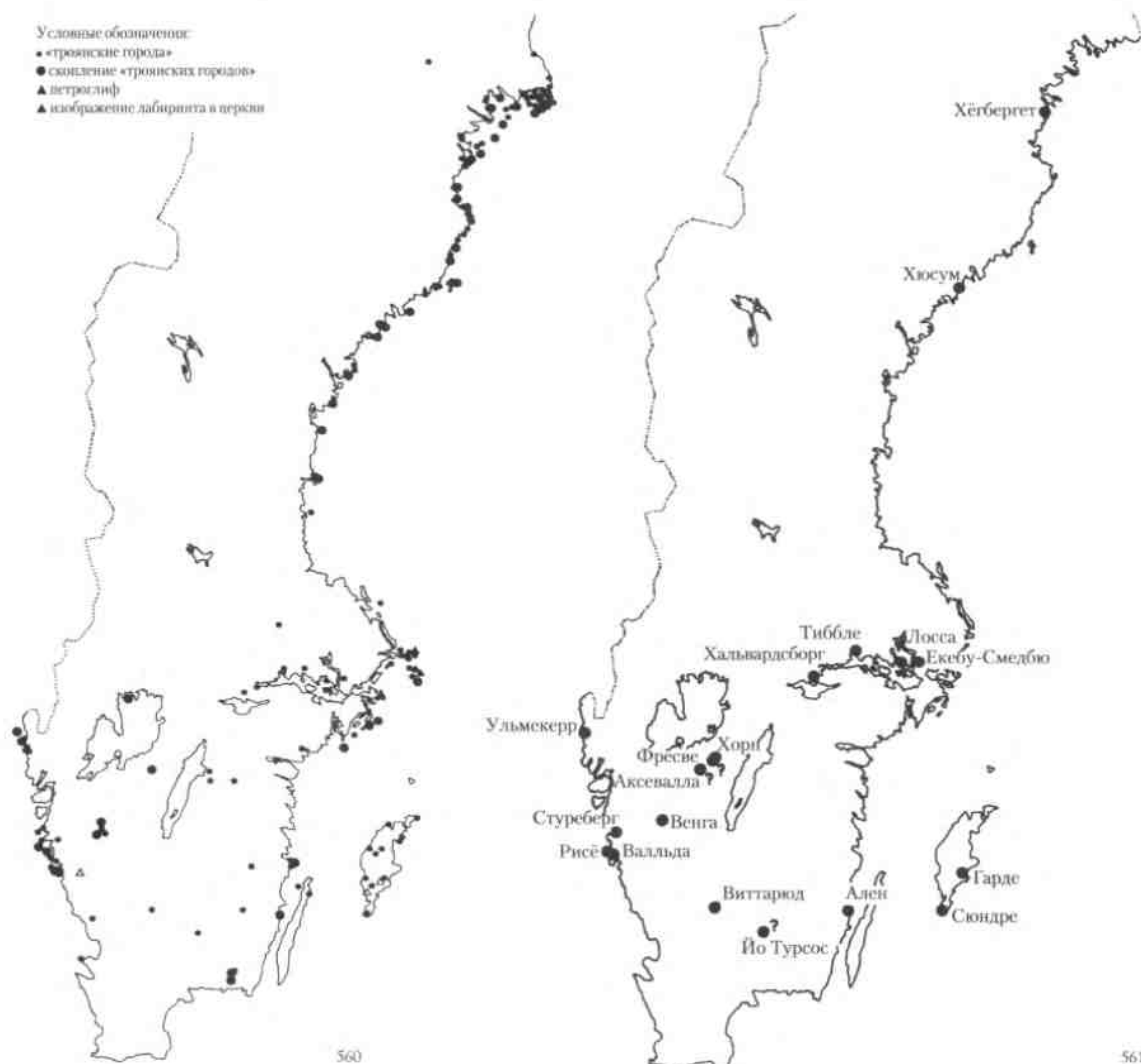
559. «Тройные города»-крепости

Южнотроический военные укрепления, носившие названия, которые часто использовались в наименованиях «тройных городов». Даты относятся к первому упоминанию этих топонимов в источниках. В отмеченных местах не обнаружено следов «тройных

городов». Перенос наименования на фортификацию (или ее руины) означает, что «тройные города» и сами считались крепостями (часть «borg», собственно, и означает «крепость»).

Карта из кн.: Kraft, 1979. III. 20.

Источники: Knudsen; Kraft, 1979. Vol. 32. P. 29–31.



560. Карта распространения
шведских лабиринтов
Карта из кн.: Kraft, 1977. III. 1.

561. Карта распространения
«тройских городов»,
обнаруженных рядом
с первобытными захоронениями
Шведские «тройские города»,
найденные совсем рядом
с доисторическими захоронениями
или другими первобытными
памятниками; знаком вопроса
отмечены находки, которые нельзя
с достоверностью отнести к разряду
«тройских городов».
Карта из кн.: Kraft, 1977. III. 5.



562. Кухольмен, Швеция
«Тройский город» в Кухольмене
(Стуршё, Готенбург).
Диам. 10,7 м; девятикольцевой
лабиринт с камнем в центре.

Ок. 10 м над уровнем моря.
Находится в 300 м от берега.
Фотография: Йохан Алин, 1916.
Гётеборгский археологический музей,
Styrö (№ 207), № 219;1.



563



564

563. Рамнэ́, Швеция
«Троянский город» в Рамнэ́ (приход Онсала, лен Халланд). Д diam. 15 м; одиннадцатикольцевой лабиринт с камнем в центре. Южный вход. Ок. 7 м над уровнем моря. Находится в 40 м от берега. Фотография: Элоф Линдэльв, 1916; справа у входа в лабиринт стоит шведский археолог Йохан Алин. Гётеборгский археологический музей, *Onsala sn* (№ 151), № 69.



565

564. Ульмекепп, Швеция
«Trinnebergs Slott» или «Trällebergs Slott» в Ульмекеппе (приход Танум, Бохуслен). Д diam. 12–18 м. Северо-восточный вход. Находится в 1500 м от берега. Фотография: Оскар Альмгрен, 1903. Гётеборгский археологический музей, *Tanums sn*, № 591.

565. Вессингсё, Швеция
«Троянский город» в Вессингсё (приход Онсала, лен Халланд). Д diam. 13,1–13,7 м; одиннадцатикольцевой лабиринт с двумя камнями в центре. Восточный вход. Ок. 7 м над уровнем моря. Находится в 100 м от берега. Фотография: Йохан Алин, 1916. Гётеборгский археологический музей, *Onsala sn* (№ 130), № 32.



566

566. Вронгё́, Швеция
«Tröteberg» в Вронгё́ (Стуршё, Готенбург). Находится в непосредственном соседстве с церковью и кладбищем. Д diam. 10,5–10,7 м; одиннадцатикольцевой лабиринт, северо-северо-западный вход. Ок. 12 м над уровнем моря. Находится в 100 м от берега. На фотографии виден отрезок кладбищенской ограды; вид с моря. Фотография: Гётеборгский археологический музей, *Styrsö* (№ 46–49), № 42:1.



567



568

567–568. **Юттре-Лён**, Швеция
«Trellebogs Slott» в Юттре-Лён
(приход Ельмевалла, лен Халланд).
Диам. 13,2–14,2 м; десятикольцевой
лабиринт. Юго-западный вход.
Ок. 50 см над уровнем моря.
Находится в 50 м от берега.
Фотография: Элоф Линдель, 1918;
Гётеборгский археологический музей,
Ölmevalla sn (№ 32), № 90.

569. **Тиббле**, Швеция
Пятнадцатикольцевой «троянский
город» в Тиббле (приход Баделунда,
Вестманланд). Западный вход.
Фотография: Антикварно-
топографический архив (Стокгольм),
№ 2549:11; аэрофотосъемка 1931 г.



569

570. **Фрёйел**, лен Готланд, Швеция
«Троянский город», расположенный
рядом с церковью. Диам. 9,3 м;
одиннадцатикольцевой лабиринт.
Южный вход. Реставрирован в 1974 г.

Стигом Энглундом (Висбю).
Во время реставрации не было
обнаружено ничего интересного.
Фотография: Стиг Энглунд (Висбю)
(вид из окна алтаря).

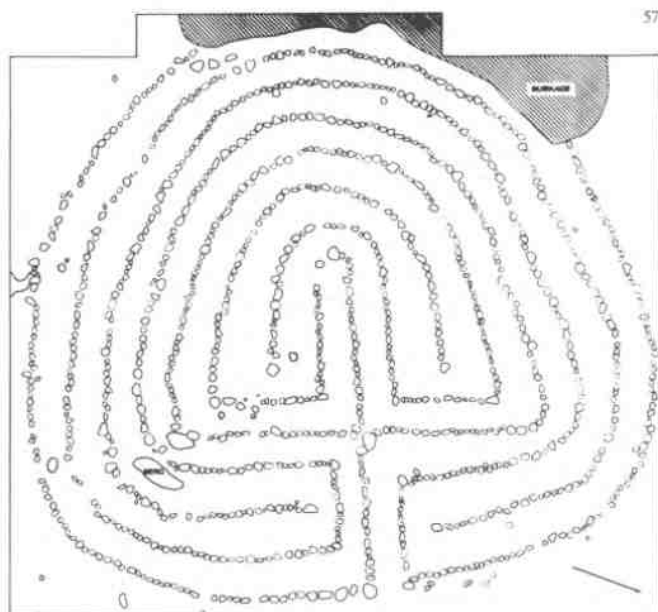
570





571. **Оттес**, лен Готланд, Швеция
Довольно сильно поврежденный
«тroyанский город» находится
поблизости от пяти первобытных
захоронений. Диам. 17–20 м;
высота 10–20 см. Западный вход,
состоит из двенадцати кругов.
Иллюстрация: Джон Крафт (Вестерос,
Швеция), 12 июля 1977.

572. **Петарве**, лен Готланд, Швеция
«Тroyанский город» под названием
«Майский холм» (Majbacken),
Петарве (приход Гарда, лен Готланд).
Размеры с севера на юг 14 м, с запада
на восток 12 м. Северо-восточный
вход. Находится поблизости
от небольшой группы первобытных
захоронений.
Иллюстрация: Джон Крафт (Вестерос,
Швеция), 15 июля 1977.





573



574

573–574. Висбю, лен Готланд, Швеция

Этот «троянский город» расположен на расстоянии ок. 1 км от Висбю, у подножия Гальгенберга, в непосредственной близости от моря. Диамет. 18 м; одиннадцатикольцевой лабиринт критского типа. Вход со стороны моря (т. е. на северо-западе). Общая длина пути составляет примерно 650 м.

Фотография: Й. В. Хамнер, 1907. Антикварно-топографический архив (Стокгольм), № 626/27. Иллюстрация: С. Граулунд, 2 июня 1960. Музей Готланд-Форисал, Висбю. Источники: Menzel; Rieber. S. 9–12.

575. Юттерхолмен,

лен Готланд, Швеция

«Троянский город» (диам. 7 м) находится на маленьком острове у северо-восточного побережья Готланда. Западный вход, 220 м от моря. «Троянский город» расположен примерно в 4 м от уровня моря, а уровень моря за последнее тысячелетие понизился на 3 м, следовательно, этот каменный лабиринт не мог быть сооружен ранее 600 г. до н. э. Точный возраст неизвестен.

Фотография: Бо Стиернстрём (Туресё), 1975.

Источники: письмо Бо Стиернстрёма (Туресё) от 19 марта 1979 г.

575



Возраст

География данного явления на самом деле не столь проблематична, сколь вопрос возраста «тройных городов». Существует очень небольшое количество прямых указаний, на основании которых можно говорить о возрасте отдельных образцов. Фактически невозможно определить год, когда камни, ничем не помеченные, были в данном конкретном месте выложены на земле в требуемом порядке. Единственным исключением может служить лабиринт на Белом море, который первоначально был выложен на голой скале, но теперь между его камнями имеются залежи почвы высотой приблизительно в 30 сантиметров. Согласно оценке Н. Н. Гуриной, возраст этих напластований составляет более 1000 лет²⁵. Далее исследователь сравнивает этот образец с сооружениями в Карелии, относящимися к периоду неолита, о которых известно, что их возраст может составлять около 5000 лет. В любом случае Гурина утверждает, что карельские примеры не могут быть моложе начала железного века.

Существует еще один указатель возраста, относящийся к северным районам Швеции. Известно, что каждые 100 лет уровень моря здесь падает приблизительно на 90 сантиметров, а это означает, что около двух третей из ста пятидесяти шести «тройных городов», расположенных на побережье (на высоте до 10 м над уровнем моря), возникли в последующий после раннего Средневековья период²⁶.

Вероятно, не простое совпадение в том, что около двадцати примеров (главным образом на юге Швеции, см. ил. 561)²⁷ обнаружены в непосредственной близости от доисторических мест захоронения и могильников. Самые древние из этих захоронений, большинство которых еще не было исследовано археологами, вполне могут относиться к бронзовому веку.

Достаточно о попытках определения возраста конкретных примеров. К счастью, мы имеем возможность исследовать имеющийся материал в свете более широких типологических обобщений. Какие выводы можно сделать относительно возраста «тройных городов», опираясь на косвенные доказательства, касающиеся традиций, связанных с данными сооружениями?

Традиции «тройных городов»

Во-первых, следует отметить, что все «тройные города» имеют форму критского лабиринта. Следовательно, можно заключить, что данные языческие сооружения возникли еще до того, как в Скандинавию пришло христианство (X–XIV вв.), что само по себе противоречит широко распространенному убеждению, согласно которому «тройные города» явились культурным вкладом Центральной Европы²⁸.

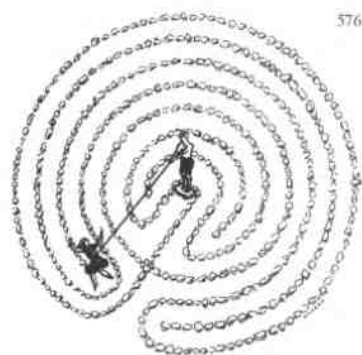
В Скандинавии начиная с XIV–XV веков лабиринты критского типа создаются на церковных фресках (ил. 592–601). Представляется поэтому, что на Севере

в процессе христианизации лабиринт не изменил своей структуры, как это видно на примерах лабиринтов в рукописях, итальянских и французских церковных лабиринтов. Христианизация на Севере проявилась исключительно

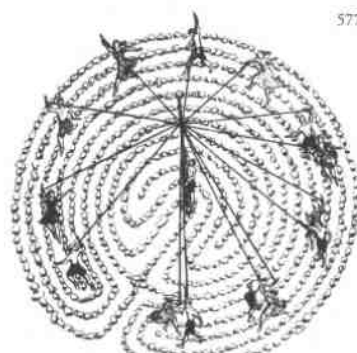
576–578. Танцы в «тройном городе»?

В статье «Тройная игра» и танец журавля», опубликованной в 1938 г., шведский историк искусства Л. И. Рингбом пытается реконструировать количество танцев. Автор задается вопросом: каким образом танцевали в «тройном городе», и приходит к заключению, что ответ можно найти, обратив внимание на верхнебаварский «танец с лентой» (Bandtanz). Он предполагает, что в «девичьем танце» (ил. 576) девушка обходила кругом своего партнера, который стоял в центре. В «танце журавля» (ил. 577) группа танцующих с лентами могла обходить шест в центре, а в «тройной игре» (ил. 578) мальчики скакали на закорках друг у друга вокруг шеста в центре. Однако эти идеи несостоятельны. Недостаток исторической аргументации, а также насильственное соединение теорий кругового танца, бытовавших в то время, с древней фигурой — лабиринтом, вызывают сильные затруднения. Ни упомянутые формы танца, ни использование лент не подтверждаются литературными источниками и сведениями очевидцев относительно древних танцев. К тому же предложенная последовательность движений едва ли имеет смысл и не объясняет, для чего же строились «тройные города».

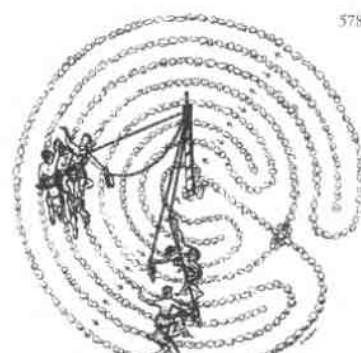
Иллюстрации из кн.: Ringbom, 1938. III. 16. Р. 92; III. 19. Р. 95; III. 21. Р. 102. Источники: Ringbom, 1938; Hunke, S. 118–120.



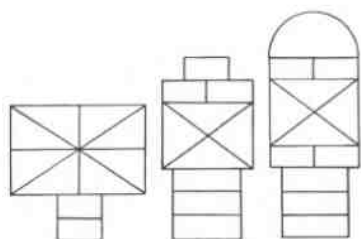
576



577



578



579

579. «Классики»

Детская игра (время происхождения неизвестно), в которую сегодня играют в Германии, Нидерландах, Англии и других странах, называя ее разными именами (например, в Германии — «Paradiesspiel», «Himmel und Hölle», «Himmelhoppen», в Италии — «gioco del mondo», во Франции — «marelle» и «jeu du paradis et d'enfer»). Фигуры, идентичные тем, что изображены здесь, или похожие, рисуют мелом на асфальте. Цель игры: прыгая на одной ноге, пинать камешек или деревяшку через линии, пока все «классы» (отделения) не будут пройдены туда и обратно. Ян де Врис предполагает, возможно справедливо, что эта детская игра вначале представляла собой ритуальный танец, который, как он считает, относится к «раннему историческому» или даже доисторическому времени. Однако он не прав, связывая этот предполагаемый ритуальный танец с танцем лабиринта. Из двадцати одной диаграммы, публикуемой де Врисом, наибольшее сходство с лабиринтом имеет обыкновенная спираль, но — как объясняется на с. 7–8 наст. изд. — спирали и лабиринты не имеют ничего общего друг с другом. Поэтому теория де Вриса, с одобрением встреченная авторами популярных изданий, не может использоваться для реконструкции танца лабиринта в «тroyанском городе».

Иллюстрации из кн.: Vries, Abb. 7–9.

Источники: Vries, S. 49, 83.

580. «Дом Вёлуна»

и единица измерения
Исландский пергаментный манускрипт начала XIV в.; размеры листа 21,5×13,7 см. В центре лабиринта надпись: «völundar hús» (исл., «дом Вёлуна кузнеца»; данный персонаж является исландским двойником Дедала, создателя критского лабиринта). Рисунок (диам. 9,5 см, четыре полуоси, семь кругов обхода) представляет собой гибридную форму, сочетание христианского церковного лабиринта (концентрические круги, объединенные крестом) и языческого «тroyанского города» (но с семью, а не с одиннадцатью кругами). Рядом с ним изображена священная единица измерения, составляющая одну

шестнадцатую длины тела Христа. Рядом помещен сопроводительный текст на исландском и латинском языках, объясняющий сущность этого амулета против внезапной смерти («Hec est mensura longitudinis Christi sumpta in Constantinopolim ex aurea cruce ad eius quantitatem. Sancta hec linea sedicies ducta mensuram Christi monstrat; in quocumque die hoc signum cernis non subitanea morte peribis et saluus eris»). Вверху страницы помещена исландская надпись о мученичестве св. Килиана. Копенгаген, Арнемагнусский институт, MS AM 732 b, 4^o, fol. 7r. Источники: Kálmund, 1917–1918. Vol. III. P. 64–66; Meyer, S. 288–290; Krause, Die Trojaburg Nordeuropas... S. 66–73 (68); Jacoby Adolf.

580



* См. примеч. на с. 76.

581. «Дом Велунда»

Исландский пергаментный манускрипт XV в.; размеры листа 16,5×13,7 см. Лабиринт имеет диам. 7 см, пять полуосей и семь кругов обхода, представляя собой гибридную форму — сочетание христианского церковного лабиринта и языческого «тройянского города», как и на ил. 580. В центре (диам. 2,5 см) находится плененное мифологическое существо, похожее на льва, — «оноцентавр» (полуосел-получеловек; видимо, неправильно изображенный центавр, описанный в «Этимологиях» Исидора Севильского [XI. 3; см.: MPL. Vol. 82. Col. 424]). Смысл рисунка объясняется в сопроводительном исландском тексте, где история Тесея (который перепутан с его отцом, Эгеем) и Минотавра снова связывается с лабиринтоподобной ловушкой. См.: Гурина, 1948; ил. 100.

Копенгаген, Арнемагнанский институт, MS AM 736 III, 4^o, fol. 3r.
Источники: Kälund, 1884—1891. P. 195—198; Kälund, 1917—1918. Vol. III. P. 85; Meyer, S. 288—291; Krause, Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 66—73 (68—69).

в том, что языческий лабиринт поместили теперь в христианское окружение. Некоторые из фресок дают также определенный ключ к пониманию того, что представлял собой «девичий танец» в «тройянских городах»²⁹. На фреске в Хаблингбу, остров Готланд (ил. 598), изображена, вероятно, девушка, танцующая в лабиринте, руки ее разведены. На фреске в Сиббо, Финляндия (ил. 601), изображена девушка, стоящая в центре лабиринта с поднятыми вверх руками, — возможно, она ждет молодого человека, который вошел в лабиринт следом за ней (см. ил. 591). Известно, что иногда «тройяские города» назывались «Jungfrudans», то есть «девичий танец» (хотя нам практически ничего не известно о последовательности движений этого танца)³⁰. В 1877 году Й. Аспелин свидетельствовал о том, что шведские крестьяне в Финляндии придерживались мнения, будто «лабиринты предназначались для игр»³¹. В середине лабиринта садилась девушка, а молодые люди бегали по дорожкам, стараясь ее найти». Такое описание не представляется убедительным, поскольку моло-

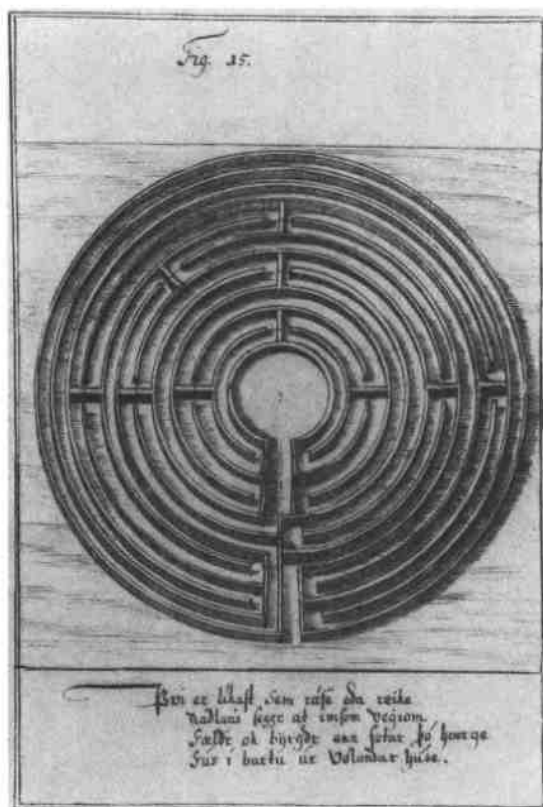


581

дые люди не могли бежать наравне, рядом друг с другом, им приходилось двигаться цепочкой, а значит, исключался любой элемент соревнования. Совершенно очевидно, что перед нами — осовременный, искаженный вариант непонятого древнего обычая, жалкие остатки которого позволяют предположить, что девичьи танцы были элементом веселья обряда³². Гипотезы, выдвигаемые Ларсом-Иваром Рингбомом (ил. 576—578) и Яном де Врисом (ил. 579) относительно танцевальных движений участников обряда, исполнявшегося в «тройянских городах», совершенно не соответствуют действительности.

Еще одна функция «тройянских городов», как уже указывалось выше, относится к рыболовству и связанным с ним обрядам, наделенным, как считалось, магиче-

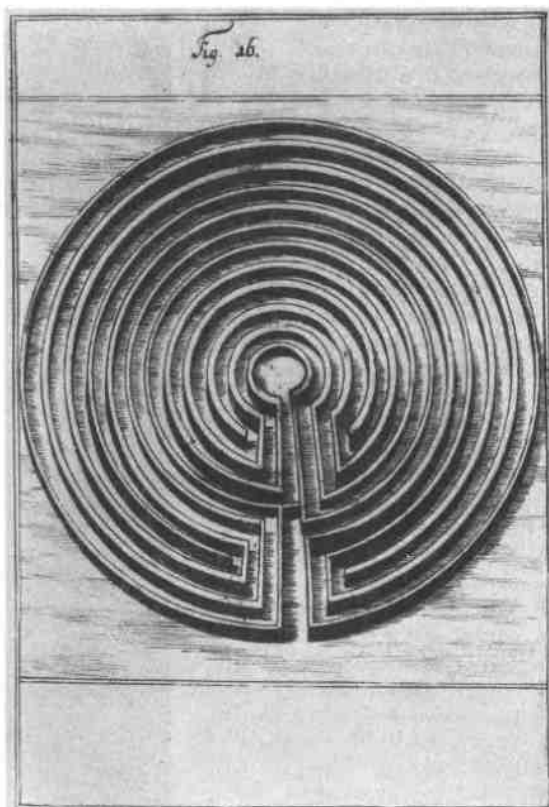
ской силой. Гурина указывает, что все «тройянские города» на Белом море расположены вблизи перестилей, то есть в центрах сезонной рыбной ловли³³. Исследователь усматривает определенное сходство между структурой каменных лабиринтов и некоторыми приспособлениями для рыбной ловли, на основании чего она делает вывод, что «тройянский город» служили в качестве устройства, выполняющих положительные магические функции, помогающие при рыбной ловле и обеспечивающие богатый улов. Данная гипотеза поддерживается тем фактом, что большинство «тройянских городов» обнаружены именно на побережье. В исландском тексте «Дом Велунда» (ил. 581) также находим отражение представлений о подобной волшебной силе, помогающей на охоте:



582

«Фигура эта называется Volundarhus [дом Велунда]; был некогда в Сирии царь, которого звали Дагур. У него был сын по имени Эгей. Эгей был очень сильным и ловким человеком. Отправился он в земли царя Солдана, чтобы просить руки царской дочери. Царь объявил, что руку его дочери Эгей получит лишь тогда, когда в одиночку, сам, сумеет расправиться с чудовищем Гогоцентавром, победить которое не дано никому из смертных. Царская дочь, однако, была умна сверх всякой меры, умнее, нежели все мудрые мужи в царстве Солдана, и вот Эгей встретился с ней тайно и рассказал ей, какое испытание заставляет его совершить ее отец, чтобы добиться ее руки. Он правился царевне, и она ответила так: «Никакая сила и никакие дела смертных не могут победить это чудовище, но я научу тебя, как устроить в лесу ловушку, там, где зверь этот обычно бродит. Сперва, однако, [тебе следует] сделать так, чтобы все звери, на кого он обычно охотится, исчезли бы из леса. Возьми затем мясо дикого вепря и намажь

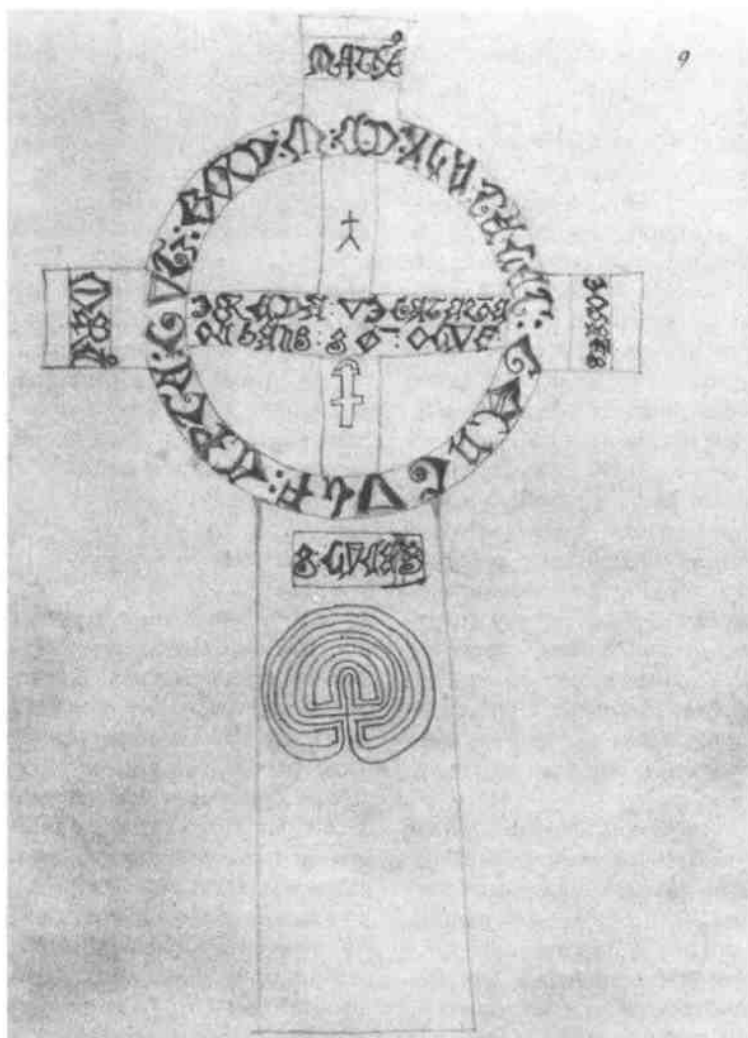
582–583. С. М. Хольм (ум. 1820, Исландия): Два «Дома Велунда» Два рисунка (бумага, тушь, перо; 33,4×21,3 см) 1778 г. Оба одиннадцатикольцевых лабиринта были нарисованы исландцем С. М. Хольмом. Из рукописи «Рисунки исландских редкостей С. М. Хольма 1777»; данный лист содержит преимущественно рисунки, иллюстрирующие путевые заметки Олауса Олавиуса, который побывал в Скандинавии в 1776 и 1777 г. (см. рукопись MS Ny Kgl. sml. 1090 fol. — 1092 fol.) и в своем отчете о путешествии в Исландию упоминал каменный лабиринт в Хольмаринсвиге. Хольм объясняет, что скопировал эти рисунки из старых книг. Он также упоминает, что копировал лабиринт, похожий на «ил. 16» (здесь: ил. 583), с каменного креста для камергера Зума, из поместья которого происходит данная рукопись. Сохранились иллюстрация и описание одного из таких каменных крестов с лабиринтом — датского Юлсковкорсета (см. ил. 584). Текст на «ил. 15» (здесь: ил. 582) представляет собой цитату из исландской поэмы «Лилия» («Lilja»), которую ок. 1350 г. исландский монах Эйстейнн



583

Асгримссон (ум. 1361) посвятил Деве Марии; лабиринт здесь — олицетворение беспомощности. Под рисунком помещена вторая часть стиха 92, который начинается словами: «Если среброязыкий человек хочет / отдать тебе должное в виде поэмы, / моя королева...». Вторая половина (helming) этого стиха звучит так: «...тогда он более всего похож на беспомощного, который мечется от стены к стене, напуганный и запертый, и, как бы он ни хотел найти выход из лабиринта [«дома Велунда»], сделать этого он не в силах». Лабиринт с «ил. 15» имеет четыре полуоси (диам. 16,2 см), с «ил. 16» — одну полуось (диам. 17,3 см). Последний, представляя собой лабиринт критского типа правильной геометрической формы, напоминает рисунок Зигмунда Госсемброта, относящийся к XV в. (ил. 249). Источники: Káland, 1882. P 86–88; Meyer, S. 291, 400; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 67, 70; Batschelet-Massini, 1978. Nr. A13 (ил. 16), A16 (ил. 15); «Лилия» опубликована в антологии: «Den norskislandske Skialdedigtning», ed. F. Jónsson (Sect. II B. P. 390ff.).

584. **Юлсковкорсет**, о. Фюн, Дания
Некогда в поместье Юлсков, находившегося на датском острове Фюн, красовался каменный кельтский крест, на котором был вырезан рисунок лабиринта. Гравюра на дереве с изображением этого лабиринта впервые была опубликована в книге датского профессора медицины, историка и исследователя *рун* Оле Ворма (1588–1654) «Собрание датских памятников в шести книгах» («Danicorum Monumentorum Libri sex»). Копенгаген, 1643). Ворм снабдил изображение переводом надписей, имевшихся на кресте: «Эти буквы и символы были вырезаны в 1445 г. для Вольфганга и его сына Олуфа». В качестве образца гравюры Ворм использовал рисунок своего коллеги Йона Сконвига (воспроизведенный здесь), который в сопроводительном тексте отметил, что высота каменного креста равнялась четырем с половиной локтям, а ширина — двум и что говорили, будто он приплыл сюда с Готланда. Это лабиринт критского типа с девятью кругами обхода; и в рисунке, и в гравюре допущены ошибки (имеются тупики). Крест не сохранился. Бумага, уголь; 28,8×29 см.
Копенгаген, Ариемагнанский институт, MS AM 366 fol., fol. 9
Источники: Worm. P. 243; Moltke; гравюра (из изд. 1651) воспр. в кн.: Matthews. P. 151. Fig. 128; Scheepelern.



585. **Щит**
Щит, изображенный на стене усыпальницы семейства Флеминг в церкви Сорунды (лен Сёдерманланд, Швеция), построенной ок. 1500 г. На щите с ошибками нарисован лабиринт критского типа (ширина 26 см). Появление этого изображения на стене усыпальницы свидетельствует в пользу предположения, что символ лабиринта играл некую роль в погребальных обрядах.
Рисунок из кн.: Bennett, Wadström, Wilcke-Lindqvist. P. 27. Ill. 26.
Источники: Bennett, Wadström, Wilcke-Lindqvist; Stjernström, 1981. P. 132–133.



его медом. Мясо станет хорошей приманкой для чудовища, и оно пойдет на запах лакомой добычи. Ты же тогда быстро заходи в ловушку, пробеги по всем ее поворотам и заберись на первую стену в самом центре этой ловушки, и откуда уже ты сможешь его убить...

[Здесь пергамент разорван, и несколько слов прочесть невозможно.] Если же рана окажется не смертельной, прыгай тогда вниз по другую сторону [центрального помещения], в узкий проход ловушки, чудовищу придется одолеть огромное расстояние, и оно не смо-

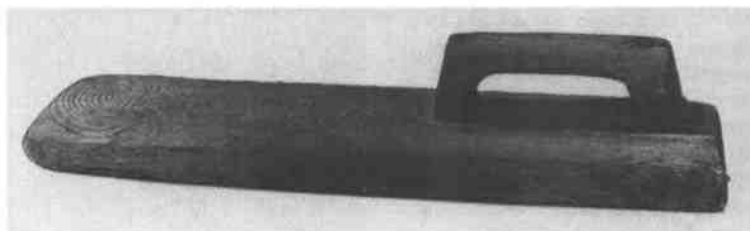
жет причинить тебе вреда". Потом на куске ткани она нарисовала, как именно следует устроить ловушку, которая называется Volundarhus. А он выстроил такую ловушку из кирпичей и камней и выполнил все, о чем она ему говорила. Он прогнал из леса всех зверей, а в качестве приманки использовал мясо дикого вепря. Оголодавшее чудовище со всех ног бросилось на запах добычи и попало в выстроенную Эгеем ловушку. Сам он, бросив мясо на землю, забрался на крышу, откуда и ударил чудовище со всей силы, затем быстро соскочил вниз, в проход по другую сторону стены. Чудовище издало ужасный рев, а семь дней спустя на этом самом месте было найдено его мертвое тело»³⁴.

Совершенно очевидно, что здесь перед нами исковерканная греческая легенда о лабиринте,

где вместо Тесея фигурирует его отец Эгей. В этом можно усмотреть факт определенного культурного влияния, как и в подвергшейся христианизации форме двух ранних «домов Вёлунда» (ил. 580–581), в центре одного из которых изображен Минотавр, пусть и несколько неудачно. Связь с ученой традицией усматривается также и в самом названии, которое представляет собой не что иное, как перевод латинского названия «domus Dedali», «дом Дедала» (т. е. лабиринт), который в данном случае приписывается Вёлунду-кузнецу³⁵, «Дедалу» Северной Европы. Особый интерес представляет тот факт, что лабиринт из древнего мифа превращается в ловушку для дичи. Данный аспект, происходящий, по-видимому, от местных обрядов, связанных с «троянскими городами», наделен, как представляется, определенным значением³⁶.

Лабиринты, вероятно, играли существенную роль в погребальных обрядах³⁷. Кельтский крест (ил. 584) и щит на стене усыпальницы (ил. 585) представляют лабиринт критского типа в христианском контексте, а «троянские города», расположенные вблизи захоронений бронзового века (ил. 561), возможно, относятся к этому же периоду (хотя среди шведских петроглифов бронзового века с изображением лабиринтов пока не обнаружено, и значит, такое раннее происхождение представляется менее вероятным). Более того, кажется несколько рискованным говорить о том, что «троянские города» служили «дорогой [солнечного круговорота?] в подземное царство», как это делает Вальтрауд Хунке³⁸. В любом случае концепция о том, что между путем солнца и дорожкой лабиринта существует непосредственная взаимосвязь, основывается на целом ряде ложных представлений и выводов, как уже указывалось ранее в данном исследовании³⁹.

Нет никаких оснований⁴⁰ для утверждений Хунке о том, что «троянские города» служили для «обрядов совершеннолетия, по-



586

священия в мужчины» или для «обрядов перехода»⁴¹, как не существует и никаких очевидных доказательств для пространных размышлений Эрнста Краузе по поводу Девы-Солнца, заключенной в лабиринт Драконом-Зимой⁴².

Названия

Из названий интересующих нас объектов можно почерпнуть весьма скудные сведения. Даже если небезосновательно предположить, что наименование «троянский город» (аллюзия на город Троя) существует прежде всего благодаря ученой традиции⁴³, частоту и последовательность, явно проявляющиеся при употреблении данного названия, никак нельзя объяснить действием одних только интеллектуальных механизмов⁴⁴. Кажется более вероятным, что название «троянские города» обязано своим происхождением не книжной, а народной традиции, возможно религиозного содержания⁴⁵. Логично поэтому предположить, что заимствованное название прилепилось к уже существующей местной реалии (впоследствии оказавшейся им заслоненной), название которой было несколько созвучно. Краузе полагает, что термин «троянские города» происходит от скандинавского «круговой город», или «город танцев»⁴⁶. Если отдельным сооружениям присваивались названия реальных городов, такие как Вавилон, Иерихон, Иерусалим, Лиссабон и Ниневия⁴⁷, то вполне оправданно было бы усматривать в подобном наименовании аллюзии на разрушенные стены этих знаменитых городов⁴⁸. Подобные аллюзии согласуются с фактом появления «стен» «троянских городов», состоявших из отдельных камней,



587

586–587. Вале́к

Предмет крестьянского быта с фермы Вальва (приход Эскельхем, лен Готланд, Швеция). Изготовлен ок. 1800 г. и с лицевой стороны украшен одиннадцатикольцевым лабиринтом. Длина валька 59 см. Музей Готланд-Форизал, Висбю. Фотография: Раймонд Хейдстрём (музей Готланд-Форизал), негатив XXIII: 852 (общий вид), 853 (фрагмент).

не связанных между собой, которые рассматривались как руины. В регионе, известном ранее под названием «Пруссия», дерновые лабиринты «Иерусалимы» связывались с эпохой Крестовых походов⁴⁹. Финские названия «Jatulin-tarha» («Большой кустарник») и «Nunnantarha» («Кустарник монашки») ничего не сообщают нам о самих сооружениях, в них скорее всего отражено недоумение последующих поколений перед лицом непонятных реликвий прошлых времен⁵⁰. Даже финское название «Pietarinleikki» («Игра св. Петра») наводит на мысль о том, что само сооружение воспринималось в первую очередь как место для данной игры, которая впоследствии иногда отождествлялась с традицией «троянских городов» (ил. 588–589).



588



589

588. Скарв, Швеция
Петроглиф А с о. Скарв (Стокгольмский архипелаг); размеры: 27,7 (по оси север–юг) и 23 см (по оси восток–запад). Рядом с лабиринтом схематично изображены парусная лодка и игры св. Петра (соседний петроглиф В, ил. 589, включает в себя более детальный рисунок последней). Западный вход. Петроглиф, возможно, относится к сравнительно недавнему времени (XVIII–XIX вв.). Фотография: Бо Стjernстрём (Туресё), 1976.

589. Скарв, Швеция
Петроглиф В с о. Скарв (Стокгольмский архипелаг); размеры: 39,5 (по оси северо-запад–юго-восток) и 29,5 см (по оси северо-восток–юго-запад). У входа в лабиринт,

ориентированного на запад, — развилка; в центре — двойная спираль. Справа от лабиринта изображен компас, одна из коротких стрелок которого (справа сверху) почти точно указывает на север. Под лабиринтом изображена «игра св. Петра» (см. также ил. 588). Это повсеместно распространенное развлечение — в Германии оно под разными названиями («Josephsspiel», «Judenersäufespiel» и т. д.) известно с X в. — связано с арифметическими действиями, которые до сих пор являются частью множества детских считалок. В Швеции изображения этой игры (по-шведски «Sankt Peders Lek») вырезали на рунических календарях (в Северном музее в Стокгольме хранится несколько таких экземпляров); данный рисунок,

как любезно сообщил мне Бо Стjernстрём, кажется, каким-то образом связан с лабиринтом. В Швеции и Финляндии некоторые «троянские города» известны как «игры св. Петра»; на обоих петроглифах с о. Скарв лабиринт и «игра св. Петра» также изображены в непосредственной близости друг от друга. Впрочем, возможно, что все эти изображения следует воспринимать лишь как предназначенные для развлечения. Фотография: Бо Стjernстрём (Туресё), 1976.

Источники (об «игре св. Петра»): Mittenzwey, S. 54ff., 102 ff.; Ahrens, Bd. II, S. 118–168 («Josephsspiel»); Lithberg, S. 283–286.

590. Рёдер, Швеция
Петроглиф с о. Рёдер (Стокгольмский архипелаг); размеры: 58 (по оси север–юг) и 60 см (по оси восток–запад). Мы можем только догадываться о возрасте этого наскального изображения, которое высечено на почти горизонтальной поверхности; возможно, оно появилось не так давно, не более нескольких сотен лет назад. Соседний петроглиф с изображением лабиринта был уничтожен огнем. Фотография: Бо Стjernстрём (Туресё), 1976.



590



591

591. «Девичий танец» из датской азбуки

Одиннадцатикольцевой лабиринт критского типа сопровождается следующим текстом: «Много, много, много длинных, длинных, длинных петляющих дорожек ведут к принцессе. Если ты ее найдешь, То женишься на ней, А если будешь стоять и таращиться, То, конечно, проиграешь». Источники: Marstrand, Мое. Р. 65.



592

592. Гевиннге, Роскилле, Дания
Свод этой позднероманско-готической церкви датируется XV в. На восточной стене, справа и слева от свода, изображены два маленьких красно-коричневых лабиринта критского типа (диам. каждого 50 см). Лабиринты частично закрыты сводом, значит, их следует датировать более ранним временем. Возможно, рисунки появились в конце XIV в. В книге Дж. Борд «Путаницы и лабиринты мира» фотографии перевернуты вверх ногами, а место, где находится церковь, неверно названо «Гериннге». Фотография: Йорген Тордруп (Копенгаген).

Источники: Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet: Københavns Amt. Vol. II. P. 873–880; Thordrup, P. 23; Bord.

593. Хасселагер, о. Фюн, Дания
На своде церкви находится фреска с изображением красно-коричневого лабиринта критского типа с одиннадцатью кругами обхода. Как можно судить по соседней надписи («magia»), рисунок относится к XV в. Свободные концы линий внутри лабиринта отмечены четырьмя кружками; вокруг лабиринта изображены листья (?). Фотография: Йорген Тордруп (Копенгаген).

Источники: Thordrup, P. 23.



592

594. Схиве, Йилланд, Дания
На западной стене церкви, за органом, находится довольно сильно поврежденная фреска с изображением красно-коричневого лабиринта критского типа с пятнадцатью кругами обхода. Фотография: Гресте Андерсен. Источники: Thordrup, P. 23.



593



594

595. Тёнинг, близ Скандерборга, Дания

На своде приходской церкви находится фреска с изображением лабиринта критского типа с пятнадцатью кругами обхода, слева от которого стоит мужчина с ведром воды (?) на коромысле, а справа — лиса (?). Фотография была сделана в 1957 г.; ныне фреска закрашена. Фотография: Копенгаген, Национальный музей, негатив R 7015.

Источники: Thordrup. P. 23.



595

596. Бёстад, Скёне, Швеция

(в Средневековье местность находилась под властью датских правителей) Церковь была построена в 1470—1520 гг. Ныне восстановленные фрески позднеготического времени, выполненные художниками из Баркёкры, были обнаружены в 1936 г. (некоторые из них лишь в 1963). Плохо сохранившееся изображение лабиринта, возможно неверно нарисованного, находится над одним из арочных сводов. Фотография: Копенгаген, Национальный музей, негатив W 579,25.

Источники: A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark, 1100—1600: Scania, Halland, Blekinge. Vol. II. P. 68—70.

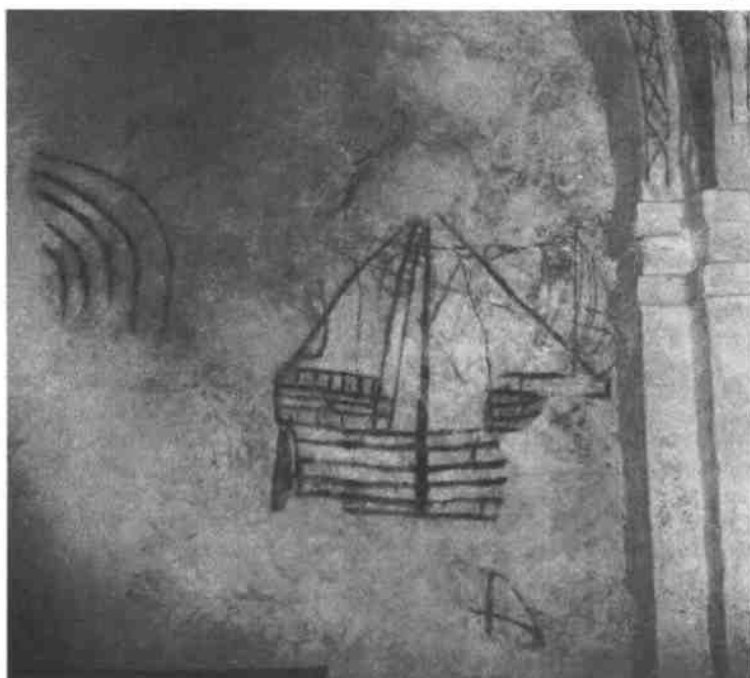


596

597. Ёстра-Каруп, лен Халланд, Швеция

(в Средневековье местность находилась под властью датских правителей) Церковь была построена в 1470—1520 гг. Фрески позднеготического времени, выполненные художниками из Баркёкры, были обнаружены и восстановлены в 1963 г. Рядом с изображением одномачтового парусного судна можно видеть остатки лабиринта критского типа. Фотография: Копенгаген, Национальный музей, негатив R 51 128.

Источники: A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark, 1100—1600: Scania, Halland, Blekinge. Vol. III. P. 278.



597



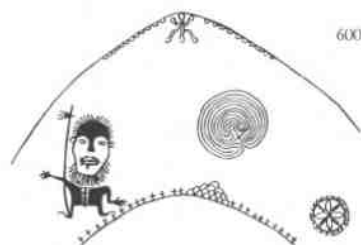
598. Хаблингбу, лен Готланд, Швеция
На западной стене помещения под башней находится сильно выцветшая фреска — изображение критского лабиринта синего цвета, с девятнадцатью кругами обхода (диам. ок. 1 м). Справа внизу в одном из кругов находится схематично нарисованная красная человеческая фигура с поднятыми руками и нижней частью тела в виде треугольника, который, вероятно, изображает широкую юбку; следовательно, здесь представлена девушка («Jungfrudans»; см. также ил. 601). Впрочем, шведский исследователь лабиринтов Дж. Крафт считает, что здесь представлен танцор-мужчина с мечом, висящим у него между ногами (письмо от 25 февраля 1981). Фреска, возможно, относится к XV в. В самой церковной башне имеется другой рисунок — вырезанный по свежему гипсу центральный крест лабиринта критского типа (см. ил. 6) с буквой «L» и точками между ветвями; не хватает только соединительных арок. Это изображение, возможно, относится к недавнему времени. Фотография: музей Готланд-Форнзал (Висбю).

599. Сельорд, фюльке Телемарк, Норвегия
На внешней западной стене церкви, под деревянным *нартеском*, находится фреска с изображением красно-коричневого лабиринта критского типа с одиннадцатью кругами обхода (диам. ок. 1 м). Возможно, церковь была построена

не так давно. В книге Дж. Борд (Bord, Fig. 154) это изображение воспроизведено вверх ногами, без каких бы то ни было пояснений, так же как в статье С. Марстрандера (Marstrander, III, 5). Фотография: Нильс Далхофф. Источники: Marstrander, P. 147.

600. Маариа-Кирка (церковь Марии) в Турку, Финляндия
Средневековая фреска в приходской церкви. Иллюстрация из кн.: Wirth Herman. Bd. II. Taf. 64. Nr. 1. Источники: Wirth Herman. Bd. I. S. 241.

601. Сиббо, Финляндия
В 1935 г. в церкви Сиббо (северо-восточнее Хельсинки) были обнаружены фрески, возможно, относящиеся к XV в. Под ними изображен «девичий танец» («Jungfrudans»). Лабиринт критского типа (диам. 1,2 м) состоит из одиннадцати кругов обхода, в центре изображена женская фигура, вокруг которой танцуют остальные (см. также ил. 598). Рисунок из кн.: Rancken. Fig. 11. Источники: Rancken.



ДОПОЛНЕНИЕ
Каменные лабиринты Скандинавии
В то время когда Г. Керн писал эту главу, возраст скандинавских каменных лабиринтов являлся предметом множества исследований. Вначале предполагалось, что эти загадочные памятники относятся к бронзовому веку; однако уровень послеледниковой поднятия суши по всей Скандинавии может свидетельствовать о более позднем происхождении некоторых лабиринтов, поскольку в указанное время участки земли, на которых они расположены, еще не поднялись из моря. Действительно, многие из этих сооружений могли появиться гораздо позднее, даже в эпоху Средневековья. Лабиринты, расположенные вдали от побережья или на возвышенностях, по-прежнему трудно (если не невозможно) датировать. Прорыв в методах датирования скандинавских каменных лабиринтов осуществил в конце 1980-х гг. Н. Бродбент из Центра арктических культурных исследований (Умео, Швеция). Заметив, что уже некоторое время геологи-исследователи Арктического региона занимаются замерахми высоты лишайника на скальных

поверхностях, чтобы судить о времени существования этих поверхностей, Бродбент усовершенствовал данный метод (который называется лихенометрия), приспособив его к нуждам археологии. В число памятников, отобранных для тестирования метода, были включены семь каменных лабиринтов с северного побережья Ботнического залива (Швеция). На расположенных по берегам Балтийского моря зданиях, возраст которых известен, были произведены замеры высоты обыкновенного, широко распространенного вида лишайника *Rhizocarpon geographicum*. Они послужили основой для составления кривой роста лишайника, со стандартными отклонениями ± 50 лет (в зависимости от территории). Самые большие *слоевища*, покрывающие верхнюю часть валунов, из которых сложены лабиринты по бывшей линии побережья, позволяют определить время, когда эти валуны были принесены с кромки берега и установлены на скальной поверхности, где на них начал нарастать лишайник. Обследование вышеупомянутых семи лабиринтов выявило даты между 1450 и 1850 гг. н. э. В числе этих памятников находился и лабиринт из Йёвре (датируемый концом XIII в.). Он расположен на вершине холма рядом с каирном (сложенной из камней погребальной пирамидой) бронзового века, и для его сооружения использовались камни из самой пирамиды. Без лихенометрического изучения лабиринт могли датировать и гораздо более ранним временем. По завершении этого первого исследования, в 1987–1990 гг., Раббе Сьёберг (Центр арктических культурных исследований, Умео) датировал сорок четыре лабиринта с 400-километрового участка северо-восточного побережья

Швеции. Его работа показала, что эти лабиринты, находящиеся на высоте от 3 до 85 м над уровнем моря, были сложены в разные времена, начиная с конца XIII в. и заканчивая нашими днями. Два из трех самых молодых лабиринтов этой группы оказались копиями более ранних памятников, некогда находившихся поблизости. Большинство лабиринтов были сооружены в середине XVI–XVII в., в период широкомасштабной колонизации данной территории шведскими переселенцами и рыбацкими артелями; многие из экземпляров расположены рядом с естественными бухтами и остатками сезонных рыбацких поселков, где в течение долгого полярного лета сушили и солили рыбу. Кроме того, лабиринты южной части изучавшегося региона в основном древнее тех, которые находятся на севере. Хотя прорыв в области методик датирования подарил ценные сведения о лабиринтах Балтийского побережья, остается другая, весьма интересная группа лабиринтов, находящихся вдали от берега моря, в Южной Швеции. Эти памятники располагаются на вершинах холмов близ древних захоронений, относящихся к разным периодам времени, начиная от бронзового века и заканчивая эпохой викингов. Дж. Крафт недавно доказал, что данные лабиринты разбросаны по территории, совпадающей с (предположительными) границами земельных владений железного века в этих местах. До сих пор не существует методов датирования для определения возраста этих экземпляров; каменные курганы и валуны, из которых сложены погребальные каирны, могли послужить источником подходящего строительного материала для сооружения лабиринтов в любое время.

Лабиринты из скандинавских церквей

В последние годы появились новые находки фресок с изображением лабиринтов, написанных на стенах и сводах скандинавских церквей, поскольку в результате реставрации были сняты вековые наслоения побелки и перед исследователями предстали первоначальные средневековые росписи. В двух случаях (в Лие и Гантеме, лен Готланд) были обнаружены граффити; в Хорреде и Вестергетланде изображениями лабиринтов украсили церковные колокола. Ныне известно более тридцати подобных экземпляров; они разбросаны по территории Южной Норвегии, Швеции, Финляндии и Дании, причем наибольшая концентрация находок наблюдается в последней стране (см. табл.). Многие из лабиринтов характеризуются плохой сохранностью, трудноразличимы. Наилучшим образом сохранились экземпляры из Слидре и Сельорда (Норвегия), Хаблингбу и Гринстада (Швеция), Хасселагера, Скиве и Рюерслева (Дания), Сиббо и Маариа-Кирка в Турку (Финляндия). Священники, без сомнения, использовали рисунки лабиринтов, так же как и большие циклы фресок в средневековых скандинавских церквях, чтобы проиллюстрировать свои проповеди. Впрочем, роль этих изображений до сих пор неясна. Все они датируются временем между концом XIV и нач. XVI в., исключая, возможно, частично сохранившийся рисунок из Гринстада — единственный из подобных экземпляров, который, видимо, относится к шартрескому типу (как и лабиринты в соборах Франции и Италии) и мог быть создан в нач. XIII в.

Лабиринты из скандинавских церквей

Дания

Местонахождение	Тип изображения	Тип лабиринта	Комментарии	№ ил.
Брируп	Стенная роспись	Критский, 15 кругов	Недоступен для осмотра	
Виссербьерг	Стенная роспись	Критский, 7 кругов	Закрит в целях сохранности	
Гевингге	Стенная роспись	Критский, 11 кругов	Два полустертых изображения над сводом	592
Гиллинг	Стенная роспись	Критский?	Остатки, недоступен для осмотра	
Ням	Роспись свода	Критский?	Остатки, недоступен для осмотра	
Рюерслева	Роспись свода	Критский, 15 кругов	Обнаружен недавно, прекрасный экземпляр	А
Скиве	Стенная роспись	Критский, 15 кругов	Недавно реставрирован	594
Скорринг	Стенная роспись	Критский, 15 кругов	Следы второго лабиринта, не виден	
Тенинг	Стенная роспись	Критский, 15 кругов	Недоступен для осмотра	595
Хасселагер	Стенная роспись	Критский, 11 кругов	Превосходная сохранность	593

Швеция

Местонахождение	Тип изображения	Тип лабиринта	Комментарии	№ ил.
Бестад	Роспись свода	Критский	Плохая сохранность	596
Гантем	Граффити на столбе	Критский, 11 кругов	Большой, но трудноразличимый	
Гринстад	Стенная роспись	Шартрский	Уникальный экземпляр, начало 1200-х?	В
Ёстра-Карун	Стенная роспись	Критский	Сохранился частично	597
Ленде	Рисунок на кресте	Критский, 11 кругов	Был передан в Юлсков (Дания), ныне не существует	584
Лие	Граффити на стене	Критский, 11 кругов	Сопровождается рунической надписью	
Сорунда	Роспись свода	Критский, 11 кругов	Неправильно нарисованный лабиринт на рельефе с изображением щита	585
Хаблингбу	Стенная роспись	Критский, 19 кругов	Незаконченное граффити	598
Хорред	Рисунок	Критский, 11 кругов	Рисунок на церковном колоколе	

Норвегия

Местонахождение	Тип изображения	Тип лабиринта	Комментарии	№ ил.
Вестре-Слндре	Роспись около входа	Критский, 11 кругов	Хорошая сохранность	
Сельорд	Стенная роспись	11 кругов + спираль	Необычный план	599

Финляндия

Местонахождение	Тип изображения	Тип лабиринта	Комментарии	№ ил.
Корпо	Стенные росписи	Критский, 7 кругов	Две фрески с изображением лабиринта, один из которых не закончен	
Пернэ	Стенная роспись	Критский, 11 кругов	Полустертое изображение	
Сиббо	Стенная роспись	Критский, 11 кругов	В центре фигура женщины?	601
Турку, Маария-Кирка	Роспись свода	Критский, 5 и 11 кругов	Четыре лабиринта великолепной сохранности	600



А



В

А. Рюерсле, Дания

Большая фреска с изображением лабиринта (125×110 см), обнаруженная недавно во время реставрации в приходской церкви Рюерслева (северо-запад о-ва Фюн). Написана черной и красной красками в XV в. на своде над аркой хора. Фотография: Джефф Савард, 1998.

В. Гринстад, Швеция

Большой лабиринт, написанный на северной стене гринстадской церкви (Далсланд, Швеция). Сохранилась лишь часть изображения, обнаруженного в процессе реставрационных работ в 1913 г. План рисунка уникален — он представляет собой единственный экземпляр лабиринта шартрского типа в скандинавской церкви. Иллюстрация: Джон Крафт, 1991. Источники: Saward, Thordrup, 1993. P. 57–59.

¹ Наиболее полные источники — это чрезвычайно умозрительные работы Э. Краузе (Krause, 1893), а также неопубликованная диссертация В. Хунке (Hunke, 1941). Из недавних наиболее значимыми представляются работы Дж. Крафта (Kraft).

² Я бы хотел воспользоваться данной возможностью, чтобы выразить благодарность Джону Крафту за его письма, побуждающие к дальнейшим исследованиям, а также за ту щедрость, с которой он предоставлял в мое распоряжение свои карты, планы и фотографии.

³ Когда второе издание данного исследования на немецком языке было от-

правлено в типографию (август 1983), дата публикации была еще не определена. Однако в 1986 г. Дж. Крафт опубликовал свою монографию о «тройных городах» (см. библиографию), которую все так долго ждали.

⁴ К «тройным городам» не следует причислять английские лабиринты из дерна. См. примеч. 22 далее.

⁵ См. с. 173 наст. изд.

⁶ Гурина, 1948. С. 134.

⁷ Здесь она противоречит сама себе, утверждая, что это характерно для «тройных городов», расположенных на островах. Если входное отверстие в «тройном городе» ориентировано в сторону

материка, значит, оно обязательно смотрит в направлении воды, отделяющей материк от острова, а не просто в сторону земли.

⁸ Тиббле, лен Вестманланд (ил. 569); Лосса, провинция Упланд; Линчепинг, лен Эстерйотланд; Виттарюд, историческая провинция Смоланд; Отгес, лен Готланд (ил. 571) — из письма Дж. Крафта от 16 марта 1980 г.

⁹ В. Хунке (Hunke, S. 26) предполагает, что большинство «тройных городов», находившихся на некотором удалении от берега, были разрушены ради сельскохозяйственных нужд и что моряки достаточно твердо придерживались

традиции сооружения «тройных городов», поскольку они служили залогом удачи.

¹⁰ Kraft, 1977. P. 63.

¹¹ С. Марстрандер упоминает одиннадцать примеров «тройных городов».

¹² Hunke. S. 30.

¹³ Bäckström.

¹⁴ Hunke. S. 35–36, 40–41.

¹⁵ Kälund, 1882. P. 86–88. Представляется также, что в действительности существовал и каменный кельтский крест с вырезанным на нем изображением лабиринта, зарисованный в XVIII в. С. М. Хольмом, см. подпись к ил. 583.

¹⁶ Ibid. P. 88.

¹⁷ Baer.

¹⁸ Гурина; Куратов.

¹⁹ См.: Knudsen. Возможно, станет понятным, почему в Дании мало «тройных городов», если предположить, что они выстригались в траве, а не выкладывались из камней. Во всяком случае существует свидетельство того, что в Асиге, лен Халланда, в области бывшего датского владения на юге Швеции, существовал лабиринт из дерна (Brusewitz. P. 10; Stjernström. P. 127). Во время датского правления были также созданы церковные фрески в Бёстаде и Ёстра-Карупе (ил. 596–597), см. также примеч. 49.

²⁰ Aspelin. Steinlabyrinth in Finnland. P. 441; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 26–36; Hunke. S. 2–23; Некоторые из них — это лабиринты из дерна, большинство, видимо, имеет относительно недавнее происхождение. См. также примеч. 49.

²¹ Возможно, они были позаимствованы из Скандинавии, см. гл. IX, примеч. 16 наст. изд.

²² Дорожки из травы, в отличие от каменных, возникли, вероятно, в бронзовом веке как воплощение традиции вырезать в траве определенные формы. Впоследствии лабиринты из дерна подверглись христианизации и приобрели в основном форму лабиринтов шартрского и реймского типов. В отличие от них скандинавские «тройные города» сохранили свою языческую, критскую форму.

²³ Данный термин используют в таком значении Э. Краузе и В. Хунке (Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 36ff.; Hunke. S. 11).

²⁴ См. гл. XVII, примеч. 61 наст. изд.

²⁵ Гурина, 1948. С. 132 и далее; Гурина, 1957.

²⁶ Kraft, 1977. P. 65, 79.

²⁷ Ibid. P. 71–73.

²⁸ Согласно мнению К. Колунда (Kälund, 1882), возможно, также Л.-И. Рингбома (Ringbom, 1938. P. 78).

²⁹ Данные фрески являются несомненным свидетельством существования обычая, который соблюдался еще в XIV и XV вв. Их языческий, критский характер, а также тот факт, что в лабиринте изображается девушка, а не Минотавр, свидетельствует о наличии другого влияния, отличного от того, что прослеживается в рукописях (Ringbom, 1938. P. 78), см. также: Hunke. S. 36–37.

³⁰ Aspelin. Steinlabyrinth in Finnland. P. 440.

³¹ Ibid.

³² С. 21–22 наст. изд., раздел «Священная свадьба?»; В. Хунке (Hunke. S. 92, 155. Anm. 103), очевидно, придерживается другого мнения. Она рассматривает традицию «тройных городов» как «обряд посвящения в мужчины». Подробнее о «тройных городах» как местах отправления культа см.: Kraft, 1981.

³³ Гурина, 1948. С. 131 и далее.

³⁴ Данная рукопись относится к XV в.

³⁵ См.: Hunke. S. 31–32; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 70ff.

³⁶ Сохранилась копия первой половины переведенного текста из исландской рукописи XVII в., она находится в Копенгагене, в Ариемангеевской библиотеке (MS AM 611–612, 4to, fols. IIV–12r). Это своего рода объяснение, что именно представляет собой утраченный образ «дома Велунда». Идея ловушки возникает в лабиринте на ил. 100 (деревянный сосуд с Кавказа), она также присутствует и в мифе о Тесее, где лабиринт представлен местом заточения Минотавра (Аполлодор. Историческая библиотека. III. 1. 4, III. 15. 8).

³⁷ См. также финские «карсикко» (рисунки на коре), которые изготовлялись в то время, когда усопшего несли на кладбище. Этот обряд защитной магии служил для того, чтобы не дать мертвым возвратиться в мир живых. И хотя в основном на этих образцах имеются только инициалы усопшего, даты его рождения и смерти, а также крест, на двух экземплярах, хранящихся в Национальном музее в Хельсинки (N. 959.20 и N. 959.22), имеются также изображения лабиринтов критского типа. Первый из образцов был сделан в 1742 г., второй — в XVII в. За эти сведения я выражаю признательность Бо Стjernстрёму из Тюресё, Швеция.

³⁸ Hunke. S. 113ff.

³⁹ См. с. 26–29 и ил. 19–20 наст. изд.

⁴⁰ Неоднократные попытки В. Хунке расширить скудные свидетельства о традиции «тройных городов» на севере Европы путем установления их связи с римскими тройными играми вполне

понятны, но представляются тем не менее весьма проблематичными.

⁴¹ Hunke. S. 92, 130ff.

⁴² Если только не рассматривать эти образы как воплощение вышеупомянутых обрядов весны и плодородия.

⁴³ См.: Sahlgren; Hunke. S. 26, 34, 143; Knudsen.

⁴⁴ Knudsen. P. 200ff.

⁴⁵ Hunke. S. 57.

⁴⁶ Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 8–13.

⁴⁷ Aspelin. Steinlabyrinth in Finnland. P. 440; Krause. Die Trojaburgen Nordeuropas... S. 13–26; Hunke. S. 33–36.

⁴⁸ Также согласно В. Хунке (Hunke. S. 34); Лиссабон был разрушен землетрясением только в 1755 г.

⁴⁹ О лабиринтах-путаницах в Иерусалиме см.: Mailly. Существует такая легенда: «Хорошо известно, что клятва братьев и рыцарей Тевтонского ордена обязывала их не только защищать священный город Иерусалим от неверных, но и отвоевывать его в случае захвата. А поскольку у них не было ни возможности, ни желания этого делать, они предприняли попытку обойти данную клятву путем вот какой хитрой уловки. Почти во всех своих замках в Пруссии они приказали раскопать землю в полях и возвести там особого рода укрепления со рвами и канавами, такие лабиринтообразные сооружения они стали называть „Иерусалим“. В самом начале, возможно, эти сооружения и предназначались для каких-либо важных целей, впоследствии, однако, их хозяева использовали такие лабиринты исключительно ради потехи и забавы. После плотного обеда они посылали туда своих пажей, вслед за которыми вскоре отправлялись и сами рыцари, они преследовали слуг, выгоняли их из укрытий и били. Один такой лабиринт находился на поле неподалеку от Мариенбурга. Сооружение имело 55 футов в длину и 60 в ширину, внутри лабиринта в земле был вырыт крест размером 54 фута. Там, где крест, всегда царил покой, а весь лабиринт с наступлением ночи заметно оживал. По его канавам носились светящиеся фигуры, сжимаемые в руках раскаленные докрасна мечи. Это не знающие покоя призраки рыцарей, что так жестоко насмехались над своими слугами, только теперь слуги преследовали своих господ» (Graesse. Bd. II. Nr. 640).

⁵⁰ В. Хунке (Hunke. S. 35ff) делает вывод, что сами финны не знали традиции «тройных городов», а позаимствовали ее от тевтонских мореплавателей.



XVII. Лабиринты за пределами Европы

В предыдущих главах рассматривались европейские лабиринты, анализ проводился в хронологическом порядке, во всяком случае с той мерой точности, с какой вообще может быть установлена дата их возникновения. Данная глава посвящена лабиринтам, находящимся за пределами Европы, материал организован в географическом порядке на основании направления распространения лабиринтов, то есть из Средиземноморского бассейна на восток. Предположения по этому поводу уже высказывались выше¹. В соответствующих разделах рассматри-

ваются вопросы, касающиеся формы и значения лабиринта. Во вступлении я постараюсь обосновать свое утверждение, что неевропейские лабиринты обнаружены исключительно в тех областях, какие описаны на последующих страницах.

Примеры, существующие в Африке, на Цераме и Малекуле, в литературе часто называемые «лабиринтами», на самом деле не являются таковыми в истинном смысле слова². Говорят, что в Африке существуют зулусские «лабиринты»³. Однако, как легко можно убедиться, посмотрев на иллюстрацию 602, эти извилистые и сложные построения вовсе не являются лабиринтами. То же самое можно сказать и о песчаных рисунках, выполненных представителями культуры каменного века на Малекуле, одном из островов Меланезии (Вануату), которые Джон Лайард ошибочно именует лабиринтами⁴. Приводимые здесь образцы (ил. 603–604) обладают всеми основными характерными чертами, присущими и остальным примерам, которые рассматривает Лайард, — они представляют собой построение, выполненное с помощью одной непрерывной линии, несколько раз пересекающей саму себя, и не имеющее центра. Следовательно, это не лабиринты. Лайард вполне осознавал существование этих расхождений⁵. Невзирая на подобные различия, он, видимо, считал, что можно сбросить их со счетов в свете (предполагаемых) параллелей, якобы свойственных обоим рисункам: «дорожка» в песке служила для того, чтобы усопшие могли перейти по ней в царство

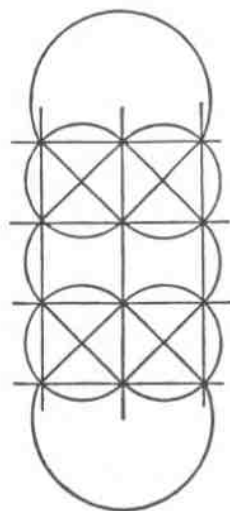
603–604. **Остров Малекула,** государство Вануату (Меланезия) Два рисунка на песке. Ил. 603 из Сеньянга называется «Путь», изображение нарисовано духом-хранителем, стерегущим вход в Вис — царство мертвых. Он должен быть закончен духом умершего человека, которому нужно найти путь между верхней и нижней половинами рисунка в загробный мир. Ил. 604 изображает «Луан», рисунок происходит с соседнего о. Амбрим. Ни один из рисунков не имеет отношения к лабиринтам. Иллюстрация из кн.: Layard, 1936. Figs. 9, 15. Источники: Layard, 1936.

602. Зулуденд, ЮАР

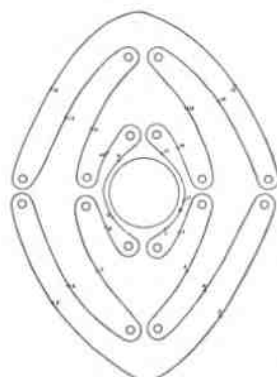
Рисунок зулуса Улютьетье для миссионера Робертсона. Фигуры, подобные этой, рисовали пальцем на песке; их путь с множеством препятствий и обходов довольно запутан, но это не лабиринты. Иллюстрация из кн.: Santarcangeli. Fig. on p. 159. Источники: Samuelson. P. 81ff.; Matthews. P. 155; Santarcangeli. P. 158–161.



602



603



604

мертвых. Расположение такой дорожки человек должен запомнить еще при жизни. До того как вступить в царство мертвых, он подвергается испытанию — охраняющий дух стирает половину рисунка, а усопший, под страхом быть сожженным этим духом, должен восстановить недостающую часть изображения и пройти свой путь, руководствуясь этой схемой. Пропуск в царство мертвых, а значит, и к будущей жизни получают только прошедшие посвящение, те, кто обладает особым знанием.

Выводы Лайарда не представляются убедительными, хотя и понятно, откуда они взялись. Лабиринт не имеет ничего общего с песчаным изображением на Малекуле. В подобных рисунках, независимо от приводимых веских доказательств, нельзя даже усмотреть ошибочно изображенные или же «разрушенные» лабиринты⁶.

Аналогичная ситуация сложилась и относительно мифа о деве Хайнувеле, местом происхождения которого Адольф Йенсен считает Церам, один из Молуккских островов в Индонезии⁷. Под влиянием работы Лайарда он довольно произвольно выстраивает параллели между мифом и лабиринтом, что, в свою очередь, вдохновляет Карла Кереного использовать миф как составную, пускай и не слишком убедительную, часть собственной аргументации⁸. Кереный высказывает мнение, что этот миф представляет собой органичное целое, тогда как классическая традиция лабиринта не что иное, как фрагментарное, отрывочное (а следовательно, и плохо поддающееся пониманию) представление этого целого. Не говоря уже о сомнениях относительно возраста и подлинности данного мифа⁹, как Йенсен, так и Кереный заблуждаются, принимая спирали за лабиринты¹⁰. Из текста в работе Йенсена, из цитат у Кереного и из рисунка у Йенсена (здесь ил. 605) становится предельно ясно, что танцовщики маро в мифе о Хайнувеле не следуют в своем танце по контурам лабиринта. Хоровод танцующих образует спираль, состоящую из девяти окружностей,



605

вследствие чего не представляется обоснованной попытка Кереного реконструировать древнюю концепцию лабиринта, опираясь на миф о Хайнувеле.

Сложнее дело обстоит в Южной Америке. Мне известно лишь о двух рисунках в бразильском Гран-Чако, выполненных женщинами индейского племени кадувео и изображающих лабиринт критского типа, состоящий из семи окружностей. Оба были обнаружены в архиве покойного Карла Шустера, исследователя лабиринтов. Один из рисунков был создан в 1935 году для Клода Леви-Стросса, второй — в 1947–1948 годах¹¹. Дарси Рибьеро из Департамента по защите индейцев, которому достался второй рисунок, не стал включать его в свой труд по искусству кадувео, поскольку ему показалось, что данный рисунок создан не в этих краях. Это предположение, несомненно, правильно. Не-

605. Миф о Хайнувеле, о. Церам (Молуккские о-ва)

Рисунок уроженца Церама, представляющий несколько эпизодов мифа о Хайнувеле. Вверху изображены спиралевидные врата, через которые должен пройти человек, чтобы предстать перед «мулуа Сатене» — богиней смерти. Тот, кто не сможет пройти это препятствие, превращается в животное.

Врата — аналог цепи танцующих в танце маро — представляют собой спираль, состоящую из девяти кругов, и не являются лабиринтом.

Рисунок из кн.: Jensen. S. 65. Abb. 6. Источники: Jensen. S. 59–68; Kerényi. Labyrinth-Studien... S. 231–240.

большой возраст листов, а также нетипичность самого предмета безошибочно указывают на присутствие европейского влияния¹².

В Аргентине также не обнаружено никаких доказательств существования древних лабиринтов. Хотя Освальд Менгин делал мно-

гочисленные утверждения по поводу того, что в этом районе существуют петроглифы, изображающие лабиринты, на самом деле лабиринтами он называет меандры и прочие фигуры сложной округлой формы¹³.

Достаточно об области пространства лабиринтов. В последующих разделах я остановлюсь на том, какие функции могла выполнять (согласно предполагаемому порядку распространения) концепция лабиринта в тех культурах, куда она попадала.

Функции лабиринта в Индии

Чакра-вьюха

«Чакра» на санскрите означает «колесо», «вьюха» относится к порядку боевого построения. Выражение «чакра-вьюха» означает, таким образом, войска, выстроенные в порядке лабиринта, оградительные функции которого делают такое образование неуязвимым. Подобные представления индийцев, в чем-то напоминающие троянскую игру, встречаются в древнем индийском эпосе «Махабхарата», где описывается огромное количество сражений на равнине Курукшетре между пандавами и каура-

вами¹⁴. На десятый день великой битвы командовать армией кауравов был призван мудрец Дрона, чье необыкновенное мастерство и волшебное оружие были широко известны. Вот какое решение он принял: «Сегодня я повергну могучего воина на колеснице, одного из выдающихся героев среди пандавов. Я построю войско таким боевым строем, который будет непроницаем даже для богов». При этом он сделал так, чтобы в битве не участвовал Арджуна¹⁵, сын Индры, его теперешний враг и бывший ученик в магической науке, а также единственный человек, за исключением его самого, которому были открыты тайны чакравьюхи. Ведь атака была направлена против сына Арджуны, юного, блестящего и благородного Абхиманью, пандавского героя. Пандавы предприняли безуспешную попытку прорвать боевой порядок кауравов, наделенный магической силой, они несли жестокие потери, и дядя Абхиманью, пандавский правитель Юдхиштира, стал просить своего племянника разорвать чакра-вьюху: «О сын мой... Мы не знаем, как прорвать круглый боевой строй! Только ты, или Арджуна, или Кришна, или же Прадьюмна могут прорвать тот круглый строй!».

И тогда Абхиманью сообщил, что ему действительно известно от отца Арджуны, как можно разбить и уничтожить этот боевой порядок, но он не успел еще узнать, как потом выбраться обратно¹⁶. Абхиманью удалось прорваться в самый центр лабиринта противника, поразить насмерть многих врагов и тем самым переломить ход битвы в пользу пандавов. Однако в центре лабиринта со всех сторон на него обрушились вражеские стрелы, и он погиб. С. Брук, первый, кто занялся анализом этой легенды в свете традиции лабиринта, совершенно справедливо указывает на очевидное сходство между ритуальным жертвоприношением и опасностями неполного посвящения, в котором задействовано хитроумное волшебство, а также на то, что битва ведется между оккультными силами¹⁷. Силы эти, с одной стороны, защитное магическое действие лабиринта и стойкость ничем не запятнанного духа блестящего героя — с другой. Этот герой был наделен всеми возможными добродетелями, а факт

606—607. Халебид. Мисор:

чакра-вьюха

Каменный рельеф из храма

Хойсалешвара в Халебиде,

построенного в эпоху династии

Хойсала в XII—XIII вв. Изображена

сцена из «Махабхараты»: в центре

пандавский князь Абхиманью на своей

колеснице сражается с кауравами.

За ним изображена

лабиринтоподобная чакра-вьюха,

«загадочное военное построение».

Семикольцевой лабиринт критского

типа (26×30 см) с центром в виде

спирали.

Фотография: Гритли фон Миттервальнер

(Мюнхен).

Иллюстрация из кн.: Brooke, P. 463.

Источник: Махабхарата. Дронапарва.

Гл. 35. С. 87—89; Brooke.



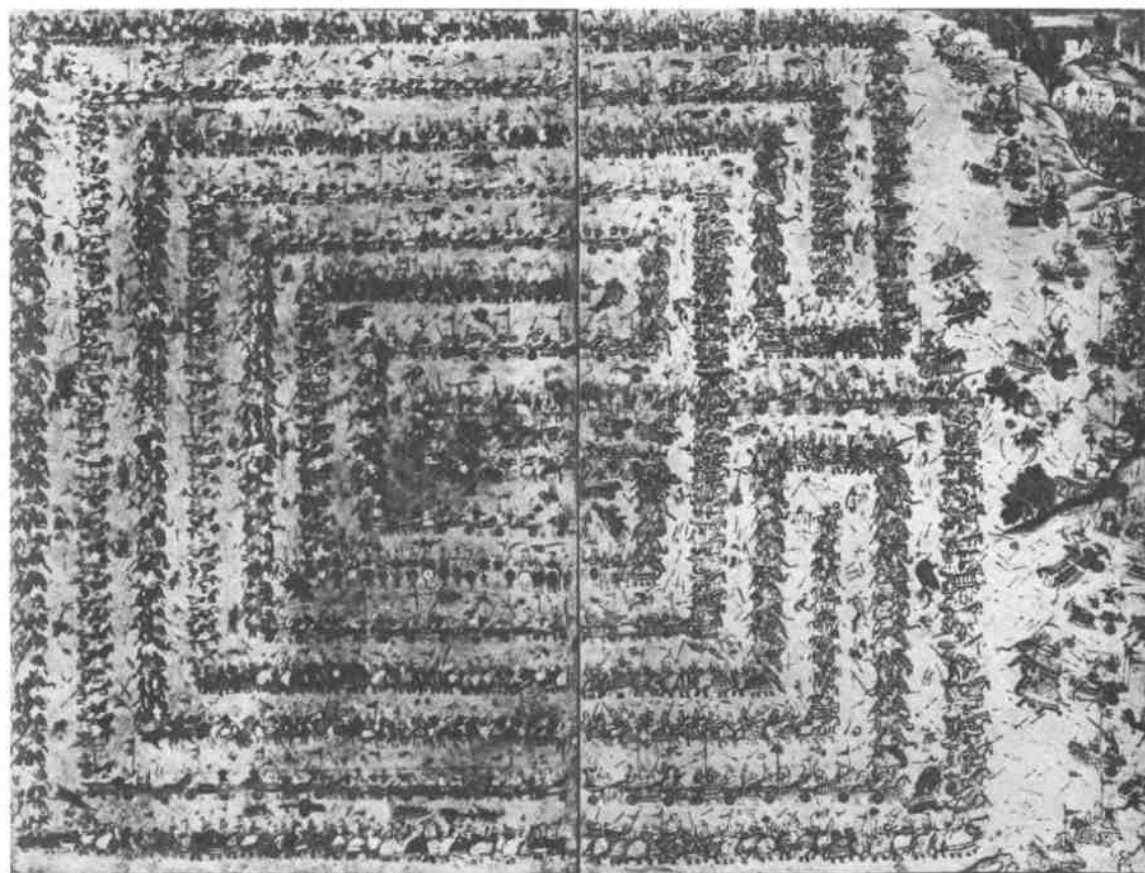
608. **Халебид**, Мисор: чакра-вьюха
Все три рельефа с изображением
чакра-вьюхи происходят из Халебида
или его окрестностей, один из них
находится в храме Хойсалешвара
(ил. 606–607), остальные — в двух
индуистских храмах XII–XIII вв.
Здесь воспроизведен рельеф из храма
Кедарешвара в Халебиде. Лабиринт
(диам. 16 см) имеет тот же план,
что и чакра-вьюха с ил. 607, включая
спираль в центре.

Фотография: Кэррол Пелос (Нью-Йорк),
январь 1979 г.

Источник: письмо Ж. Л. Буржуа
(Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г.



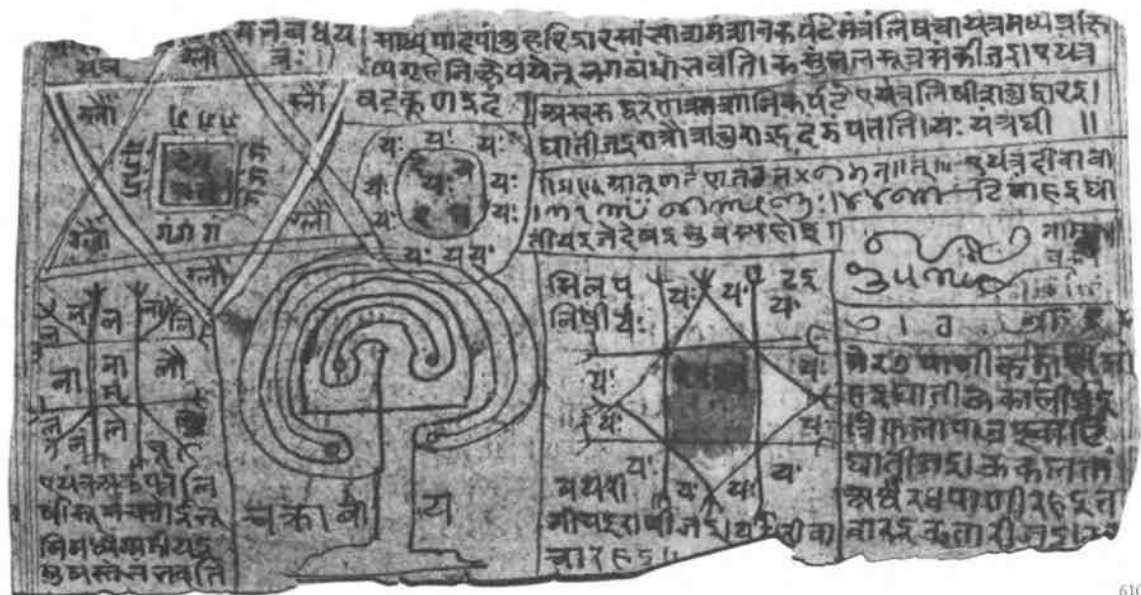
608



609

609. **Джайпур-Размнама** Чакра-вьюха
из «Размнамы» («Истории войны») —
персидского перевода индийских
эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна»,
начатого в 1582 г. по приказу
могольского императора Акбара
(правил 1556–1603). Миниатюра
из великолепного экземпляра,
принадлежавшего самому Акбару,
а позднее — Шах-Джахану
и Шах-Аламу. Введение написано
в 995 г. хиджры (1586/87 н. э.),
придворным историографом
Абу-л Фазлом; 169 страничных
миниатюр на бумаге были исполнены

четырьнадцатью лучшими
художниками. Семикольцевой
лабиринт критского типа,
занимающий две страницы, нарисован
Дасвантом (которого Абу-л Фазл
почитал лучшим художником своего
времени) и раскрашен почти столь же
знаменитым Тулси. В центре военного
построения кауравов, рядом
с колесницей, находится пронзенный
стрелами Абхиманью.
Джайпур, музей махараджи Савай Ман
Сингха II (городской дворец).
Фотография из кн.: Thomas. Figs. 185–186.
Источник: Hendley. Vol. IV.



610

его молодости (возраст *инициаций*) подчеркивается несколько раз¹⁸. Когда впоследствии Арджуна узнает о смерти сына, он подтверждает, что никому из пандавов, за исключением юноши Абхиманью, не дано было прорваться сквозь чакра-вьюху и что путь к отступлению он ему не объяснил. Почему он этого не сделал, будет показано далее¹⁹. Брук, несомненно, прав, когда предполагает, что значение описываемых событий было вполне очевидно для слушателей того времени²⁰. Упоминался, возможно, процесс обучения, происходивший во время посвящения, а также предупреждение о том, что не следует идти на риск преждевременно, то есть пытаться пройти испытание посвящения, предварительно не пройдя необходимой подготовки. Я не разделяю того мнения, что Дурйодхану, воплощение богини Кали (которой часто предлагались человеческие жертвоприношения) и правителя кауравов, изображенного в центре лабиринта, можно хоть сколько-нибудь убедительно сравнить с Минотавром²¹, даже несмотря на то, что возможно выявить некоторые параллели между мифами о Кали и о Тесее, например сюда относятся человеческие жертвы (как предполагает Брук относительно воинов)²². В любом случае воины, выстраивающиеся в лабиринтооб-

разном порядке, связаны клятвой (а именно клятвой держаться друг друга). Любопытно, кроме того, что в «Махабхарате» недвусмысленно указывается на связь данного боевого порядка и солнца. Сообщается, что «там были размещены все цари, каждый из них подобный Шакре. Были там и все царевичи. Все они дали клятву (стоять один за другого). Все были со знаменами, разукрашенными золотом. Все они носили красные одежды, все были в красных украшениях. Все они имели красные стяги, и все были украшены золотыми гирляндами»²³.

Брук упоминает также о других примерах поклонения солнцу²⁴, и в данном контексте особый интерес представляет тот факт, что египетский «лабиринт», который, как предполагается, стал образцом для критского лабиринта, во времена Плиния Старшего служил храмом солнца²⁵. Если принять точку зрения Брука, что ради единства воинской федерации коллектив жертвует жизнью одного человека, а именно жизнью Абхиманью, то это значит, что функция инициаций в данном случае относится к коллективу, а не к отдельному человеку²⁶.

Весьма сомнительно, чтобы мало убедительные, слишком общие параллели с представлениями, господствовавшими во времена позд-

610. Чакра-бойя

Тантрическая рукопись, ок. 1600 г., размеры 10,1х19,5 см, из Раджастанхана или Восточного Гуджарата.

Семикольцевой лабиринт критского типа был нарисован по всем правилам: с центральным крестом, четырьмя арками, соединяющими ветви креста, и кружочками вместо точек (см. ил. 6). Возможно, чакра-бойя представляет собой более поздний вариант чакра-вьюхи. Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа. Фотография: Каролин Пелос (Нью-Йорк). Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г. с информацией, предоставленной Г. Н. Бахурой (Джайпур).

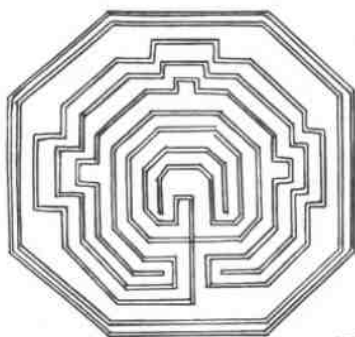
ней античности и относящимися к критскому лабиринту, приводимые Бруком, могли служить подтверждением гипотезы, что лабиринт был перенесен в Индию из стран Средиземноморского бассейна. Хотя следует отметить, что некоторые другие размышления и в самом деле наталкивают на мысль о возможности такого варианта. Это могло произойти не позднее завоеваний Александра Великого (327 до н. э. в Индии)²⁷. Именно в это время начала складываться «Махабхарата», в которой содержится множество упоминаний о «яванах» (ионийцах, т. е. греках). Этот «Великий эпос династии Бхарата», создание которого традиционно приписывается индийцами



611

611. Рисунок на пороге дома:
чакра-вьюха
Семикольцевой лабиринт критского типа; ил. 135 в индийской книге рисунков (ок. 1850) из имущества К. Шустера. В пояснении на трех языках — маратхи, хинди и гуджерати — написано, что «здесь изображено военное построение (чакра-вьюха) солдат Абхиманью, состоящее из восьми окружностей». Сюда вкрались две маленькие ошибки: во-первых, лабиринтоподобный боевой порядок был образован врагами Абхиманью, во-вторых, и это очень важно, там было семь кругов обхода, а не восемь окружностей. Эмблема выполняла функцию *апотропея*, поскольку ее поместили на пороге дома, чтобы защитить жилище (см. также ил. 612). Иллюстрация из кн.: Schuster, 1975. Fig. 24.

612. Рисунок на пороге дома:
Фортификационное сооружение
Изображение из книги рисунков (XX в.) — «фортификационное сооружение». Октагональный семикольцевой лабиринт критского типа. Рисунки подобного типа, помещаемые за дверь дома — в сущности, на улице (*ранголи*, или колам), — встречаются, в основном, в Юго-Восточной Индии, в Тамильском регионе. Индусские женщины рисуют их перед восходом солнца в течение месяца маргали



612

(середина декабря — середина января), который, как полагают тамилы, целиком состоит из неблагоприятных дней, или же в период, когда солнце считается умершим (после зимнего солнцестояния). Конец этих неблагоприятных дней, когда солнце рождается вновь, отмечают крупнейшим на юге Индии фестивалем Понгал. Пространство перед входом — площадью примерно 1 м² — увлажняют, затем хозяйка дома наносит рисунок белой пудрой (гипс, известь, мука и т. д.) на сырую поверхность одной непрерывной линией. Это действие повторяют каждое утро перед восходом солнца в течение месяца маргали. Рисунок ничем не защищен и под действием солнца исчезает, следовательно, его сила лежит вне пределов очевидного. Ритуал вызывает, скорее, к магической защите лабиринта, что подтверждается как временным характером существования и местонахождением рисунка, так и расположением его линий. Существует множество книг образцов и мотивов. См. ил. 611 — другое изображение чакра-вьюхи, используемое в качестве рисунка, который кладут на пороге. Иллюстрация по: Layard, 1936. P. 120–123; Kramrisch. P. 65–66; о подобных шотландских и английских рисунках (не в форме лабиринта) см.: Banks, 1935; Banks, 1936.

мудрецу Вьясе, вероятно, приобрел свою окончательную форму в период между 4-м годом до н. э. и 4-м годом н. э.²⁸ Весьма полезной оказалась бы более точная датировка приводимого здесь отрывка. Однако надежных точек исторической ориентации так же мало, как и ответов на вопрос, не означает ли на самом деле термин «чакра-вьюха» — как это можно заключить из буквального перевода — оборонную структуру кругового характера, внутри которой вооруженные воины построены концентрическими кругами²⁹. В настоящее время не представляется возможным определить, когда именно лабиринт стал ассоциироваться с этим, вполне вероятно оригинальным, значением или же идея лабиринта была привнесена в «Махабхарату» позднее. Во всяком случае первые известные мне изображения чакра-вьюхи (в виде лабиринта) относятся к XII–XIII векам н. э. (ил. 606–608). Использование лабиринта в качестве волшебного защитного сооружения и ловушки для Абхиманью вызывает в памяти ассоциации с североевропейскими домами Велунда (см. с. 342–343 наст. изд.), а также с ловушками для дичи и рыбы, выполненными в форме лабиринта (ил. 581). Здесь прослеживается также отсылка на предполагаемую функцию критского лабиринта — служить местом заточения для Минотавра и афинских пленников, предназначенных в жертву³⁰. Термин «чакра-вьюха» соотносится и с индийскими рисунками на пороге дома, призванными выполнять защитную функцию (ил. 611–612), и с магическими приемами по облегчению деторождения, наиболее старые примеры которых, насколько мне известно, датируются XVII веком³¹.

Защитная магия

Волшебное защитное действие лабиринта может быть возведено к чакра-вьюхе, оно объясняет, почему лабиринты располагали на пороге дома, ограждая тем самым дом от злых сил (ил. 611). Ниже приводятся другие примеры «боевых укреплений»: еще один рисунок на пороге дома (ил. 612),

613. Аль-Бируни:

Ланка, крепость Раваны

Персидскому астрологу, географу и историку Абу Рейхану аль-Бируни, который писал на арабском языке, принадлежит дошедший до нас обширный труд «Описание религии, философии, литературы, географии, хронологии, астрономии, обычаев, законов и астрологии Индии». Рукопись сочинения была закончена в афганском г. Газни в первый день праздника *мохаррам* в 423 г. (т. е. 1045 н. э.). В главе 30-й аль-Бируни называет Ланку (о. Цейлон), или «Купол Земли», городом демона Раваны, который, как считалось, расположен на экваторе, равноудаленном от обоих концов (восточного и западного) обитаемого мира. Согласно аль-Бируни и ныне утерянному тексту древнего индийского эпоса «Рамаяна», Равана похитил и спрятал в своей крепости-лабиринте Ситу, жену бога Рамы. Полагали, что о. Ланка расположен в 30 йохана (ок. 400 км) над землей. Аль-Бируни помещает в своем труде воспроизведенный здесь рисунок этой крепости — лабиринт критского типа с семью кругами обхода и удлиненным коридором, выходящим наружу (описываемым как «дверь к дороге, ведущей к замку»); в центре надпись: «замок». Над рисунком помещено следующее описание: «Его [Раваны] крепость-лабиринт называется Альмултави [араб., «извивающийся, запутанный, усложненный»], а в наших [исламских] землях — Явана-коти, что иногда переводят как «Рим». Эта выдержка (пер. из изд. 1964 г.: Alberuni's India. Ed. Sachau. Vol. I. P. 306–307) вызывает большое количество важных вопросов, ответы на которые находятся в компетенции индологов и востоковедов. Во-первых, текст производит впечатление недостоверного, поскольку аль-Бируни использует в качестве местного названия лабиринта арабское слово, а в качестве исламского — санскритское выражение (хотя должно быть наоборот). Последнее название проблематично само по себе: «Явана-коти» — это что-то вроде «греческой точки (угла)». Слово «Явана» означает «ионийский», сначала оно имело отношение к греческим колонистам в Малой Азии, но затем распространилось на всех людей с Запада. Не следует ли все выражение целиком читать как «Явана-Коте», т. е. «греческая



613

крепость» (см.: Layard, 1937. P. 175. Fig. 37a; здесь термин «Коте» используется для обозначения игры с «нитью Ариадны», см. ил. 622 в наст. изд.)? Во-вторых, знал ли аль-Бируни что-нибудь о лабиринте? Вначале он цитирует историю похищения Ситы, ссылаясь на ту редакцию «Рамаяны», которая, видимо, содержала описание лабиринта, но, кажется, не сохранилась. Ни в редакции поэта Вальмики, ни в «Кашмири-Рамаяне» нет описания лабиринта на о. Ланке. Отсылка к эпосу «Рамаяна» предполагает информацию, собранную аль-Бируни в его собственных путешествиях в Индию. Но понятие лабиринта не было для него новым, он был знаком с ним по арабской культуре, где лабиринт идентифицировался с Римом. Это сразу же ставит перед нами новый вопрос: какую из Римских империй имеет в виду аль-Бируни — Восточную или Западную? В арабском автографе сочинения речь идет о «Rāmāya», обычно так называли Западную Римскую империю, а Константинополь обозначали словом «Custantīniyya». Впрочем, вероятно, ссылка все же относится к Византии, поскольку арабы считали, что «Рум» («Rūm») —

это византийцы, т. е. обитатели Восточной империи. Такую интерпретацию подтверждает любопытная заметка арабского географа аль-Казвини (ум. 682 хиджры / 1283 н. э.), относящаяся к более позднему времени. В своей *космографии* (см. ил. 200) аль-Казвини указывает, что Константинополь имел лабиринтоподобную планировку, а также отмечает, что культурно и политически Византия была более сильна и, соответственно, представляла для арабов больший интерес, чем Западная Римская империя. Но почему лабиринт стал ассоциироваться в исламском мире с Константинополем? Вероятно, понятие было передано посредством троянской игры (см. с. 89–91 наст. изд.). Рисунок (26×16 см) на л. 79 об. копии, сделанной прямо с автографа в 1276 г. Париж, Национальная библиотека, собрание Шефера, MS arabe 6080, л. 79 об. Источники: Alberuni's India. Ed. Sachau. Vol. I. P. 306–307; Valmiki. Rāmāyana. Ed. Dutt. Vol. II. P. 1109–1111; Kashmīri Rāmāyana. Ed. Grierson; Baumgartner. P. 94; Liebhich. S. 32–33; Pax; Schuster, 1975. P. 69. Fig. 23; благодаря Паули Кунцица и Адельхайд Метте (Мюнхен) за любезно предоставленные ссылки.



614

614. Южноиндийский рисунок для татуировки

В изображении этого лабиринта критского типа художник допустил несколько ошибок. Рисунок из книги образцов, используемой бродячими мастерами татуировки племени корана.

Иллюстрация из кн.: Layard, 1937. P. 173. Fig. 36b.

Источники: Layard, 1937. P. 119, 172—174.



616

615—616. Тикла, скальная роспись

Тикла — песчаниковый холм с храмом богини Кали на вершине — расположен в 65 км к юго-западу от Гвалиора (штат Мадхья-Прадеш, Центральная Индия), близ юго-западной окраины Моханы. Первый из четырех обнаруженных здесь наскальных рисунков — Тикла А (ил. 615) — находится на дороге к храму, кроме прочего здесь есть и лабиринт (диам. 55—60 см), изображенный красным минеральным пигментом (оксидом железа) под выступом скалы, словно потолочная роспись. Рядом находится и второе изображение — Тикла В (ил. 616): человек с трезубцем, перепрыгивающий через быка (длина которого 30 см). Здесь вспоминаются кносские игры с быками (см. ил. 34), однако данная традиция, возможно, существовала (согласно Л. Ванке) в разных древних культурах как некое испытание храбрости. Оба рисунка созданы ок. 250 г. н. э.

Фотография: Лотар Ванке (Гран).

Рисунок из кн.: Wanke. Felsbilder, 1977. Abb. 16/1,8.

Источники: Wanke. Felsbilder, 1977. S. 35—40. Abb. 16/1,8; Wanke. Der Sprung über den Stier.



615



617

617. Каменный лабиринт

близ Байре-Гауни

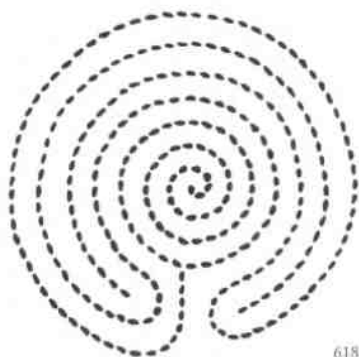
«Троянский город» (длина с севера на юг 6,6 м) с северным входом расположен близ пруда в Байре-Гауни, в 3 км севернее деревни Чиннакоттур (Девар-Кундани, Кришнагири-Талук, округ Дхорманури, штат Тамилнад). Средняя ширина пути 38 см, центр представляет собой спираль. Камни частично утоплены в песок.

Поскольку рядом находятся свободно

стоящие камни, вывод о значительном возрасте лабиринта представляется справедливым. Ж. Л. Буржуа датирует его 1000 г. до н. э., однако определение времени происхождения подобных сооружений остается трудной задачей, поскольку мегалиты в Южной Индии воздвигают до сих пор. Вид с юго-запада.

Фотография: Каролли Шелос (Нью-Йорк), январь 1979 г.

Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г.



618

618. Каменный лабиринт,
округ Салем, Южная Индия
«Тройнский город» (ширина ок. 8,5 м)
был сооружен близ ныне
разрушенного г. Кундани
в Хосур-Талуге (штат Тамилнад).
Он представлял собой семикольцевой
лабиринт критского типа со спиралью
в центре, точно соответствующий
чакра-вьюхе из Халебида (ил. 607).
Рядом находится множество «храмов
пандавов» («Пандава гуди»;
см. сведения о битве пандавов
и кауравов из «Махабхараты»,
ил. 609) — так в Южной Индии
называют мегалиты.
Иллюстрация Ф. Дж. Ричардса из кн.:
Layard, 1937, P. 175, Fig. 37b.
Источники: Layard, 1937, P. 175–178.

619. Каменный лабиринт,
Орисса, Южная Индия
Сооружение, похожее
на семикольцевой «тройнский город»
(диам. ок. 25 м), расположено близ
Ранипур-Джхарнал 64 Йоджини
Питтх — комплекса в 50 км
к северо-западу от Титлагарха,
датируемого VIII в. н. э.
и посвященного шестидесяти четырем
женщинам-йогам (на фотографии

на заднем плане). Следовательно,
лабиринт был выложен йогами,
которые часто собираются здесь,
из камней размером чуть больше
кулака. В тех местах, где нет камней,
можно видеть белые промежутки,
указывающие на то, что сооружение
это не совсем новое. План вызывает
в памяти лабиринты пима (ил. 659,
660): возможное свидетельство
трансокеанических контактов?
Фотография: Вольфганг Дайб
(Швайнхаузен), лето 1977 г.
Источники: подробнее о шестидесяти
четырех йогах см.: Douglas, P. 25–26.

620–621. Кота: Падугула
В деревне Падугула племени кота
(горы Нилгири, штат Тамилнад)
на скале вырезан семикольцевой
лабиринт критского типа
(диам. 16,5 см). Рядом находится
гробница (храм) в виде небольшого
дольмена (40,6×101,6×109 см).

620



В радиусе 10 м от храма разбросаны
еще четыре петроглифа
с изображениями лабиринтов. Возраст
этого комплекса с трудом поддается
определению, но по форме
сооружение относится к мегалитам,
что позволяет предположительно
датировать его южноиндийским
железным веком (1 тыс. до н. э.).
Кроме того, культ племени кота
довольно древний, доиндуистский;
это заставило Ж. Л. Буржуа
предположить, что дольмен
и лабиринт могли быть созданы
ок. 1000 г. до н. э. Впрочем, датировка
подобных мегалитов затруднена,
поскольку кота сооружают их
и по сей день.
Фотография: Каролин Пелос (Нью-Йорк),
январь 1979 г.
Источники: письмо Ж. Л. Буржуа
(Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г.;
подробнее о кота см.: Grünwedel, S. 52–63;
Ruben.

619

621





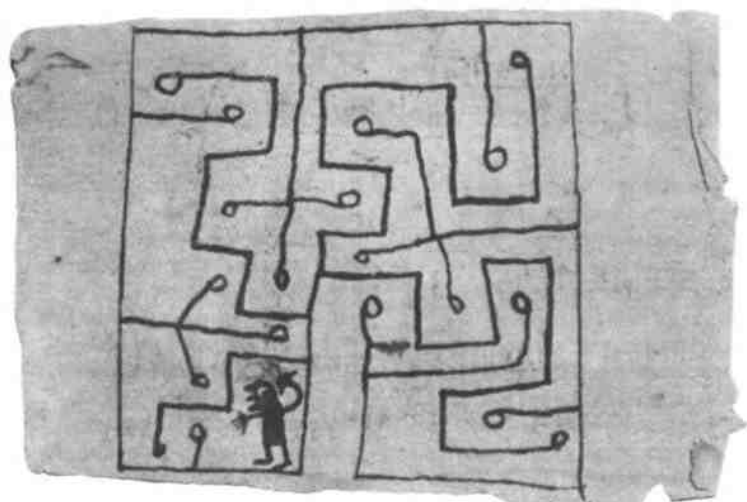
622

622. Рисунок из дерева кота, Нилгирис «Нить Ариадны» для семикольцевого лабиринта критского типа, вырезанная на стене дома в деревне Нилгирис племени кота. Игра называется «коте» («крепость»). Видимо, целью ее является проникновение в центр. Лабиринт продолжает играть огромную роль в жизни племени; Ж.-Л. Буржуа, путешествовавший по Индии в поисках лабиринтов, обнаружил здесь многочисленные петроглифы

с их изображениями, о чем он сообщил мне в письмах от 19 марта и 9 мая 1979 г.

Иллюстрация из кн.: Layard, 1937, P. 175, Fig. 37a.

Источники: Layard, 1937, P. 175—178.



623

623. Индийский манускрипт Манускрипт предположительно из Раджастхана, датируемый, возможно, XVIII в.; размеры 9,9х14,5 см. План лабиринта напоминает джайнский. Вход широкий, центра нет, путь заканчивается рядом со входом, там, подобно Минотавру в центре критского лабиринта, изображено черное чудовище, ожидающее своих жертв с поднятыми руками и растопыренными пальцами. Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа Фотография: Кэролли Пелос (Нью-Йорк). Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г. с информацией, предоставленной Б. М. Джавайлиа (Удайпур).



624



625

624. Тантрический манускрипт

Манускрипт XVIII в. из Раджастанхана, размеры 19,3х10,2 см. Семикольцевой лабиринт критского типа со входом внизу, нарисованный по всем правилам (с крестом, соединительными арками, точками; см. ил. 6). Надпись по обеим сторонам лабиринта гласит: «Хвала Раме». Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа. Фотография: Каролин Пелос (Нью-Йорк). Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г. с информацией, предоставленной Г. Н. Бахурой (Джайпур).

625. Тантрическая диаграмма

Индия, предположительно XVIII в. Бумага, гуашь; ок. 18х15 см. Путь раздваивается у входа; тот, кто выберет левую дорогу, обогнет лабиринт по периметру и, пройдя два сектора из восьми, достигнет центра и покинет сооружение другим путем, через остальные сектора. Изгибы рисунка напоминают извилины кишечника. Назначение и владелец лабиринта неизвестны; ранее находился в коллекции Р. Кумара (Париж).

Источники: Borges, 1974. P. 19.

626. Лабиринт-амулет

Тантрический рисунок из Раджастанхана, XIX в.; размеры 15х15,1 см. Семикольцевой лабиринт критского типа со входом внизу. Нарисован по всем правилам (с крестом, четырьмя соединительными арками, точками; см. ил. 6). В тексте (искаж. хинди) встречается выражение «хашти-бути», т. е. что-то вроде «утолител боли». Этот рисунок, возможно, представляет собой изображение процесса родов. Читателю предлагается смешать птичьи экскременты, мыло, гугал (курительную смолу), кали мирк (перец), листья ягодного куста и приложить получившуюся пасту к больному месту. Рисунок надо было держать вместе с этой смесью (возможно, чтобы усилить целительную силу последней). Более того, «затруднения уменьшатся, если вы будете носить этот рисунок с собой или хранить его в своем доме».

Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа. Фотография: Каролин Пелос (Нью-Йорк). Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г. с информацией, предоставленной Б. М. Джавайяна (Удайпур); письмо Э. Гоглера (Базель) от 24 августа 1980 г.



626

изображение замка принца-демона Раваны (ил. 613) и рисунок татуировки (ил. 614). В данный раздел следует также включить наскальные рисунки в Тикле (ил. 615–616), различные «тройные города» (ил. 617–619), петроглифы из деревни племени кота (ил. 620–622) — мало что известно об их значении и времени создания. Изображения, представленные на иллюстрациях 623–625, могли, вероятно, использоваться в качестве амулетов. Для более подробных сведений относительно защитных и оградительных функций лабиринтов, а также о троянской игре и римских мозаичных лабиринтах следует обратиться к соответствующим разделам настоящего издания³².

Натальная магия

Начиная с XVII века³³ тантрические рисунки, созданные на северо-западе Индии, служили для того, чтобы сохранить для последующих поколений один обряд, возраст которого неизвестен (но он практикуется в Индии и по сей день), лабиринт в нем используется как магическое средство для ускорения родов и облегчения боли³⁴. В современном сборнике ри-

туалов этот обряд описан следующим образом: «Разотрите охру с водой из Ганга и нарисуйте этой смесью „чакра-вьюх“ на бронзовой пластине, смойте рисунок водой из Ганга и дайте выпить эту воду роженице, тогда роды пройдут быстро, а боль станет слабее» (ил. 631).

«Охра» в данном контексте, очевидно, означает «шафран». Во всяком случае в пояснительных надписях к изображениям на рисунках 628–631, описывающих данный ритуал, говорится именно о шафране. Вкупе с целебными свойствами воды из Ганга этот шафрановый раствор, как предполагалось, наделен всеми положительными магическими свойствами раствораемого в нем рисунка, изображающего лабиринт. В основе обряда лежит представление о том, что лабиринт соответствует женской матке и что ребенку необходимо показать путь к выходу, который он должен проделать, миновав семь камер, семь отделений материнского лона (uterus). Это особенно хорошо видно на примере неполного лабиринта на иллюстрации 630, имеющего только семь верхних изгибов окружностей, дорожка по которому, очевидно, ведет в одном

627. «Абхьюмани-янтра»

Джайнская диаграмма; бумага, 11,4х18,4 см. Возможно, создана в Раджастанх в XVII в. Предназначена для облегчения и ускорения процесса родов посредством магии. До последнего времени в литературе это изображение ошибочно именовали «манас-чакрой». Нью-Йорк, собрание Б. Мансо. Источники: Tantra. No. 52; Wasserman. P. 48; Purce. P. 98. Fig. 8.

628. «Абхьюмани-янтра»

Рукописный лист XVIII в.
из Гуджарата, размеры 11,2х15,7 см.
Красный квадратный лабиринт
критского типа, с семью кругами
обхода и входом внизу. Здесь
читателю вновь советуем нарисовать
лабиринт на металлической
пластинке, омыть водой и дать
роженице, чтобы облегчить ее боль.
Над лабиринтом магическая формула:
«Асу девьяна нама» («Хвала богам
ветров»). Имеются в виду телесные
ветры, которые, согласно индийским
медицинским воззрениям, управляют
физиологическими процессами
(по-нем. слово «Wehen» —
«родовые схватки» — означает также
«дуть, веять»).

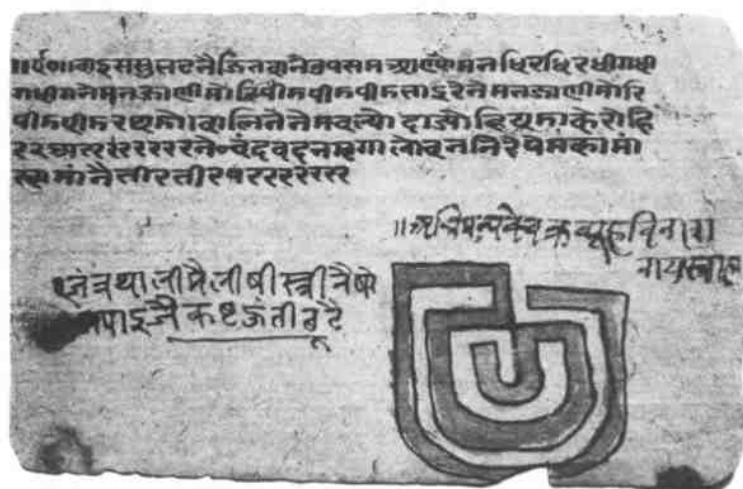
Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа.
Фотография: Кароли Пелос (Нью-Йорк).
Источники: письмо Ж. Л. Буржуа
(Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г.; письмо
Э. Голлера (Базель) от 24 августа 1980 г.



627



628



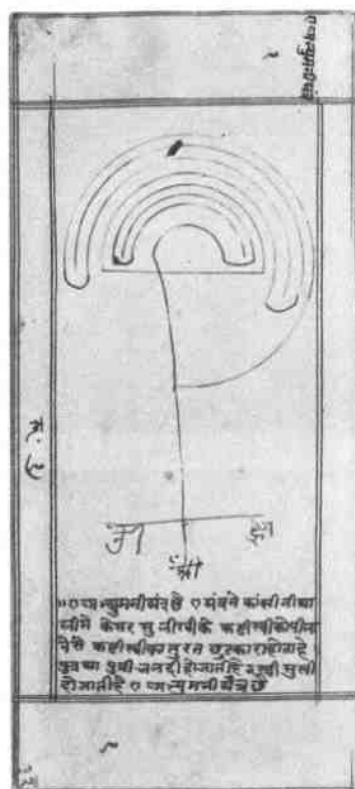
629

629. «Абхьюмани-янтра»

Тантрический рисунок из Раджастхана или Гуджарата, размеры 9,7×15,3 см; ок. 1750 г. Изображена «нить Ариадны» упрощенного критского лабиринта со входом вверху. Сопроводительный текст описывает вышеупомянутый процесс (см. с. 363 — рисование шафраном на металле, смывание изображения с пластинки, употребление этой воды в качестве питья), призванный облегчить родовые схватки.

Нью-Йорк, собрание Ж. Л. Буржуа. Фотография: Каролин Пелос (Нью-Йорк).

Источники: письмо Ж. Л. Буржуа (Нью-Йорк) от 20 октября 1979 г. с информацией, предоставленной Г. Н. Бахурой (Джайпур).



630. «Абхьюмани-янтра»

Рисунок XIX в. из Раджастхана; бумага, перо, красная тушь, 26,9×12,2 см.

Изображена верхняя часть семикольцевого лабиринта критского типа. Помещенный ниже текст (искаж. хинди) описывает вышеупомянутый ритуал (см. с. 363 — рисование шафраном на металле, смывание изображения с пластинки, употребление этой воды в качестве питья). Прямо под рисунком написаны три священных слога, которые следует читать слева направо: ом, шрим (удача), хрим (робость). Семь изгибов лабиринта можно рассматривать как матку, а путь, ведущий только в одном направлении, изнутри наружу, — как родовой канал. Предполагается, что ребенок должен пройти через семь камер, семь отделений материнского лона (uterus).

Мюнхен, частное собрание.

Источники: выражаю благодарность Адельхайд Метте (Мюнхен) и Эрнсту Гоглеру (Базель) за любезно предоставленные ссылки.



631

631. Чакра-в्यूх

Иллюстрация из современной книги индийских ритуалов. Лабиринт модифицированного критского типа с одиннадцатью кругами.

Сопроводительный текст: «Разотрите охру [шафран?] с водой из Ганга и нарисуйте этой смесью „чакра-в्यूх“ на бронзовой пластине, смойте рисунок водой из Ганга и дайте выпить эту воду роженице; тогда роды пройдут быстро, а боль станет слабее».

Иллюстрация из кн.: Vrhad Karmākanādna Baddhati, Mathurā, n. d. (publisher Govardha Pastākālaya), P. 19.

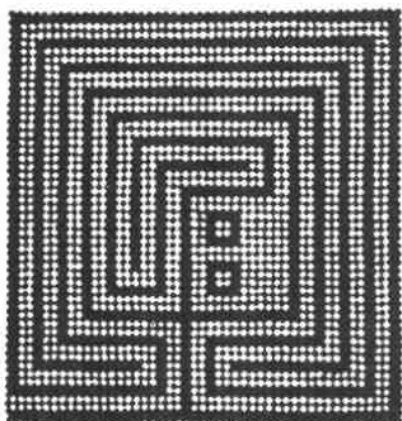
Источники: Ibid. P. 301; выражаю благодарность Э. Гоглеру (Базель) за любезно предоставленную информацию об этом лабиринте и перевод (письмо от 24 августа 1980).

направлении — наружу, а не так, как это принято обычно, — и наружу и внутрь.

Подобным же образом лабиринты ассоциировались с деторождением и у племени хопи (ил. 649), а средневековое представление о том, что матка разделена на семь отдельных камер, можно встретить и у Леонардо да Винчи. На одном из его анатомических рисунков (ил. 9) матка имеет семь складок. Если путь к выходу из лабиринта приравнять к процессу рождения, то он четко соответствует второй части обряда *инициаций*, проводящегося в лабиринте (как описано выше)³⁵, — символического изображения смерти (путь к центру) и нового рождения.

В вышеупомянутом тексте лабиринт назван термином «чакра-в्यूх», который представляет собой аналог санскритского «чакра-

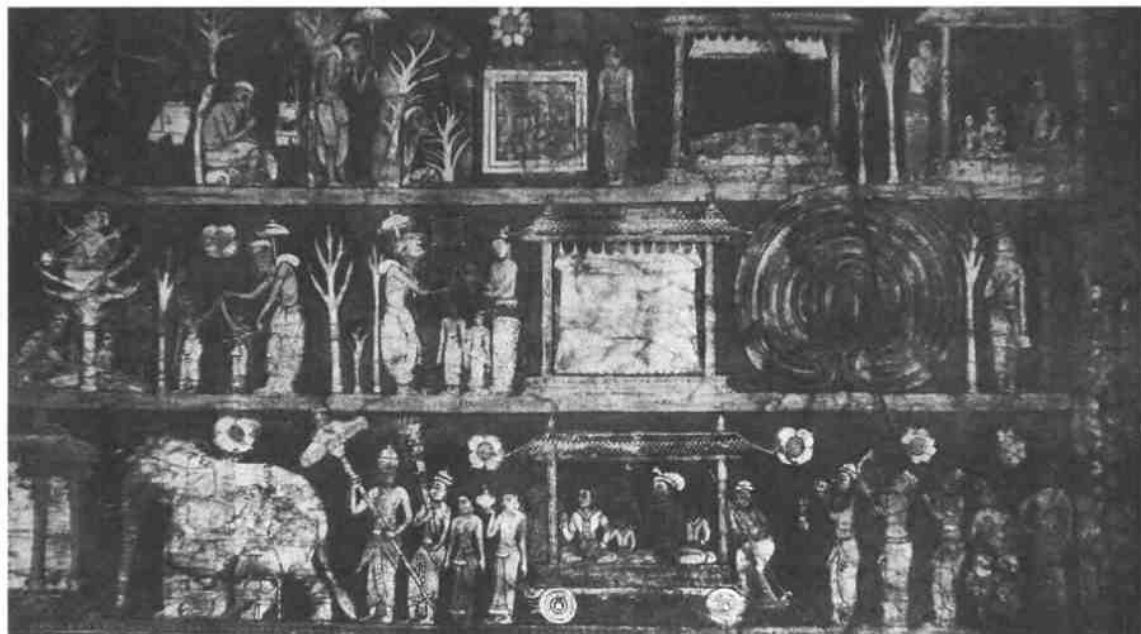
в्यूха» на языке хинди, то есть речь идет об обладающем волшебной силой боевом порядке, выстроенном в форме лабиринта, о котором говорилось выше³⁶. Большинство изображений лабиринта, используемых в ритуалах, связанных с деторождением, называются по какой-то причине «абхьюмани-янтра» термин — значение которого объяснить трудно. Если «янтра» означает «средство, духовный инструмент», то растолковать первую часть названия становится еще труднее. С другой стороны, в этом названии прослеживается связь с пандавским героем Абхиманью и с эпизодом из «Махабхараты» — с эпизодом, который обнаружен только в более поздней гуджаратской версии, написанной на местном наречии³⁷, а не в санскритском оригинале, создание которого приписывают Вьясе. Согласно этой более поздней версии, Абхиманью еще до рождения, то есть находясь в материнской утробе, слышал, как Арджуна, его отец, объяснял его матери, как войти в лабиринт. Но поскольку мать заснула во время объяснения, перодившийся Абхиманью не смог узнать, как же выбраться из лабиринта, вот почему он погиб во время той великой битвы, сумев добраться до центра лабиринта. Такое объяснение очень напоминает народную этимологию, и более того — его трудно примирить с функцией «абхьюмани-янтры», состоявшей прежде всего в том, чтобы показать не рожденному еще ребенку дорогу выхода из лабиринта (материнской утробы). С другой стороны, определенный смысл содержится в самом слове, в соединении «абхи» и «унмани»: «унмани» означает в первую очередь «смятенный (дух)», и это значение еще усиливается благодаря префиксу «абхи»³⁸. Согласно данной теории, и концепция, и рисунок (помимо всего прочего) могли рассматриваться с точки зрения душевного состояния рождающей женщины, что вполне допустимо, поскольку подобного рода изображения использовались для того, чтобы психологически подготовить женщину к рождению ребенка³⁹.



632



633



634

632. Плетеная травяная циновка с о. Цейлон

Циновка (ширина 22,4 см), предположительно датируемая XIX в. Иллюстрация из книги Ананды Кумарасвами «Средневековое сингальское искусство» (1908). Семикольцевой лабиринт, вход слева. Относится к критскому типу, слегка видоизмененному: входной коридор удлинен, пространство в центре расширено, чтобы освободить место для двух хижин принца Вессантары и его жены и детей. Лабиринт олицетворяет недоступную «Кривую гору», к которой были изгнаны принц и его семья. Иллюстрация из кн.: Coomaraswamy, 1956 (first edition 1908), Fig. 143. Источники: Coomaraswamy, 1944, Fig. 5; Coomaraswamy, 1956. P. 41. Fig. 143.

633. «Кривая гора»

Иллюстрация к «Вессантаре-джатаке»: фреска из цейлонского храма, датируемая 1755 г. Изображена пустая хижина Мадди, которая ушла собирать ягоды на «Кривую гору» — находящийся в джунглях семикольцевой лабиринт критского типа со входом слева. Справа представлена часть сцены, в которой Вессантара (на ил. не воспроизводится) говорит с женой и детьми из своей хижины. Мадавала-Раджа-Маха-Вихара, округ Канди, Шри-Ланка. Фотография: Ричард Ф. Гомбрих (Оксфорд), 1969—1970. Источники: Cone, Gombrich, P. IX, 39—40. Fig. 22b; Dutoit, Bd. VI. S. 657—659.

634. Иллюстрация к «Вессантаре-джатаке»

Цветная роспись по ткани в цейлонском храме, возможно, середина XVIII в. В центральном ярусе слева направо: Вессантара поручает своих детей брахману Джуджаке, который уводит их; далее изображена одна из двух хижин; за ней — семикольцевой лабиринт со входом внизу, «стены» сине-серые, «нить Ариадны» красного цвета, лабиринт является аллюзией на место ссылки, «Кривую гору»; дальше изображена Мадди, собирающая корни и плоды. Араттана-Райя-Маха-Вихара, округ Нуvara-Элия, Шри-Ланка. Фотография: Ричард Ф. Гомбрих (Оксфорд), 1969—1970. Источники: Cone, Gombrich, P. IX, 39—40. Fig. A; Dutoit, Bd. VI. S. 657ff.

Среди буддистов хорошо известна и очень популярна история о самоотверженном благородстве князя Вессантары, ставшего предпоследним воплощением Гаутамы Будды. Она существует в виде последней джатаки «Совершенного благородства князя Вессантары»⁴⁰, собрания легенд и других народных преданий, не имеющих конкретного автора и обладающих некоторой религиозной значимостью. Самая ранняя редакция написана языком пали, каноническим языком цейлонских буддистов, который, возможно, был также и языком исторического Будды. Это священный язык буддийского канона Тхеравады. В наши дни эта ранняя разновидность буддизма встречается исключительно на Шри-Ланке, откуда и происходят публикуемые здесь иллюстрации. Здесь лабиринт представляет собой «Кривую гору» (*vanga-giriya*), куда Вессантара был изгнан за то, что отдал волшебного белого слона, с помощью которого можно было вызвать дождь. Его жена Мадди (или Мадри) последовала за ним в изгнание и взяла с собой их двоих детей. Это были густо заросшие джунгли у подножия Гималаев (где жили отшельники), там водились дикие звери, а лес был таким густым, что по тропинке, ведущей к нему, мог пройти только один человек. Семь месяцев они вели отшельническую жизнь в двух хижинах, по просьбе Сакры (Индры) выстроенных для них из ветвей, как и два крытых перехода, Висвакарманом (отдаленное индийское подобие Гефеста, некий обожествленный Дедал)⁴¹. На тканом коврик, показанном на иллюстрации 632, эти две хижины представлены в виде квадратов, расположенных рядом с центром. На иллюстрациях 633 и 634 можно видеть, как Мадди несет сосуд для сбора пшеницы, а рядом находится семикольцевой лабиринт, символизирующий уединенность этого места. Все три приме-



635

ра совсем недавнего происхождения, они относятся к XVIII и XIX векам, хотя, возможно, в основе их лежат значительно более древние мотивы⁴². Лабиринт, вход в который расположен с левой стороны, является отображением «Кривой горы», но сохранились также и кое-какие следы древних представлений о лабиринте. В том, что человек вынужден вести приготовления к новой жизни, в которой он будет полагаться исключительно на себя, в том, что он останется наедине с собою в некоем удаленном и труднодоступном месте, я усматриваю определенные элементы инициаций. Более того, лабиринт относится к критскому типу и состоит из семи окружностей, а Вессантара и его семья вели отшельническую жизнь в течение семи месяцев, и это, как мне представляется, не является простым совпадением.

Распространение лабиринта из Индии в Афганистан, на Яву и Суматру

Индийские представления о лабиринте были перенесены не только в Афганистан (ил. 635), но также на Яву и Суматру. В обеих этих областях Индия имела большое влияние начиная с VIII—XIX веков и вплоть до исламского завоевания XVI века. Некоторые районы находились даже под индийским управлением⁴³. С 1342 по 1356 год в центральной части Явы правил индийский царь Адитьяварман, ревностный приверженец Махаяны⁴⁴. Индийскому влиянию обязаны своим существованием и яванские кольца (ил. 636—640), которые, по-видимому, должны были выполнять защитную

635. Афганистан: «Дом Шамайли»
Современный рисунок Саида Ага из Сутана (Восточный Афганистан) называется «Дом Шамайли, вход в него был потерян, но Шамайли знал его». Здесь неправильно нарисованный лабиринт критского типа изображает дворец, где спрятана от женихов женщина, к которой сватаются. Ниже цитируется сопроводительный текст: «Речь идет о семи принцах, сыновьях короля по имени Намазлум, которые по очереди сватались к Шамайли, дочери короля Хунхара („Кровожадного“), потому что король Хунхар обещал руку своей дочери первому, кто сумеет увидеть ее. Если же поиски не увенчаются успехом и претендент не найдет Шамайли, он будет повешен. Таким образом гибнут шесть братьев, остается самый младший, Джаллад-хан. Повзрослев, он узнает тайну смерти братьев и решает действовать более осторожно. Незнанный, он поступает в помощники к ваятелю короля Хунхара, Буткашу, и уговаривает его сделать похожую на себя полукустатую, подобную Троянскому коню. Джаллад-хан забирается в нее, и Буткаш представляет эту статую королю. После чтения молитвы статуя оживает и исполняет перед королем танец. Она пробуждает любопытство принцессы, которая забирает изваяние Джаллад-хана в свою комнату. Ночью, когда принцесса спит, Джаллад-хан тайно выходит из своего убежища и встречается с ней кольцами. Шамайли просыпается и удивляется, увидев на пальце чужое кольцо. Следующей ночью она говорит статуе: „Не важно, кто ты — брадобрей, ткач или кто-то еще, — выходи и будь мне мужем“. Из статуи слышится ответ: „Я не брадобрей и не ткач, я сын короля Намаздума, меня зовут Джаллад-хан...“ Джаллад-хан выходит из своего изображения и тайно проводит с Шамайли десять ночей. Затем он просит у короля ее руки и с помощью принцессы находит ее. Условия короля выполнены, и он отдает Джаллад-хану руку дочери, обещая в будущем королевство. Джаллад-хан мстит за своих шестерых братьев и отнимает у короля Хунхара зрение». Позднее древняя легенда превратилась в сказку «Спящая красавица». Подобные превращения можно обнаружить в Эфиопии (ил. 219) и Исландии (ил. 581). Рисунок из кн.: Wutt. S. 25. Источники: Wutt. S. 25; Morgenstierne. P. 6—17.

* Джатака — буддийское литературно-фольклорное повествование о прежних жизнях Будды (примеч. пер.).



636



637



638



639



640

636—640. Индо-яванские золотые кольца

Обнаруженные на севере Центральной Явы кольца демонстрируют индийское, особенно индуистское, влияние. Они созданы между IX и XV вв., т. е. до того, как в эти места в начале XVI в. пришел ислам, неся гибель индо-яванской культуре. Диаметры от 1,8 см. Лабиринты критского типа исполнены с различной степенью мастерства. Возможно, со временем символ лабиринта становился все менее понятным. Рисунок выгравирован на золотой поверхности;

в двух случаях видно, как ювелир создает изображение лабиринта, начиная с центрального креста, четырех вспомогательных точек и соединительных арок. Джакарта, Национальный музей (ил. 636—639); Лейден, Королевский музей этнографии, инв. № 1403—2831 (ил. 640). Фотографии снимки из Джакарты были любезно предоставлены Эдмундом Карпентером (Нью-Йорк) из имущества Карла Шустера. Источники: Bosch; Schuster, 1975. P. 69. Note 50; подробнее об индо-яванской культуре см.: With. S. 123—125; Java and Bali.



641

641. Стена Си Джонахи

Батакская книга магии (pustaha) на древесной коре; 31 лист, размеры 8,3x11,3 см; написана в XIX в. Приобретена ок. 1853 г. на Суматре Х. Н. ван дер Туужом. Написана гурой Лага ни аджи марга Похан. Слева сверху, на с. а 1 (нижняя половина ил. — это с. а 2) изображен семикольцевой лабиринт критского типа, со входом внизу. Сопроводительный текст: «Это изображение Стены Джонахи [т. е. лабиринт]; в несчастье

обращайте сердца к господину нашему си Аджи Мамису, о наш ученик, не забывай этого. Так буду делать я, о [господин]». Текст под восьмиглавой фигурой: «Это изображение Аджи Мамиса, о [ученик]». Аджи Мамис — первый из пяти богов, считается, что он управляет сменой времени суток. Восьмиглавое существо не похоже на изображение человеческой фигуры, обычно сопровождающее пятерых богов. Лабиринт, восьмиглавое существо

и петлеобразные мотивы встречаются — как и человеческие фигуры — на с. а 19 рукописи MS Or. 192 (Лейден, Королевский институт языкознания и антропологии) (см.: Schuster, 1975. Fig. 41) и сопровождаются следующим текстом: «Это магические рисунки». См. также с. а 46 рукописи MS Or. 3566 (Лейденский университет) (ил. 642). Лейден, университет, MS Or. 3541, с. а 1, а 2. Источники: Voorhoeve, 1977. P. 79; письмо П. Voorhoeve (Бархем) от 15 марта 1979 г.

642. Лабиринт Си Джонахи

Батакская книга магии (pustaha) на древесной коре; 59 листов, размеры 13×21 см; написана в XIX в. на Суматре гурю Лага ни аджи в Бонандолоке для Омпу Раджи Лианга Бату в Сибангге-Толне. Приобретена ок. 1853 г. на Суматре Х. Н. ван дер Тууком. Изображен семикольцевой лабиринт критского типа (вход справа) Си Джонахи с Аджи Мамисом (см. также ил. 641). Текст не имеет отношения к иллюстрации.

Лейден, университет, MS Or. 3566, с. а 46.
Источники: Voorhoeve, 1977. P. 90–91.

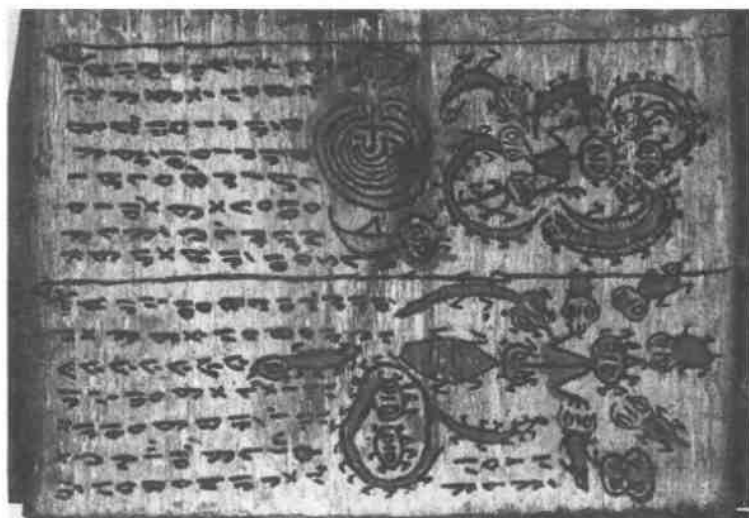


642

643. Батакский лабиринт

Батакская книга магии (pustaha) на древесной коре; 37 листов, размеры 15×20,5 см; написана в XIX в. гурю Ама ни Хунда Раджа ни аджи. Приобретена ок. 1853 г. на Суматре Х. Н. ван дер Тууком. На с. b 26 изображен семикольцевой лабиринт критского типа со входом наверху. Рядом помещен следующий текст: «Это рисунок, [который надо сделать] на ингол-инголе [большом папоротнике, возможно, имеется в виду дербенник колосистый] и на защитных листьях, всех [видах] защитных [листьев], чтобы отослать восояси злых духов, отвести магию чужестранцев [которые против нас], о Гурю Со Таромар ни аджи [т. е. один из учеников, для которых был написан этот текст]». Си Джонаха не упомянут.

Лейден, университет, MS Or. 6900, с. b 26.
Источники: Voorhoeve, 1977. P. 96–98; письмо П. Воххоэве (Бархем) от 15 марта 1979 г.



643

644. Батакский лабиринт

Квадратный семикольцевой лабиринт критского типа. Рисунок пером и черной тушью, красной — «нить Ариадны». Наибольшая ширина лабиринта — 4,5 см. Из книги, написанной на древесной коре. Лондон, Британская библиотека, MS Add. 19 381.

Источники: Schuster, 1975. P. 72. Fig. 32.

644



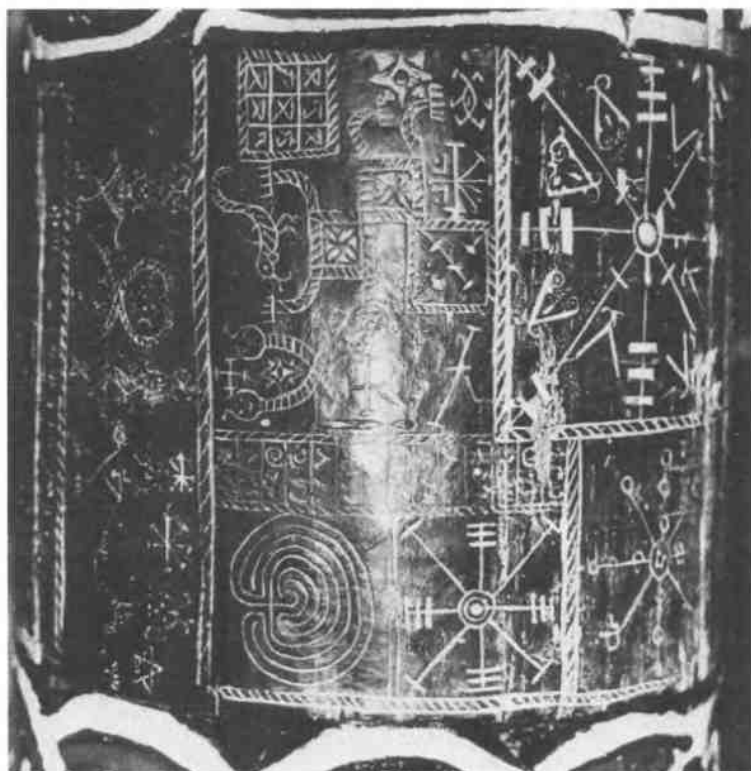
645



646

645–646. Тungkот Малекат

Посох для магии Тоба-Батака. XIX в. Приобретен в середине XIX в. на Суматре Х. Н. ван дер Тууком. Длинная палка из ротанга, с бронзовой фигурой лошади на навершии (нижняя часть утеряна). На второй секции палки изображен неправильно нарисованный лабиринт критского типа (2,8×3 см). Амстердам, Королевский институт троиков. Источники: подробнее о магических посохах см.: Heyst: De Bataks op Weg, P. 86–93.



647

647. **Перматанг Пурба**, Суматра
Колонна в королевской резиденции
с вырезанными на ней магическими
знаками, среди них семикольцевой
лабиринт критского типа.
Фотография: Ейке-Олаф Тилднер
(Стайн-Сакинген).

функцию, и лабиринты в *батакских* магических книгах (ил. 641—643). Более позднее и относительно слабое исламское влияние⁶⁵, не имеющее традиции лабиринта, очевидно, не смогло в течение многих веков подавить данную традицию. И если индо-яванские кольца можно отнести к индийскому периоду, то сохранившиеся батакские магические книги значительно моложе и относятся к XIX веку. Все лабиринты относятся к критскому типу и состоят из семи окружностей. Они либо символизируют стену Си Джонахи, этакого проныры⁶⁶, напоминающего Ткуху⁶⁷ аризонских пима, — за образец этой стены взята, конечно же, крепость Раваны из индийской «Рамаяны» (ил. 613), — либо же используются для определенного рода защитного волшебства, «отсылающего восояси злых духов» (ил. 643). Они сопоставимы с ин-

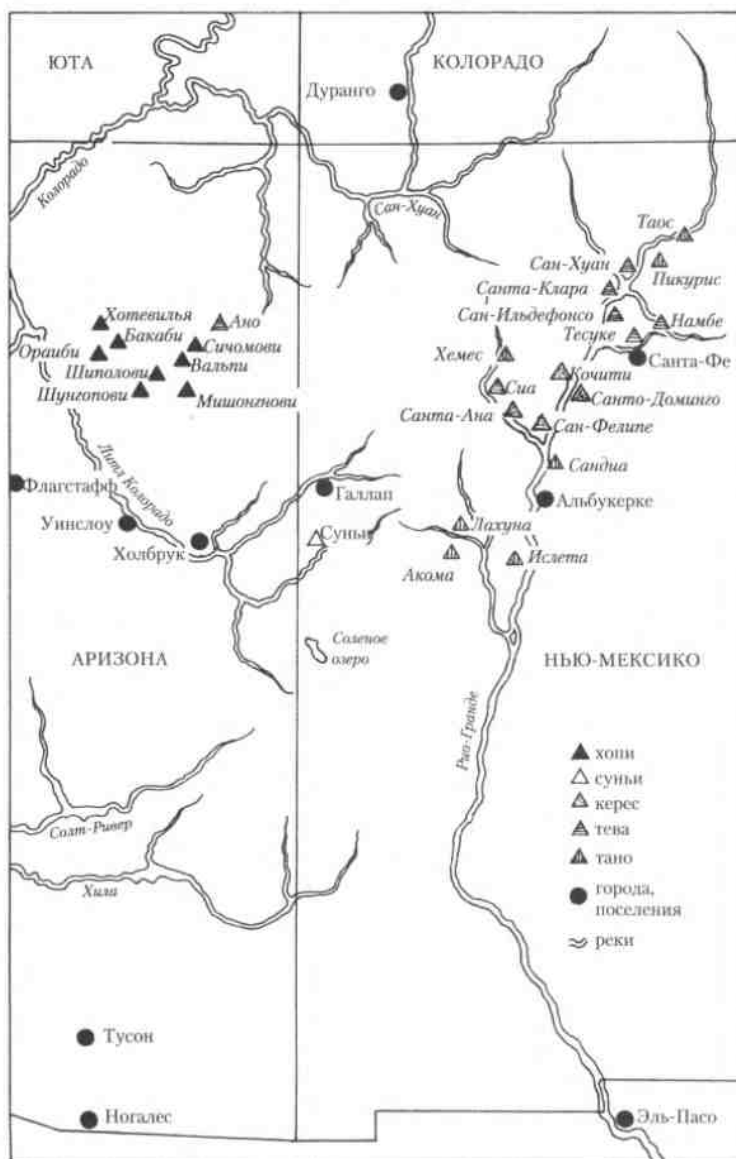
дийскими рисунками для татуировки, амулетами и рисунками на пороге дома⁶⁸. Интерес представляет также и то, что у батаков принято создание дерновых лабиринтов приписывать Си Джонахе (и, вероятно, рассматривать такие лабиринты как его крепость)⁶⁹. К сожалению, факты эти пока не проверены.

Северная Америка

О лабиринтах в Северной Америке, которые встречаются исключительно на юго-западе Соединенных Штатов — в Аризоне и Нью-Мексико, — то есть в районах, ранее занятых несколькими племенами индейцев, обладающих общей культурой⁷⁰, известно очень мало. Мы не знаем, каким образом представления о лабиринте попали в Америку и почему они присутствуют только в этой ограниченной области. В литературе неоднократно высказывались предположения, что концепция лабиринта попала сюда из Европы, и связано это в первую очередь с миссионерской деятельностью в племени хопи, которая началась

в 1629 году⁷¹. Однако вероятность подобных европейских влияний представляется весьма неубедительной. С чего бы это христианскому миссионеру рассказывать американским индейцам о лабиринте — ведь он никогда не играл существенной роли в христианской религии и ни разу не упомянут ни в церковной службе, ни в каноническом тексте? И даже если отвлечься от подобных соображений, все равно остается вопрос: почему миссионеры передали язычникам, обращаемым в новую веру, старый, языческий, критский вариант лабиринта, а не его христианизированную версию, то есть шартрский тип? Нам доподлинно известно, что все без исключения лабиринты Северной Америки относятся к критскому типу. Мне представляется, что в данной плохо исследованной области сомнению не подлежит лишь один факт: идея лабиринта попала сюда не из Европы. Это, однако, не решает проблемы происхождения лабиринта. Выше уже упоминалась возможность контактов через Тихий океан⁷². В пользу данной гипотезы свидетельствует и миф хопи о сотворении мира, согласно которому основатели племени должны были в течение многих дней плыть по воде на лодках в поисках Четвертого мира, делая по пути остановки на нескольких островах. Их путь лежал на восток, а на одном отрезке пути — на северо-восток⁷³. Сходство в отношении той важной роли, которая отводится лабиринтам как у хопи⁷⁴, так и в Индии с их явно выраженным символизмом, связанным с деторождением, также наводит на мысль об азиатских корнях⁷⁵ американских лабиринтов и о передаче этих представлений через Тихий океан.

Представляется, что в Северной Америке лабиринт впервые появился у племени хопи, которые впоследствии передали его другим племенам пуэбло. Самый ранний пример лабиринта в этом регионе, определить дату возникновения которого непросто, если рассматривать его в отдельности, относится, возможно, к XI веку н. э., когда было основано Ораби — поселе-



648

ние племени хопи (ил. 651). У навахо концепция лабиринта возникла относительно недавно⁶⁰ и, вероятно, тоже была привнесена хопи, которые проникли в резервации навахо. То же самое можно предположить относительно племен пима и папаго. Плетеные изделия пима, а также связанные с ними работы папаго, содержащие изображения лабиринтов, имеют недавнее происхождение⁶¹. Более того, подобные заимствования не являются скорее всего результатом того, что один из бывших вождей пима жил какое-то время в Каса-Гранде, как некоторые стараются нас убедить⁶². Лабиринт иногда называют Ткухуки (дом Ткуху). Об этом мифологическом герое⁶³, который на плетеных корзинах всегда изображается у входа в лабиринт (ил. 659–660), известно, что он укрылся в лабиринте, а враги, которые охотились за ним, погибли ужасной смертью⁶⁴. Словом «ткухуки» называлась также игра, которая, очевидно, к рубежу веков была уже забыта, но ее следы явно прослеживаются в иллюстрации к «Грубой попытке», изображающей лабиринт (ил. 658)⁶⁵.

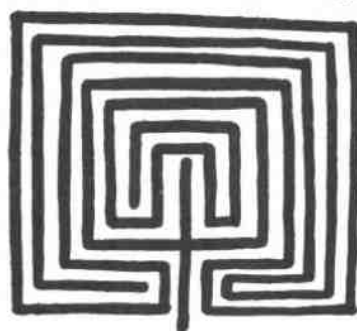
648. Пуэбло, США

Карта поселения индейцев группы племен пуэбло. В западной части этого ареала лабиринты были обнаружены у племени хопи, на востоке — у керес (резервация Кочити; ил. 654) и тано (Арройо-Ондо, Таос-Каунти; ил. 655). Карта из кн.: Roediger. P. 9.

649. Хопи: Тапу'ат (мать и дитя)

Квадратный лабиринт, олицетворяющий Мать-Землю; рисунок индейца хопи Освальда Белого Медведя Фредерикса для «Книги хопи» Ф. Уотерса (с. 29). Он символизирует духовное возрождение в следующем мире (символ возникновения;

см.: Waters. P. 3ff.). Вертикальная линия, пересекающая одну из стен лабиринта, олицетворяет пуговину и родовой канал, конец линии внутри лабиринта — еще не рожденного ребенка, укоренившегося во чреве Матери-Земли, внешний конец — только что родившегося ребенка, которого Мать-Земля принимает в колыбель своих U-образных рук. На этом рисунке изображен не настоящий критский лабиринт, однако символическим смыслом последнего вполне созвучны зашифрованные здесь представления о процессе инициаций, загробном мире и женском чреве. Источники: Waters. P. 29–30.



649



650

650. Хопи: символ Матери-Земли. Округлый семикольцевой лабиринт критского типа, отличающийся по своему плану от рисунка того же художника Освальда Белого Медведя Фредерикса (ил. 649). Центральный крест олицетворяет дающего жизнь отца — солнце. План лабиринта призван символизировать космический священный союз Неба и Земли, считавшийся необходимым для земного плодородия. Здесь можно вспомнить также о предполагаемом смысле «тroyанских городов» (см. с. 339–344, ил. 15). Люди следуют линиям универсального замысла Творца, а четыре свободных конца «стен», которые надо пройти на жизненном пути (к перерождению), олицетворяют четыре стороны света. Следовательно, лабиринт здесь — символ мироустройства. Это подтверждает и другая интерпретация рисунка, согласно которой закругленные границы лабиринта олицетворяют, по представлениям хопи, края земли. Источники: Waters. P. 29–30.



651

651. Хопи: Оранби. Петроглиф близ Оранби (штат Аризона). Это поселение хопи существовало примерно с 1100–1200 гг., поэтому наскальный рисунок не может датироваться более ранним периодом. Квадратный лабиринт критского типа, из семи окружностей; вырезанные на скальной поверхности канавки представляют стены. Лабиринт — символ Матери-Земли. Фотографии: Музей Северной Аризоны. (Флагстафф, Аризона).

652. Хопи: Оранби. Петроглиф на куске песчаника из огады. Был обнаружен в 1936 г. и отправлен в Музей Херда; размеры камня 29,2х31,1х7,6 см. Квадратный лабиринт критского типа, состоящий из семи окружностей; центр слегка видоизменен. Символ Матери-Земли. Феникс, штат Аризона, Музей Херда. инв. № NA-SW-HO-V-1.

653. Хопи: Шиполови. Петроглиф (диам. ок. 23 см) близ поселения хопи Шиполови (штат Аризона). Лабиринт критского типа, состоящий из семи окружностей. Рисунок из кн.: Colton, 1944. P. 129, Fig. 2. Источники: Colton, 1944. P. 129, Fig. 2; Grant. P. 65–66; Waters. P. 29.

654. Пуэбло: Кочити. «Нить Ариадны» лабиринта критского типа (диам. ок. 50 см), вход сверху; вырезана на базальтовой поверхности (стоянка LA 10111 на западном берегу Рио-Гранде, в Белом Скалистом каньоне). Возможно, петроглиф был создан недавно, в одно время с вырезанными рядом инициалами (предположительно XVIII в.). Символ перерождения (возникновения). Ныне находится под водой (резервация Кочити, штат Нью-Мексико). Фотография: Керлис Шаафсма, 1966.



652



653

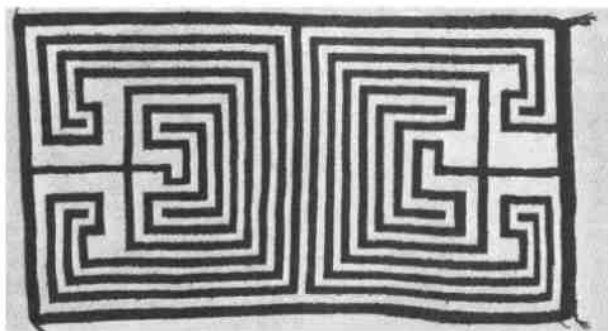
655. Пуэбло: Арройо-Ондо. Петроглиф (диам. ок. 50 см) в Арройо-Ондо (Таос-Каунти, штат Нью-Мексико). Изображена «нить Ариадны» лабиринта критского типа со входом наверху; она символизирует «возникновение» и перерождение. На основании стилистического анализа наскальные произведения индейцев пуэбло в этом регионе датируются периодом между 1000 и 1200 гг. н. э. — временем заселения долины. Впрочем, время от времени индейцы пуэбло, оставляя места постоянного проживания, пересекали долину, основывая в разных местах временные поселения. Поэтому петроглифы могут быть датированы и более поздним временем. Фотография: Полли Шаафсма (Санта-Фе). Источники: письмо П. Шаафсма от 2 октября 1979 г.



654



655



656

656. Навахо: чепрак
Виткан ок. 1930 г. из черной (слева),
белой и коричневой (справа) шерсти,
размеры 148x85 см. Лабиринты
объединены общим периметром.
Флагстафф, Аризона, Музей Северной
Аризоны, инв. № 557/2829
Источники: Colton, 1944. P. 131. Fig. 7.

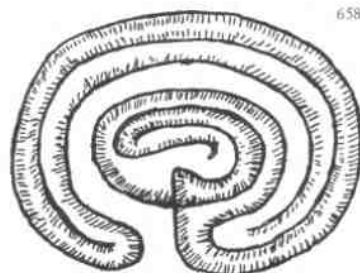
657. Пима (?): Каса-Гранде
Семикольецевой лабиринт критского
типа (диам. ок. 50 см), вырезанный
на внутренней стене разрушенной
глинобитной постройки Каса-Гранде
близ Финикса (штат Аризона).
Здание возведи ок. 1100–1200 гг.;
рисунок, видимо, был нанесен
на сырую поверхность, т. е. появился
в то же время. Эта фотография
воспроизведена (зеркально) в статье
Х. Колтона «Троянские города»
и плоскогорья хопи» (ил. 1);
исследователь предлагает ключ
к разгадке проблемы датировки
граффити (Colton, 1944. P. 133–134):
рисунок находится на внутренней
стене, примерно в 40 см от пола
разрушенного второго этажа
постройки. Создавая свой рисунок,
автор мог сидеть на полу второго
этажа; с другой стороны, примерно до
1889 г. весь первый этаж был завален
булыжником и художник вполне мог
рисовать, стоя на груде камней.
Возможно, люди покинули здание
ок. 1400 г., позднее оно превратилось
в руины; граффити впервые
упоминается в 1889 г. Колтон
датирует его временем между 1500
и 1889 гг. В 1694 г. в развалинах
служил мессу священник-иезуит
по имени Кино; основываясь на этом
факте, Колтон и К. Веллман
допускают возможность европейского
влияния. С другой стороны, кажется
очень неправдоподобным, что
европейский миссионер мог
использовать языческий, критский
лабиринт вместо христианского,
шартрского (если вообще
существовала причина или
надобность делать это, в чем я
сомневаюсь). Словом, совершенно

ясно, что рисунок появился
не в результате европейского,
христианского влияния. Колтон
(Colton, 1944. P. 134) полагает,
что граффити было воспроизведено
в манускрипте «Грубая попытка»
(ил. 658), но это недоразумение,
возможно, возникло из-за того,
что в своей статье автор опубликовал
зеркально перевернутый снимок.
Иллюстрация из рукописи на самом
деле является копией рисунка
на песке, как утверждается
в сопроводительном тексте. В наши
дни, как и в XVII в., территория
вокруг Каса-Гранде заселена
индейцами пима и папаго. Откуда
здесь появились эти племена —
неизвестно. В любом случае, если
граффити — современник здания,
его авторами были не пима.
Фотография: Клаус Ф. Веллман
(Нью-Йорк), 1972, № N-30-2.
Источники: Fewkes, 1907, P. 512; Fewkes,
1912; Matthews, P. 153; Colton, 1944.
P. 133–134; Wellmann, P. 96. Fig. 532.

658. Пима: «Грубая попытка»
(«Rudo Ensayo»)
Рисунок из анонимного испанского
манускрипта, возможно написанного
миссионером Хуаном Ментуихом
(или Нантойхом) в Гуасавасе
в 1761–1762 гг. В сочинении «Грубая
попытка» («Rudo Ensayo»; ныне
в Государственном департаменте,
Мехико, копия в Королевской
академии истории, Мадрид) автор
сообщает: «Эти пима рассказывают
о другом доме со столь же странным
планом, который, как говорят,
находится дальше, вверх по течению.
Он представляет собой что-то вроде
лабиринта, и его план — который они
нарисовали на песке — того же рода,
что и изображенный на полях
[рукописи]; но это скорее дом для игр,
чем усадьба большого господина»
(Fewkes, 1907. P. 510). Следовательно,
автор рукописи воспроизводит
рисунок, сделанный на песке по его
просьбе. Он никогда не видел
упомянутого здания; поэтому

утверждение Колтона (Colton, 1944.
P. 134) о том, что этот рисунок
является копией граффити
Каса-Гранде (ил. 657), не имеет под
собой оснований. Задание, о котором
идет речь в рукописи, — это,
возможно, игра-лабиринт
под названием «Ткухуки»,
т. е. «дом Ткуху».
Источники: Fewkes, 1907; Fewkes, 1912.
P. 56–57; Matthews, P. 153–154; Colton,
1917; Colton, 1944. P. 134.

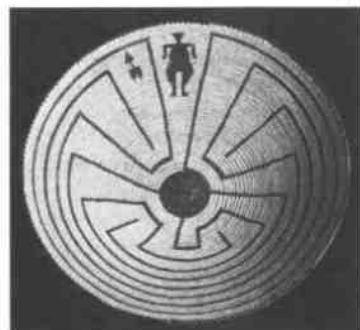
659. Пима: тканая корзина
Корзина, витканная по спирали
из разных трав; ок. 1950 г.; диам.
24 см, высота 7,5 см. Здесь изображен
Ткуху у входа в лабиринт; Х. Колтон
описывает мотив, включая две
маленькие фигуры (?), как украшение
подставки.
Флагстафф, Аризона, Музей Северной
Аризоны.
Источники: Colton, 1944. Fig. 6.



658



659



660. Пима: Тканая подставка
Подставка, вытканная по спирали
из разных трав (диам. 30 см); работа
Сары Сакраменто из племени папаго,
ок. 1965 г. Здесь изображен Ткуху
у входа в лабиринт.
Флагстафф, Аризона, Музей Северной
Аризоны, инв. № 2450/E 3250



660

ДОПОЛНЕНИЕ

Работая над главой о лабиринтах Индии, Индонезии и Америки, Г. Керн широко пользовался архивами покойного К. Шустера (1904–1969). Предпринятая в 1988 г. публикация большинства материалов Шустера предоставила ученым новые важные сведения, особенно о лабиринтах Индии и юго-запада Америки. Кроме того, исследования последних двадцати лет преподнесли сюрприз в виде лабиринтов, обнаруженных в Пакистане и Непале. Несомненно, нас еще ждут сообщения о новых находках в этом регионе.

Индия

Публикация архивов Шустера предоставила сведения о нескольких ранее неизвестных индийских экземплярах, в том числе большом и интересном лабиринте из валунов в Ситимани (близ Биджалура, штат Бомбей). Известный здесь как «Лакшмана-мандал», он образован рядами камней всех размеров и по стилю исполнения напоминает лабиринты русского Заполярья, но принадлежит к типу «чакра-вьюха», широко распространенному в Южной Индии. Граффити с изображением лабиринта было обнаружено недавно на стене скального храма Ондавалли в штате Андхра-Прадеш. Храм датируется VI–VII вв. н. э., но возраст лабиринта все еще устанавливается.

Пакистан

Рисунок, вырезанный на валуне с берегов реки Инд в Шатъяле, свидетельствует о давнем знакомстве с лабиринтами в этом регионе. Созданный, возможно, в первые века нашей эры, он сопровождается многочисленными буддийскими фигурами и символами в месте отдыха на Шелковом пути, который связывал Индию с Центральной Азией и использовался как паломниками, так и купцами. Есть сведения о нескольких лабиринтах XVIII–XIX вв. в предгорьях Гималаев в Северном Пакистане: У. Шеррато

зафиксировал большое количество граффити в молитвенных помещениях мусульманских мечетей в Утроте, Манкьяле, Бала, Тале и Ламутаи. Многие из этих лабиринтов вырезаны на базах колонн, чтобы сидящие на молитве могли познакомиться с ними. К сожалению, перестройка мечетей в этом регионе привела к утрате некоторых экземпляров.

Непал

Путешествуя в 1740 г. по Непалу и Тибету, миссионер отец Кассиано записал сведения о лабиринте, вырезанном на камне в Бхатгаоне (Непал). Говорили, что это изображение представляет собой план и защитные сооружения легендарного г. Скимангады. Следы камня теряются, но руины города существуют, они обнаружены на практически не исследованном с помощью раскопок объекте, датируемом X–XIV вв. Вновь раскрыт недавно во время реставрации храма Дататрея в Бхатгаоне любопытный гибрид свастики и лабиринта, написанный на потолке. Он также иллюстрирует историю Скимангады и изображает комплекс оборонных сооружений города. Похожий лабиринт-свастика выложен из более чем пятисот вотивных линга, или лингамов (эмблем бога Шивы в виде фаллоса), на земле у храма Пасупатинатхи, также в Непале.

Американский Юго-Запад

Происхождение и распространение символа лабиринта в обеих Америках до сих пор слабо изучено. Существует лишь несколько научных работ по этой теме; однако все возрастающее число энтузиастов лабиринта, живущих в районах, где встречаются эти экземпляры, или путешествующих по ним, несомненно предоставят больше материалов для будущих исследований. Публикация архивов Шустера выявила большое количество важных, ранее неизвестных лабиринтов. Надеюсь, нижеследующая информация станет полезным отчетом по тем

исследованиям и открытиям, которые были сделаны и опубликованы после того, как Керн составил свой, довольно неполный обзор памятников данного региона. Преобладание «древних» лабиринтов, найденных в Северной Америке, существенно ограничивается штатами Аризона и Нью-Мексико, особенно территориями, на которых в 700–1400 гг. процветали юто-ацтекские культуры анасази, хохокам и могольон. Хотя ныне этот регион населен разными народами, среди которых есть и потомки анасази, лабиринт остается популярным символом, особенно в южноаризонских племенах тохоно одам (прежнее название — палаго) и пима. Они, в основном, и производят хорошо известные плетеные изделия, украшенные изображениями лабиринтов. Резервация тохоно одам занимает широкую полосу пустынных территорий запада Тусона, граничащих с Мексикой; резервации пима расположены севернее, на реках Хила и Солт-Ривер, близ Финикса. Лабиринты часто встречаются в ювелирных изделиях из серебра и бирюзы, создаваемых мастерами пима, тохоно одам и хопи. Пима были знакомы и с прогулочными лабиринтами — нарисованными на песке или выложенными из камней. У Шустера есть данные 1904 г. и фотографии каменного лабиринта шириной 6 м из резервации Яки, а также сведения 1929 г. о лабиринте из долины Солт-Ривер. Эти каменные лабиринты, видимо, создавались не как постоянные сооружения и через некоторое время уничтожались; каким именно образом их использовали — не ясно. Лабиринт называли «Дом Ткуху» (или, по-пимански, «Сиуку Ки»), в мифах о сотворении мира он трактовался как план дома («ки»). Сиуку (или Се-ех-ха, Си-хер) — родоначальника племени пима. Стены лабиринта делали Сиуку недоступным для врагов. Но лабиринт часто трактуется и как план хохокамского оборонительного комплекса в Каса-Гранде, а пима передко

ссылаются на него как на «Дом Мотекухзоми» (это имя носили некоторые ацтекские правители). Интерпретация лабиринта как жилища почитаемой личности из легендарного прошлого напоминает, конечно, представления о европейских и азиатских лабиринтах. Тохано одам называют лабиринт «Домом Интои» и рассказывают, что план представляет извилистый путь, ведущий к дому Интои (или Старшего Брата), который находится на пике горы Бабокивари. Говорят, что путь, ведущий к дому Интои, был столь длинным и извилистым, что никто так и не смог найти точное местоположение жилища. Часто называемый старейшим на юго-западе (только потому, что он известен лучше остальных), лабиринт вырезан на внутренней стене руин Каса-Гранде близ Кулиджа (штат Аризона). Эту четырехэтажную глинобитную постройку соорудили в нач. XIV в. представители хохокамской культуры, а ок. 1450 г. она была покинута людьми. Граффити с изображением лабиринта вряд ли может датироваться временем использования здания — оно являлось бы лишь украшением стен, первоначально отполированных самородной чилийской селитрой, — но оно выветрилось больше, чем каракули XIX в. или имена и даты, оставленные людьми, посещавшими эти развалины недавно. Возможно, лабиринт был начерпан на стене в то время, когда деревянные перекрытия уже рухнули, судя по расположению рисунка на стене второго этажа невысоко от пола, и нарисовал его человек, посетивший эти развалины в период между XVI и XVIII вв., может быть индеец племени пима. В регионе есть и петроглифы с изображениями лабиринтов, выгравированные на скальных поверхностях и валунах отбойником. Несколько таких экземпляров из резервации хопи в Северной Аризоне было описано выше, подобные им известны в штате Нью-Мексико (на горе Хидден и Галнестео), в Южной Аризоне, близ Джиллеспей-Дэм, на северном берегу реки Хилы, несколько лабиринтов — в штате Сонора на северо-западе Мексики (бывшие территории тохоно одам и хохокам). В архивах Шустера есть фотографии последних из упомянутых экземпляров, но нет никаких сведений о точном месторасположении. Трудно установить возраст лабиринтов,

высеченных на валунах и скалах. Можно высказать предположения о возрасте некоторых наскальных изображений этого региона, но привязывать к определенным датам лабиринты — отнюдь не простая задача. Изображения, сопровождающие рисунки лабиринтов, могут дать ключ к разгадке, но окончательных результатов пока нет. Достигнутые недавно успехи в развитии методик датирования, без сомнения, позволят перепроверить уже полученные данные. Интересным экземпляром из данного региона, нашедшим отражение в материалах Шустера, является гравированный камень сферической формы (13×10 см), найденный в горах Суверия (штат Аризона) в 1933 г. Хотя поблизости не было обнаружено других артефактов и точно датировать камень невозможно, Шустер предполагает, что камень может представлять собой образец для плетеных изделий пима; впрочем, с той же долей вероятности можно допустить, что это ритуальный предмет или обыкновенная детская игрушка. Интересно отметить, что изображение соответствует форме камня: «центр» лабиринта и фигура Сиуку, стоящая в воротах, вырезаны на противоположных сторонах предмета. Шустер также упоминает украшение в виде лабиринта на мексиканской ольмекской каменной чаше, но данный экземпляр принадлежал антиквару, о котором известно, что он торговал произведениями сомнительного происхождения. Чаша, конечно, подлинная, но декор, возможно, был сфальсифицирован, чтобы убедить покупателя.

Южная Америка

На равнине Наска (Перу) сохранился среди других начерпанных на земле знаменитых изображений (линий и животных) маленький лабиринтоподобный символ; он датируется первыми веками новой эры. Это не настоящий лабиринт, но данная фигура, несомненно, принадлежит к их семье; впрочем, петли и концентрическое расположение кругов пути могли быть созданы и без знакомства с лабиринтами. В Европе (например, долина Камоника, Италия; см. ил. 77–82) подобные экземпляры — лабиринтоподобные символы — располагаются рядом с настоящими лабиринтами; похожие рисунки найдены среди петроглифов американского Юго-Запада.

Некоторые из них представляют собой неудачные попытки изобразить лабиринт, другие же являются фантазиями или демонстрируют простое совпадение мотивов. Если бы перуанский рисунок был единственной претензией на изображение лабиринта в Южной Америке, мы могли бы проигнорировать его, но нам известны и другие экземпляры. Символ лабиринта используется народом кадуэо (Центральная Бразилия). К 1935 г. относятся сведения К. Леви-Стросса о рисунке лабиринта, украшенного растительными мотивами (он имеет сходство с индийским рисунком для татуировки, ил. 614, и средневековой фреской из датской церкви, ил. 593); о похожем изображении сообщала в 1948 г. уроженка этих мест, которая настаивала на том, что этот рисунок туземного, а не европейского происхождения. С информацией, которая доступна нам в настоящее время, трудно представить, откуда лабиринт мог прийти в Центральную Южную Америку, если не из Европы. Недавно появились сведения об эквадорских лабиринтах, в их числе и те, которые изображены на некоторых предметах из коллекции отца К. Креспи (Куэнка). Предполагается, что многие из экземпляров этого собрания исполнили местные мастера, чтобы удовлетворить страсть Креспи к экзотическим древностям. Хотя среди этих вещей могут быть и подлинные старинные произведения, сделанный лабиринт, вырезанный на каменной плите, выглядит подозрительно современным. Серебряная плакетка с грубо вырезанным (с процарапкой) лабиринтом, окруженным греческими меандрами, без сомнения также является причудой фальсификатора. Впрочем, имеются и сообщения о петроглифах с изображениями лабиринтов на скальных поверхностях в горах вокруг Куэнки, которые могут представлять собой копии подлинных граффити, предположительно находившихся здесь ранее. Совершенно ясно, что перед тем, как составить обоснованное заключение о южноамериканских лабиринтах, понадобятся новые исследования. Источники: об индийских и азиатских лабиринтах см.: Cimino; Hyland; Lundén, 1993; Lundén, 1998; Schuster, 1988; об американских лабиринтах см.: Seward, 1989. P. 30–38; Seward, 1999; Schuster, 1988.

А. Граффити с изображением лабиринта, храм Ондавали, округ Гунтар, штат Андхра-Прадеш, Индия
 Фотография: Пол Хайланд.



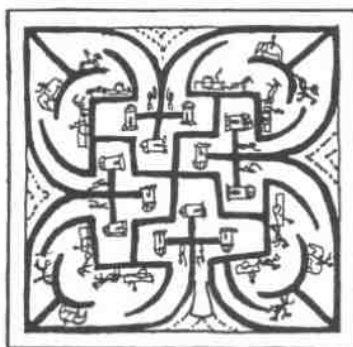
А

В. Рисунок отца Кассиано — план Скимангады на камне в Бхатгаоне, Непал

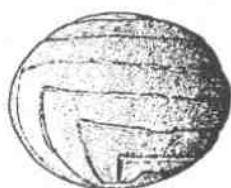
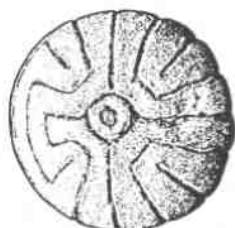
С. Лабиринт-свастика, изображенный на потолке храма Даттатрейя, Бхатгаон, Непал



В



С

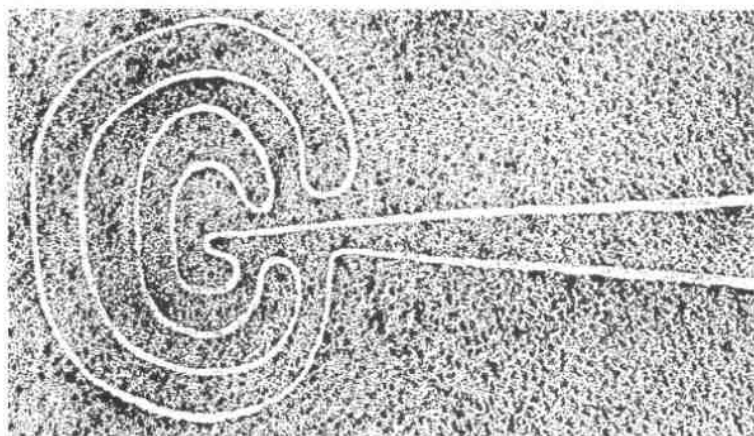


Д

Д. Камень сферической формы с вырезанным на нем лабиринтом, найденный в горах Суверия (штат Аризона), 1933
 Иллюстрация из кн.: Schuster, 1988.

Е. Лабиринтовидный рисунок на равнине Наска, Перу
 Иллюстрация из кн.: Schuster, 1988.

Ф. Изображение лабиринта у народа кадувео, зафиксированное К. Леви-Строссом, 1935
 Иллюстрация из кн.: Schuster, 1988.



Е



Ф

¹ См. с. 14–16 наст. изд.

² Авторы в данном случае становятся жертвами небрежного употребления слова в метафорическом значении. Не всякое сложное и запутанное построение является лабиринтом.

³ Samuelson. P. 81; Matthews. P. 155.

⁴ Layard, 1936.

⁵ Layard, 1936. P. 131.

⁶ Ibid. P. 140.

⁷ Jensen. S. 59–68.

⁸ Kerényi. Labyrinth-Studien... S. 231–240.

⁹ Время возникновения и сама подлинность этого мифа вызывают серьезные сомнения в связи с тем, что Хайну-веле, как рассказывается в мифе, раздает всем китайские фарфоровые блюда, ма-чете, медные кастрюли и гонги, — это вещи, которые могли попасть на Церам только в процессе торговли с Китаем. См.: Jensen. S. 61.

¹⁰ Подробнее о различиях между этими двумя формами см. с. 7–9 наст. изд.

¹¹ Музей народного искусства, Базель. Э. Карпентер из Нью-Йорка, управляющий именем Шустера, в 1988 г. собрал и издал его материалы.

¹² Подробнее о рисунках лабиринтов кадуцею см. также: Lévi-Strauss. S. 124–141.

¹³ Menghin, 1956 and 1969.

¹⁴ Махабхарата. Дронапарва. Гл. 32. С. 83.

¹⁵ Там же. С. 73; подробнее о Арджу-не см.: Wilkins. P. 346–347; Dowson. P. 21–23.

¹⁶ Там же. С. 76.

¹⁷ Brooke. P. 467.

¹⁸ См.: Махабхарата. Гл. 34. С. 85.

¹⁹ Согласно легенде, Абхима́ню еще до рождения (т. е. находясь в материнской утробе), слышал, как его отец Арджуна рассказывал матери о лабиринте. Но во время этого рассказа мать заснула, поэтому еще не родившийся Абхима́ню узнал лишь о том, как войти в лабиринт, а о том, как из него выбраться, — нет. Данная версия рассказа представляется весьма убедительным объяснением, почему изображения лабиринтов, применяемые при родовспоможении (ил. 627–631), называются «абхьюмани-янтра» и ассоциируются с Абхима́нью, см. с. 363–365 наст. изд.

²⁰ Brooke. P. 467.

²¹ Подробнее о Дурйодхане см.: Dowson. P. 99–101.

²² Brooke. P. 466, 469.

²³ Махабхарата. Гл. 33. С. 84.

²⁴ Brooke. P. 468–469.

²⁵ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 19. 84.

²⁶ Брук в данном контексте обращается к практике охотников за головами (Brooke. P. 469).

²⁷ См. также с. 14–16 наст. изд.

²⁸ Winternitz. Bd. I. S. 396; Glasenapp. S. 128; на самом деле битва состоялась, вероятно, в 1424 г. до н. э.

²⁹ В письме от 24 августа 1980 г. индолог Э. Гоглер из Базеля отмечает, что он является сторонником данной гипотезы.

³⁰ Плутарх. Тесей. 16; с. 35–37 наст. изд.

³¹ См. с. 363–365 и ил. 627–631 наст. изд.

³² См. главы I, V и VI. Здесь следует отметить, что монах-августинец Антон Георгий в своем «Тибетском алфавите...» (Рим, 1762. С. 431–432; Библиотека земли Баварии, Мюнхен, Hbgr Sinia 738) упоминает о городе, который назван лишь одним именем — Скимангада (Scimangada), расположенном на самом севере Индии (в окрестностях Беттин, возможно, недалеко от истока Гандака). Развалины этого города стоят среди густого темного леса, а план города автор изображает в виде лабиринта критского типа, состоящего из семи окружностей (гравюра на дереве, с. 431; 8,5×8,5 см). Приблизительно в это же время похожее изображение было вырезано в камне на рыночной площади в Баттан. За эти сведения я выражаю признательность доктору Гренбольду из Библиотеки земли Баварии, Мюнхен.

³³ Более ранние примеры мне не известны.

³⁴ См. работы А. Авалона (Avalon) для более подробных сведений о тантризме как поздней форме индуизма, буддизма и джайнизма, а также как о системе «всеобъемлющей мудрости».

³⁵ См. с. 20–21 наст. изд.

³⁶ См. с. 355–358 наст. изд.

³⁷ Согласно данным, приведенным в письме Д. Мальвани из Института индологии в Ахмадабаде от 14 сентября 1979.

³⁸ Как предполагает индолог Э. Гоглер из Базеля в своем письме от 24 августа 1980 г.

³⁹ Khanna. P. 157.

⁴⁰ Cone, Gombrich. P. 39–40.

⁴¹ Мы снова встречаемся с числом «семь», которое, помимо прочего, отражает количество окружностей лабиринта.

⁴² Здесь мы сталкиваемся с той же проблемой датировки материала, что и в «Махабхарате». Значительное количество разделов в «Вессантаре-джатаке», несомненно, возникло еще до нашей эры, о чем свидетельствует рельеф на северных

воротях Великой ступы Санчи (III в. до н. э.), на котором представлены сцены из «Вессантары-джатаки». Вполне возможно, однако, что концепцию лабиринта стали связывать с этим в более поздний период, как это произошло и с «Махабхаратой». Во всяком случае на рельефах Санчи нет изображений лабиринтов.

⁴³ О Яве см.: With. S. 123–125; о Суматре: Winkler. S. 1.

⁴⁴ Winkler. S. 1.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Schuster, 1975. P. 69.

⁴⁷ См. с. 371 наст. изд.

⁴⁸ См. с. 358–363 наст. изд.

⁴⁹ Schuster, 1975. Note 54; Tichelmann.

⁵⁰ См. ил. 648.

⁵¹ См., например: Colton, 1944. P. 134; Wellmann. P. 96.

⁵² См. с. 14–16 наст. изд. Рассуждения Р. Кристингера (Christinger, 1974) представляются менее убедительными. Он придерживается мнения, что идея лабиринта могла возникнуть сама по себе, без какого-либо влияния извне, поскольку в Америке тоже можно наблюдать движение планеты Венеры, которое изображается как магический квадрат лабиринта.

⁵³ Waters. P. 23–26.

⁵⁴ См. ил. 644–645; Waters. P. 29–34.

⁵⁵ См. с. 363–365 наст. изд.

⁵⁶ См. ил. 656.

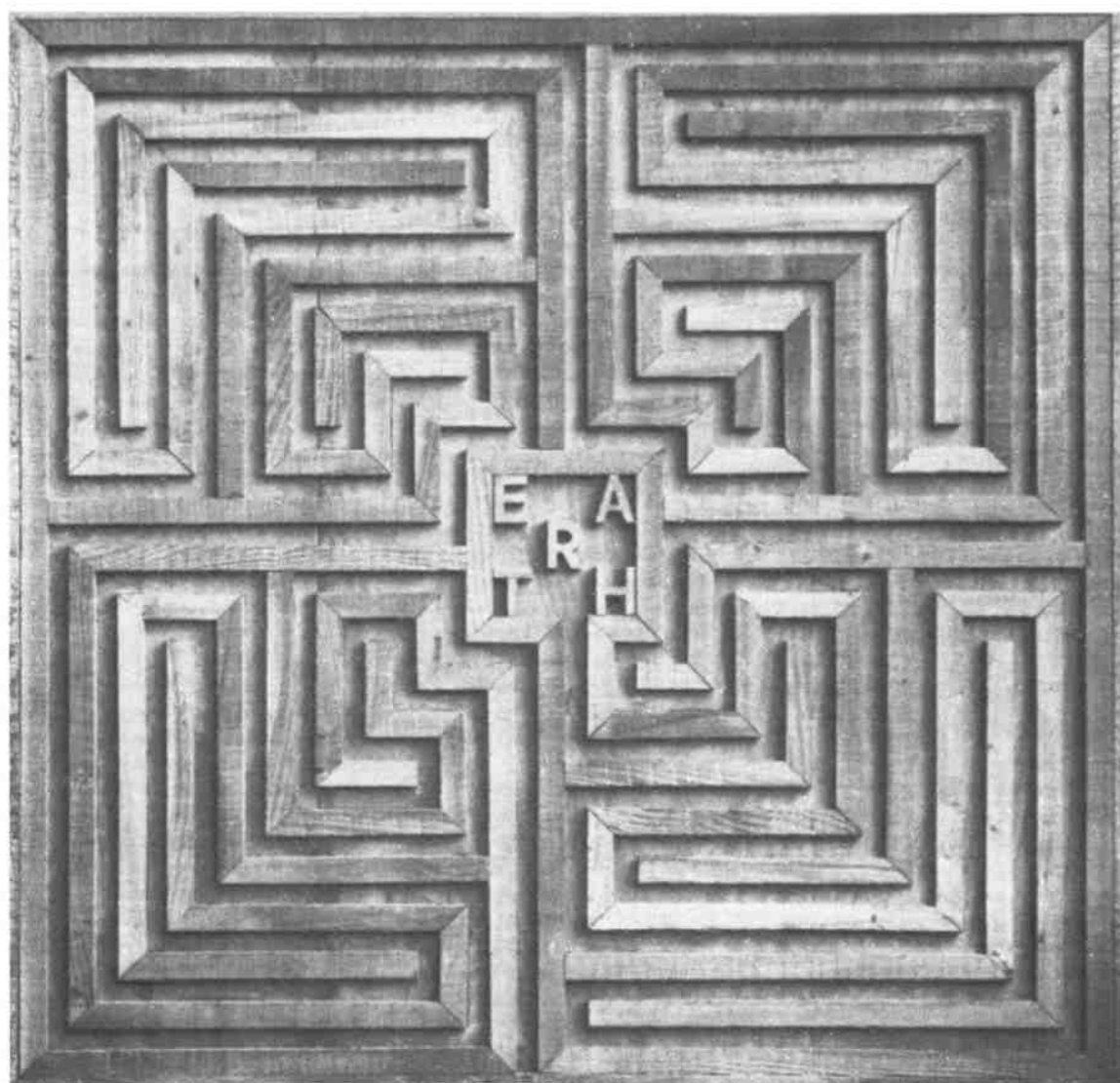
⁵⁷ См., например: Breazeale. P. 79–81; подробнее об использовании этих мотивов в плетении из прутьев см. также: Tanner. P. 34; Newman. P. 65.

⁵⁸ Fewkes, 1912. P. 52; Russell. P. 23–24.

⁵⁹ Считается, что Ткуху вывел пима на поверхность земли по спиральному ходу, который он выкопал в грунте (как суслик). См.: Russell. P. 226.

⁶⁰ Shaw. P. 15–16.

⁶¹ Этих сведений нет у Ф. Рассела (Russell) и С. Кулина (Culin). Возможно, здесь следует упомянуть небольшой «тройянский город», фотография которого была сделана в 1929 г. в Солт-Ривер-Валли, в районе обитания пима. «Тройянский город» был разрушен в 1930 г. Эти и многие другие бесценные документы и фотографии были обнаружены в имени покойного исследователя лабиринтов К. Шустера из Музея народного искусства в Базеле, о чем мне сообщил управляющий именем Шустера Э. Карпентер из Нью-Йорка. Более того, имеются сведения о том, что в 1904 г. в штате Сонара в Мексике был сделан снимок «тройянского города» диаметром 4,5–6 м, разрушенного год спустя. См. об этом: Schuster, 1988.



XVIII. Лабиринт сегодня

Мне бы хотелось закончить данное исследование, посвященное символической и культурной истории лабиринта, представив сведения о новейших достижениях в этой области. Особо важными кажутся мне три аспекта: восприятие, исследование и художественное воплощение.

В последние годы интерес к лабиринтам быстро возрастает. Данное заключение я делаю не только на основании активного интереса, проявленного как к идее проведения выставки лабиринтов, так и к самой выставке¹, но и ввиду множества произведений искусства и публикаций, как популярных, так и научных, существующих в данной области. Причин тому, вероятно, множество. Свою роль, несомненно, сыграл и тот факт, что лабиринты окутаны дымкой таинственности, то есть интерес к ним явился выражением «окультистской волны», безудержного шквала публикаций, посвященных всем возможным (а порой и невозможным) «тайнам» и «секретам». Возрастает и интерес к древним цивилизациям в целом, как показывает постепенно растущая популярность больших выставок, посвященных разным аспектам истории культуры. Такой интерес можно также интерпретировать как нежелание безоговорочно принимать исключительно рациональный образ жизни, расщепляющий человеческое существование на множество отдельных, не связанных между собой фрагментов. В любом случае для меня подобный интерес к лабиринтам представляется прежде всего выражением глубоко укоренившегося стремления к наполненному смыслом единству. До-

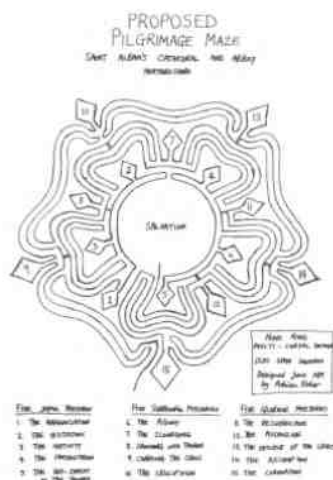
рожка лабиринта — это путь к индивидуализации, к возрождению, это постижение смысла через процесс самоанализа и концентрации². Возможно, подобные мотивации, пусть в основном и неосознанные, являются объяснением и для появления все большего числа публикаций по данной теме, и для популярности самой темы исследования, которая как бы витает в воздухе. Я надеюсь, что эта книга послужит стимулом для дальнейших разысканий, подтолкнет ученых к должной переоценке затронутых здесь вопросов, а благодаря критике, при помощи нового исследовательского материала и новых аргументов станет возможным подтвердить старые воззрения, выявить и еще раз проанализировать ошибочные положения, сформулировать новые точки зрения.

Существующие разнообразные тесты, в которых используются лабиринты, затрудняют интеллектуальный полет фантазии, они, скорее, нацелены на выявление способности человека и животных определять собственное местонахождение и способности к обучению³. О поведении мышей в одном из таких тестовых лабиринтов был снят фильм⁴, а в Институте изучения поведения в Цюрихе имеется большой лабиринт, который используется при изучении поведения крыс, их движения в лабиринте записываются электронным способом⁵. Следует также отметить множество лабиринтовых игр, которые приводятся в книгах Грега Брайта, Владимира Козякина, Джона Линтона Майреса и Вальтера Шаферда, а также лабиринты-головоломки на развлекательных страничках журналов, хо-

661. **Вермланде-Себи**, Швеция
Летом 1979 г. лондонский исследователь и дизайнер лабиринтов Рэндолл Коат создал необычайно сложную садовую «путаницу» в Вермланде-Себи для баронессы Луизы Фалькенберг. Наибольшая ширина лабиринта ок. 40 м; общая длина пути ок. 800 м. Рисунок путаницы сочетает в себе несколько мотивов: мировое яйцо, рай, древо жизни, Адам и Ева, герб семьи Фалькенберг и инициалы барона Хейрика Фалькенберга. Полагаю, лучше всего будет процитировать описание создателя лабиринта: «Он символизирует эдемский сад в форме соколиного яйца. Адам, Ева и солнце изображены светло-серыми линиями. Древо Жизни и змей — черными. В путанице зашифровано название Вермланде-Себи (Värmlands Säby) — точки над „а“ можно найти в сплетении ветвей Древа». При сооружении план был слегка изменен. Иллюстрация из кн.: Coate, P. 66. Источники: Coate, P. 65–66; хочу использовать эту возможность, чтобы поблагодарить баронессу Луизу Фалькенберг (Стокгольм) и Рэндалла Коата (Лондон) за любезно предоставленные сведения.



661



662. Собор св. Албана,
графство Хартфордшир, Англия
План исследователя и дизайнера
лабиринтов А. Фишера, который
вместе с Р. Коатом (см. ил. 661)
работал в компании «Minotaur
Designs» (Лондон). Опубликовал
два каталога садовых лабиринтов.
Предложение соорудить лабиринт
в соборе св. Албана было сделано
в июне 1979 г., но до сих пор
не реализовано. Центра этого
лабиринта можно достичь, только
совершив путешествие через все
15 остановок, сгруппированных
по 5. Путаница повторяет форму

большой розы собора, диам. которой
составляет 45 м. В рисунке
соединилось несколько идей: это
и путь паломника и кающегося,
и Крестный путь, и розарий. Путь
отмечен линией. Этот «символический
лабиринт» в большой мере навеян
впечатлениями от садового лабиринта,
созданного в 1950 г. в Вик-Риссингтоне
(графство Глостершир) Х. Чилзом
и разрушенного в нач. 1980-х гг.
Рисунок: Адриан Фишер (Сент-Олбанс).
Источники: я вновь должен поблагодарить
Адриана Фишера за любезное
предоставление материалов; Bord. Figs.
217–218; Coate, Fisher. P. 18.

та подобные вещи и не служат разви-
тию концепции лабиринта.

Теперь снова стали строить
большие лабиринты. Особого вни-
мания заслуживают работы ныне
покойного художника и писателя
Майкла Айртона⁶, английского ди-
зайнера лабиринтов Грегга Брайта⁷,
Рэндола Коата (ил. 661) и Адриана
Фишера (ил. 662). Начиная с
1960-х годов на сцене современно-
го искусства появляется все боль-
ше и больше лабиринтов, в основ-
ном это характерно для Англии и
Соединенных Штатов. Мне из-
вестно около 80 художников, соз-
дававших такие произведения, это-
му посвящена моя статья в
«Artforum»⁸. Большинство подоб-
ных работ не играют особой роли.
Это различные копии, перемены,
вариации на тему древних образ-

цов, не представляющие собой
культурной ценности, а в некото-
рых случаях даже имеющие дест-
руктивное значение⁹. Часто ав-
торы занимают откровенно потреби-
тельскую позицию, считая почему-
то, что имеют право называть сво-
им произведение, которое не они
создали и смысла которого они да-
же не понимают. Фальшь и обман
препятствуют естественному об-
щению художника и зрителя, по-
скольку авторская подпись долж-
на означать, что человек создал
уникальное произведение иску-
ства, о чем в данном случае гово-
рить не приходится.

Подобные негативные момен-
ты не ограничиваются, к сожале-
нию, отдельными случаями непо-

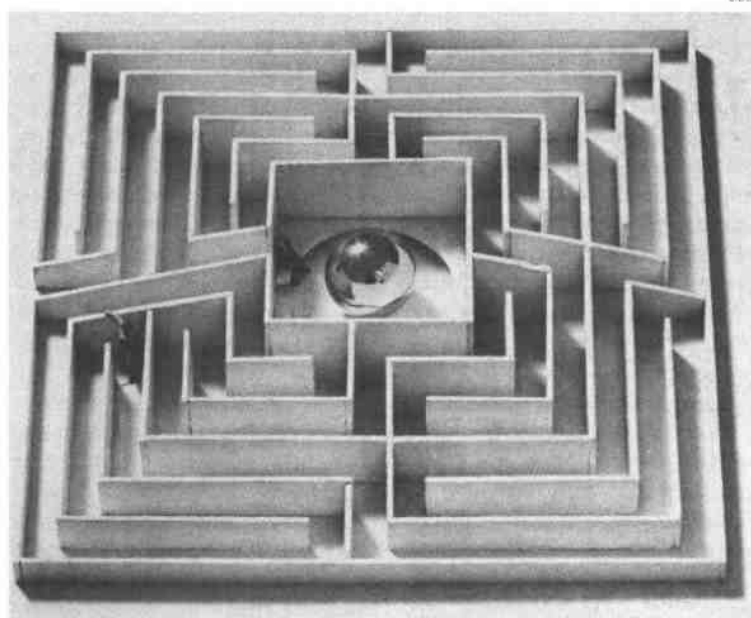
нимания, а относятся к ситуации в
целом. Лабиринт — это древний
символ, структура, разработанная
коллективным разумом и не
имеющая конкретного автора,
сформировавшаяся и наполняв-
шаяся содержанием в течение
жизни сотен поколений. Она идет
вразрез с понятиями об индивиду-
альном художественном гении,
принятыми в современном мире,
об одиноком и свободном дарова-
нии, существующем внутри себя
и обязанном лишь самому себе.
Обезличенный опыт коллектива
вступает в противоречие с изыска-
ниями индивидуума.

Упомянув о символической
природе лабиринта и о том, как
этот символизм формировался на

663. Джон Вилленбечер

Модель лабиринта (1969).

Этот художник, ныне живущий
в Нью-Йорке, родился в Макунджи
(штат Пенсильвания) в 1936 г. Изучал
историю искусства. Начиная с 1960-х
гг. выполнил множество работ,
имеющих отношение к лабиринтам,
в том числе картины, рисунки, модели
и большие инсталляции. Особенность
этой небольшой (30×30 см) модели —
зеркальный шарик в центре
лабиринта, напоминающий об одном
из рисунков Леонардо (ил. 337).
Фотография: Джоан Койн (Нью-Йорк).
Источники: Onorato, 1976. P. 24; Kardon,
P. 67–68; Bourgeois; Kern, 1981. P. 65;
выражаю благодарность художнику
за любезное предоставление этих сведений.



протяжении истории, я затронул основную проблему, касающуюся как конкретных писателей и художников, так и современного искусства в целом. Я говорю о взаимоотношении между художественным новшеством и экспрессивной, выразительной функцией произведения искусства. Начиная с периода модернизма, приблизительно с произведений Сезанна, о работе художника судили прежде всего по тому, какие новшества вводятся в художественное произведение, то есть насколько широки и масштабны следствия новых открытий, выраженных в его творении. Таким образом, художник будет иметь влияние только в одном случае — если, применив какую-нибудь новую визуальную идиому, он сможет сформулировать, реализовать некое новое измерение реальности. И чем более радикальным оказывается художник, тем сложнее для понимания его работы, то есть «читателям» приходится изучать новые слова и правила синтаксиса, с помощью которых новые идеи получили свое воплощение. Тогда как художник, опирающийся на традиционную символику, создает значительно более понятные произведения. Художник достигает цели, но к цели его ведет обезличенный, каждому понятный язык визуальных образов. И в отношении иконы, народной песни или сказки крайне редко встает вопрос об авторстве и персональном признании — вопрос, имеющий столь важное значение в мире современного искусства. Именно в этом, как мне представляется, заключена основная проблема, касающаяся использования символов в современном искусстве и культурной традиции в целом. У меня складывается твердое убеждение, что лабиринт как проверенный временем символ обладает значительно большей действенностью и выразительностью, нежели большинство авторов сегодня способны сформулировать в своих работах.

Разумеется, на то есть свои причины, выходящие за рамки таланта индивидуального художника. Что же в таком случае означает жизнеспособность лабиринта? Для



664

того чтобы ответить на этот вопрос, следует четко разграничить лабиринты и лабиринты-путаницы.

Едва ли лабиринт как целостная структура подвержен каким-либо трансформациям. Соблюдая строго установленные руководства по конструкции лабиринта, практически невозможно разработать сколько-нибудь новые варианты и предложить нечто ранее не существовавшее, значит, такие варианты представляют мало интереса. И если лабиринт разбивается на отдельные элементы, он перестает быть лабиринтом. И в этом свете работы Терри Фокса (ил. 668–669), представляющие собой реконфигурации подобных фрагментов, имеют к лабиринту лишь поверхностное, произвольное отношение, поскольку его основная функция остается в стороне.

Помимо всех этих формальных аспектов лабиринта следует также принимать во внимание, что в лабиринте осознает себя не индивидуум, а сообщество, вот почему попытки трансформировать данную коллективную конструкцию в воплощение художественной мысли (обязательно индивидуальное), предназначавшееся для личного использования, терпят неудачу. Для этого недостаточно способностей только одного человека. И поэтому для создания двух единственно возможных достойных упоминания трансформаций лабиринта — это «четырёхугольный Рим» и христианское переосмысление структуры и содержа-

664. Деннис Оппенхайм

Путаница (1970), сделанная из 1200 стогов сена на отдыхающем под паром поле в Уайтуотере (штат Висконсин), — попытка соорудить громадный (ок. 450х900 м) лабиринт. После того как путаница была построена, в нее пустили пастись десять коров.

Предполагалось, что животные отыщут кормушки, расставленные по краям.

Фотография: Деннис Оппенхайм (Нью-Йорк).

Источники: Time Magazine. 1970. 29 June.

P. 62; Magazin Kunst 14. 1974. Nr. 4. S. 115; Kardon.

P. 66–67; Kern, 1981. P. 65–66; хочу поблагодарить художника за его любезную помощь.

ния в IX–X веках — требуется потенциал, двигательная сила и избрательность широко практикуемой религии.

Лабиринт-путаница — явление совершенно иное. Сама структура представляется визуальной метафорой, вполне подходящей для выражения различных состояний духа. Его схема не так строга, как схема лабиринта, и может служить средством для выражения безграничного ряда индивидуальных импульсов. Именно на этой идее основаны творения Денниса Оппенхайма (ил. 664) и Уго Досси (ил. 670), в частности поэтому они и представляются такими убедительными.

Какие можно сделать выводы? Можно ли, цитируя Ханса Зедль-



665



666

665. Ричард Лонг

Прекрасный современный художник (род. 1945 в Бристоле) явно не перетрудились, работая над этим проектом. «Скульптура Коннемара» (1971), которую он называет своим произведением, является копией «тройного города» на о. Сент-Агнес (о-ва Силли, Великобритания; ил. 666). Лабиринтовый «Каменный танец» (также 1971) представляет собой такое же заимствование. Это копия рисунка Олофа Рудбека (1695), взятого из книги У. Г. Мэтьюза «Путаницы и лабиринты». Подобные копии старых рисунков не могут быть названы произведениями искусства, относясь, скорее, к области ремесла. В этом контексте их надо оценивать не как индивидуальные интеллектуальные достижения, но как доказательство стойкого увлечения лабиринтами.

Источники: Richard Long; Kern, 1981. P. 65; Matthews. Fig. 127.

666. Сент-Агнес.

о-ва Силли, Великобритания
Единственный «тройный город» в Великобритании (если не считать сорока современных каменных лабиринтов в Сент-Мартинс, также на о-вах Силли, которые выложили солдаты Королевских воздушных сил, базировавшихся здесь); остальные английские лабиринты под открытым небом сделаны из дерна.

Эту исключительность можно объяснить историей создания лабиринта. Сооружение относится не к древним временам, в 1729 г. его создал на досуге некий Т. А. Кларк, сын смотрителя маяка. Видимо, рисунок основан на скандинавских образцах. Р. Лонг использовал этот лабиринт как образец для своей «Скульптуры Коннемара» (ил. 665). Фотографики: «Гибсон и сыновья» (Пензенс, графство Корнуолл), ок. 1890 г. Источники: Nance.

майра, говорить о «потере целостности» в отношении современной культурной ситуации? И да и нет. Ответ не очевиден. Он должен быть дифференцирован и тщательным образом проанализирован с различных точек зрения. Во-первых, представляется вполне понятным, что концепция лабиринта-путаницы — мирское, современное воплощение идеи лабиринта, а также нарушение замкнутости прежде цельного лабиринта — значительно точнее соответствует нашему сегодняшнему состоянию духа, нежели четко очерченная дорожка лабиринта в полном смысле слова. В этом отношении важно, что самые ранние

визуальные воплощения лабиринта-путаницы относятся к эпохе Возрождения, когда из средневековой анонимности и всеобщей общинной связанности возник индивидуум, осознающий свое положение и собственную уязвимость. И даже лабиринт, по сути своей лишенный двусмысленности, перестал восприниматься как средство для чистого выражения веры. В этот первый «современный» период индивидуум, как будто совершив повторное грехопадение, начал осознавать собственную индивидуальность и стал освобождаться от религиозных уз. Анахронизмами сделались не вызывающее сомнений лидерство, «руко-

водство» и гетерономия, а Церкви пришлось разделить свою направляющую роль с другими институтами. Лабиринт перестал восприниматься как ясная дорога, предначертанная во имя спасения из мира земного греха. Он стал использоваться как декоративный элемент светских зданий, как эмблема, служащая средством самовыражения, и благодаря этому лабиринт приобрел более светский характер. Более того, лабиринт «раскрылся», чтобы стать лабиринтом-путаницей, символизирующим недостаток ориентации для одинаково сильных притязаний на лидерство — что больше подходило для «духа времени» данного периода. Внутри лабиринта-путаницы человек вынужден делать выбор (поскольку там существует несколько дорожек), и в этом также признание нашей обреченности на выбор — подходящая параллель с принятыми в период Реформации представлениями о том, что христиане способны контролировать свою жизнь, управлять собственными делами и могут сами нести за себя ответственность¹⁰. Данное отношение в основном осталось неизменным, вот почему оно кажется нам таким знакомым. С тех пор, однако, значительно возросло количество власти предрекающих институтов, претендующих на руководящую роль, значительно усилилась раздробленность культурной среды и трудность процесса принятия решений. Вот почему вполне оправданно рассматривать лабиринт-путаницу как адекватное отображение нашего времени и говорить о «потере целостности»¹¹.

667. Джо Тилсон

Английский художник (род. 1928), с 1970 г. посвятивший себя алхимии и восточной философии; созданные им многочисленные изображения лабиринтов были навеяны впечатлениями от визита в Шартрский собор и путешествия на Крит, где он открыл связь между лабиринтом и адом, — отсюда и появилось слово «Земля» в работе «Путаница „Земля“».

воспроизведенной здесь. Это деревянный рельеф с размерами 172х172х8 см (1975). Что касается плана лабиринта — он является точной копией римского мозаичного лабиринта из Пьядены (ил. 155). Джо Тилсон обычно копирует образцы, часто упоминаемые в литературе о лабиринтах, особенно у У. Г. Мэтьюза.

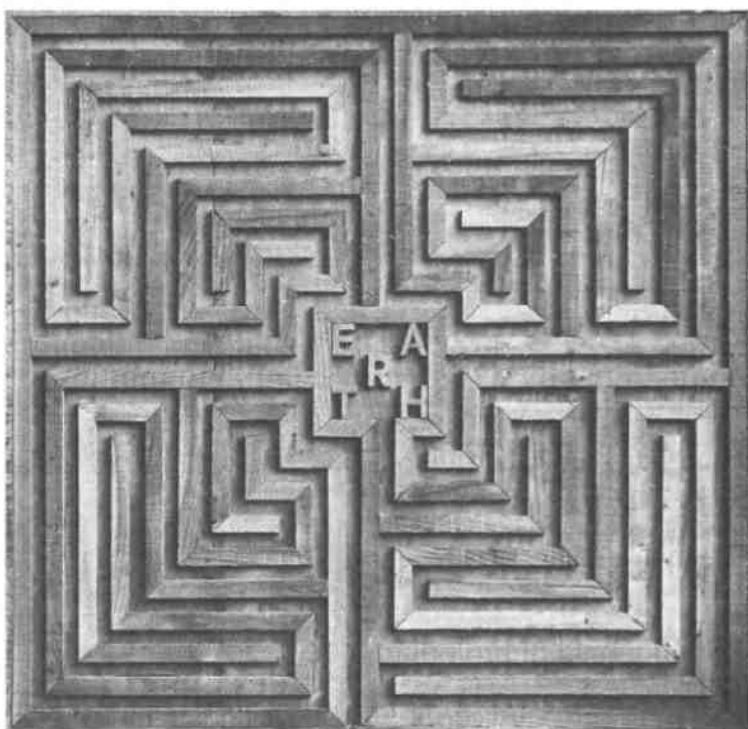
Кристиан Молфорд (графство Уилтшир), собрание художника.

Фотография: «Ассоциация Пруденс Каминг» (Лондон).

Источники: Tilson Joe; Kern, 1981. P. 65; выражаю благодарность художнику за его любезную помощь.

668. Терри Фокс

Американский художник (род. 1943) с 1972 по 1978 г. работал почти исключительно с лабиринтами шартрского типа (см. ил. 259–261),



667

используя их как точку отсчета в разных своих произведениях. Он не ограничивается адаптацией и воспроизведением существующего образца, но расчленяет его на различные компоненты — одиннадцать окружностей, тридцать четыре поворота, пятьсот пятьдесят два шага, — которые использует как

определяющие аспекты своих формально очень разных работ. Здесь воспроизведена инсталляция с его выставки в Сайт-Галлери (Сан-Франциско) в январе 1977 г. На переднем плане — «Метафора» (1975; Музей искусств Сан-Франциско). Художник соединил ножки двух барных стульев таким образом, что их сиденья образовали верх и низ скульптуры. В центре натянута струна, соединяющая сиденья, в середине струны подвешен кусок картона с изображением шартрского лабиринта. Таким образом Фокс намекает на связь между сводом Шартрского собора (выс. 37 м) и уровнем грунтовых вод (37 м под землей), между которыми посередине помещается лабиринт. В клетке, висящей слева, находится закрученная спиралью лента, представляющая собой разрезанный по линиям пути шартрский лабиринт. Всего на выставке было представлено семь работ с изображением лабиринта. См. также ил. 669.

Фотография: Терри Фокс.

Источники: Fox, 1977; Marioni; Keil Robert; Stiles; Kern, 1981. P. 66–68; Terry Fox; Linkage; Terry Fox; Metaphorical Instruments. P. 54ff; выражаю благодарность художнику за его любезное участие.



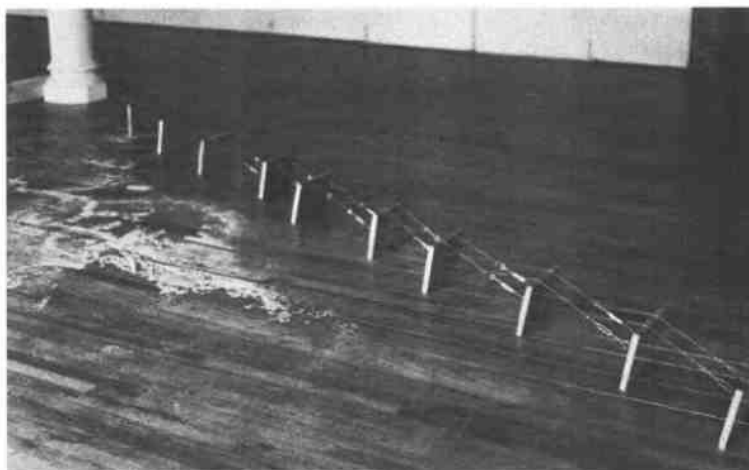
668

669. Терри Фокс

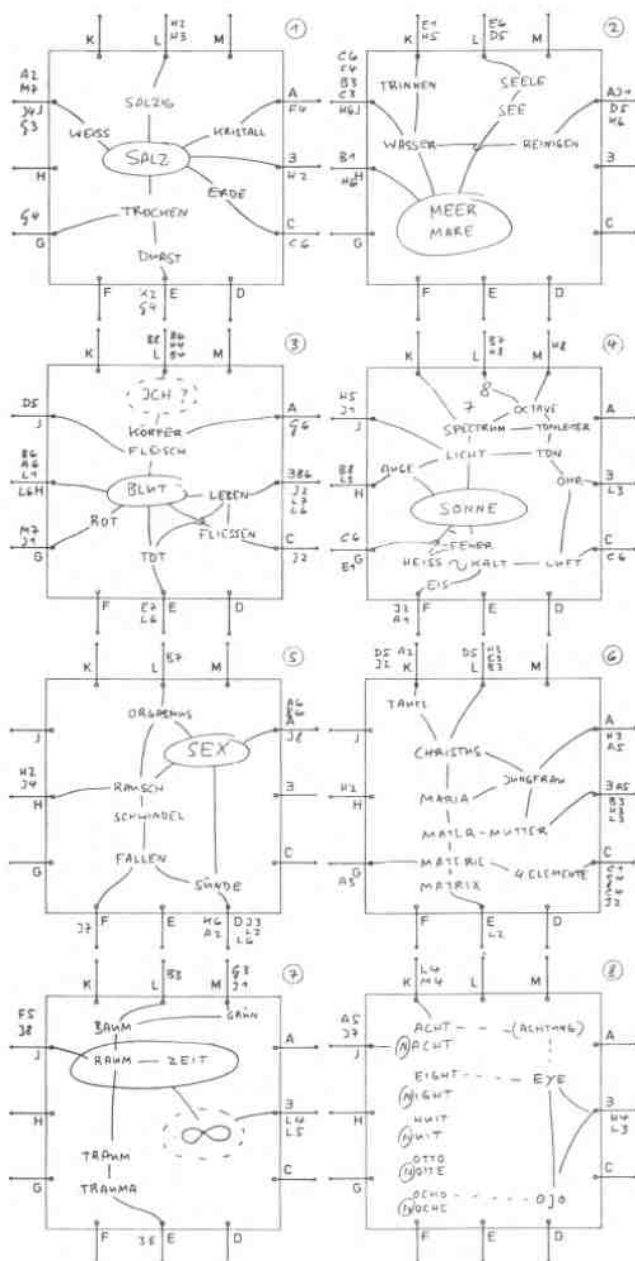
Другая работа американского художника (ил. 668): «Пятьсот пятьдесят два шага через одиннадцать пар струн» (1976). Название, с одной стороны, относится к характеристикам шартрского лабиринта (пятьсот пятьдесят два шага, одиннадцать окружностей), а с другой — к параметрам перформанса, происходившего в мае 1976 г. в галерее «The Kitchen» в Нью-Йорке («Акустическая звуковая ситуация» — «Acoustic Sound Situation»). На полу были натянуты одиннадцать пар фортепианных струн различной длины, по которым пятьсот пятьдесят два раза ударял молоточек. Партитура состояла из струны с пятьсот пятьдесятью двумя узелками разных видов, которая сообщала художнику, находящемуся в темной комнате, когда он должен включить звук одного из пятисот пятидесяти двух шагов или одного из тридцати четырех поворотов. Перформанс, который занял три или четыре часа, был записан на магнитофонную ленту. Поэтому справедливо будет говорить в этом случае о «музыке лабиринта».

Фотография: Терри Фокс.

Источники: Terry Fox: Linkage. No. 3 (часть фонограммы есть на прилагаемой пластинке); Terry Fox: Metaphorical Instruments. P. 57, 63; см. также ил. 668.



669

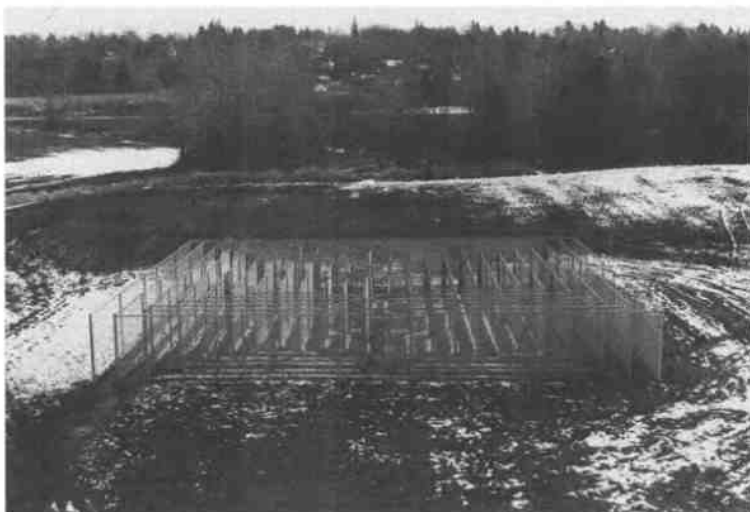


670

670. Уго Досси

Этот художник (род. 1943, живет в Милане и Мюнхене) изучал законы, лежащие в основе ассоциативных сочетаний понятий в потоке сознания; он иллюстрировал распространение ассоциаций (их взаимодействие) в объемном труде (1975), состоящем из ста девяти отдельных листов, фрагмент которого воспроизведен в наст. изд. Мы видим здесь то, что Х.-Л. Борхес называл «Сад расходящихся тропок» в стиле лабиринта-путаницы (см. также комбинаторные игры; ил. 461–465). Фотография: Уго Досси (Мюнхен). Источники: Ach, Dossi; Dossi; Kern, 1981. P. 668

671. **Ричард Флейшнер** (род. 1944)
«Путаница из звеньев цепи»
(«Chain link maze», 1978). Лабиринт,
сделанный из проволочной сетки
(18,5×18,5×2,4 м) на территории
Массачусетского университета
(Амхерст, штат Массачусетс).
Ричард Флейшнер создавал и другие
произведения на тему лабиринта.
Фотография: Ричард Флейшнер
(Нью-Йорк).
Источники: Onorato, 1976. P. 22; Kardon.
P. 66; Kern, 1981. P. 65; хочу использовать
эту возможность, чтобы поблагодарить
художника за любезное предоставление
сведений.



671

В то же время, однако, следует признать, что лабиринт, как и всякий символ, по своей природе амбивалентен. Чем же в таком случае он нас так привлекает? Если миланская выставка лабиринтов значительно превзошла все прочие выставки, проводившиеся ранее в палатце Перманенте, и если читатели дочитали книгу до этого места, то я вижу в этом отражение не столько моего личного авторского успеха, сколько доказательство неуывающей притягательности лабиринта. Осознание, что означает понятие «безнадежно сбиться с пути», может прийти

лишь на фоне категорий определенности, порядка и четкости цели, только в поиске единства и целостности. В свете двусмысленной, расщепленной природы времени, в котором мы живем, нам остро необходимо как первое, так и второе — необходимо во многих смыслах. А поскольку лабиринт представляет собой символ цельности, предлагающий человеку лишь единственно возможный путь, то данная фигура приобретает первостепенное значение.

Не хотелось бы тем не менее сводить роль лабиринта к инструменту культурного диагностиро-

вания. При этом я убежден, что состояние нашего общества определяется, вероятно, наиболее точно именно через его отношение к подобным основополагающим символам. И поэтому дискуссия должна строиться не на одном только символе лабиринта. Изучение, исследование других символов позволит написать еще целые книги, и, возможно, встанет вопрос о создании особого института, посвященного именно изучению символов¹². Я тоже надеюсь принять участие в этих процессах.

¹ Выставку лабиринтов 1981 г. в Милане посетили приблизительно 120 тыс. человек, она получила огромное освещение в прессе. Через пять месяцев каталог был переиздан в третий раз.

² А. Розенберг из Цюриха в своей книге «Христианская медитация через картины» планирует создать особую главу «Медитация с помощью лабиринта» и посвятить данной теме целое исследование.

³ См., например: Chapuis, Stern. Bd. 1. S. 105, 114.

⁴ Koehler, 1953, Nr. B 635.

⁵ Статья в «Neue Zürcher Zeitung». Nr. 504. 1973. 30 October. S. 17.

⁶ Лабиринт с кирпичной стеной высотой 2,4 м в Драй-Бруке, Арквилль, Нью-Йорк. См.: Bord. Fig. 151–153; бо-

лее того, М. Айртон опубликовал две новеллы, в которых центральное место отводится лабиринтам.

⁷ См.: Bright. P. 83ff.; Bord. Fig. 263.

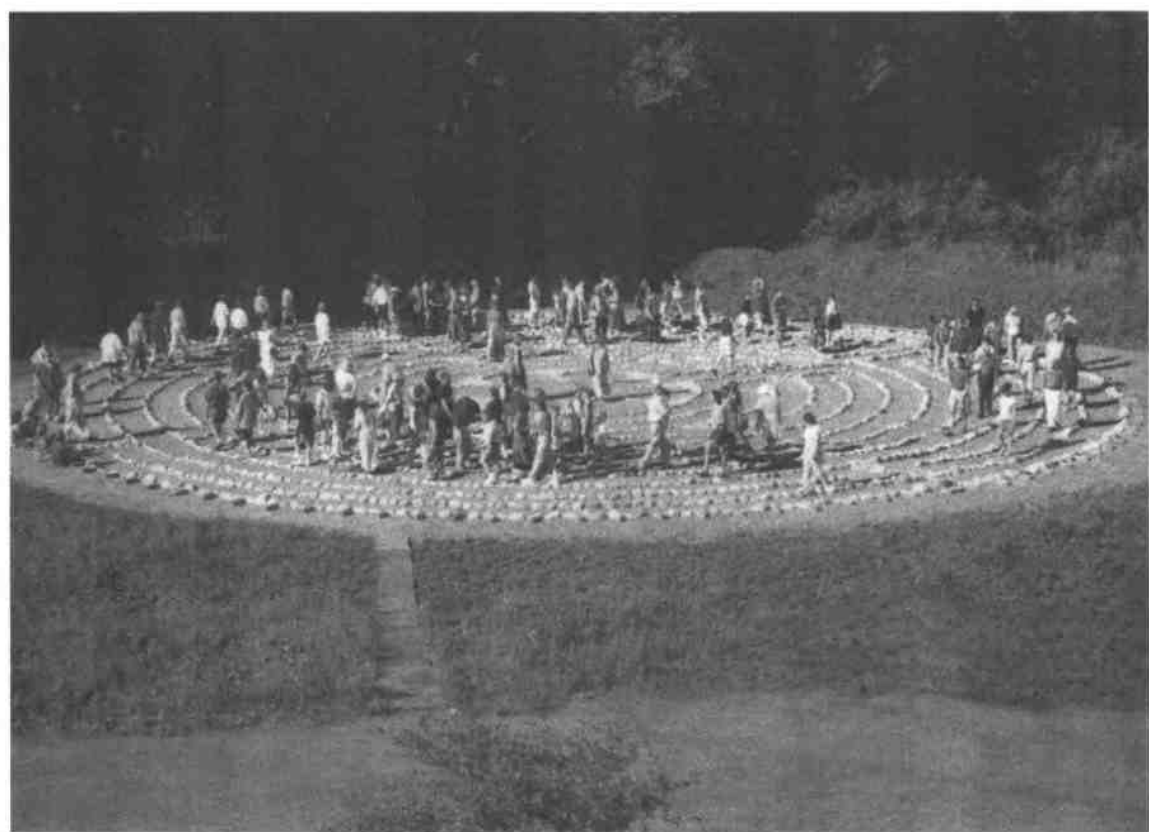
⁸ Kern, 1981. P. 60–68; этот же анализ я представил в расширенном варианте в лекции 19 ноября 1981 г., прочитанной в Akademie der Bildenden Künste, Munich.

⁹ Сюда не относятся работы Т. Фокса и У. Досси.

¹⁰ Пройдя еще один шаг, можно легко увидеть «католическую» суть точно и ясно составленного лабиринта и «протестантский» характер более свободного, мирского, не божественного лабиринта-путаницы, для которого ответственность и свободный выбор человека имеют принципиальное значение.

¹¹ В 1960 и 1962 гг. издавался ежеквартальный «Labyrinth». Его предшественником был «Labyrinthe», который издавался А. Шкирой. «Journal mensuel des lettres et des arts» издавался в Женеве с 1944 по 1946 г. (23 номера). С 1933 по 1939 г. А. Шкира также издавал знаменитый сюрреалистический журнал «Minotaure: Revue artistique et littéraire».

¹² Необходимость создания такого института для изучения символов ощущается чрезвычайно остро как с политической, так и с культурной точки зрения. В настоящее время возможность создания междисциплинарного отделения для подобных исследований рассматривается в Обществе по изучению символов в Кельне.



XIX. Возрождение лабиринта

С тех пор как в 1982 году вышло первое издание данной книги, мир охватил возобновившийся интерес к теме лабиринта. Эта глава добавлена к исследованию позднее с целью ознакомить читателя с новыми достижениями и процессами, имевшими место за прошедший период.

Британия

Когда в конце 1970-х годов Германи Керн занимался исследованиями для своей монографии, в Британии уже намечались скромные тенденции возрождения лабиринта. Этому ренессансу способствовали появление в 1970 году репринтного издания «Путаницы и лабиринты: история и развитие» У. Г. Мэтьюза и публикация в 1976 году «Лабиринтов мира» Дженет Борд. В середине 1970-х годов некоторые исследователи, к примеру Найджел Пенник, стали на собственные средства издавать небольшие работы по данному вопросу. Более того, выдающиеся свершения Грегга Брайта по созданию в 1971 году лабиринта-путаницы в Пилтоне, графство Сомерсет, и последующее использование структуры этого сложного, извилистого сооружения для создания грандиозного растительного лабиринта-путаницы в Лонглит-хаусе (ил. 672), высаженного в 1975 году, вызвали новую волну интереса к подобному рода головоломкам. Вновь проснувшийся эмоционально окрашенный интерес к теме нашел свое отражение в журнале «Caerdroia: The Journal of Mazes and Labyrinths», основанном в 1980 году Джеффом Савардом и

Деб Савард. Целый ряд лекций и мероприятий в 1980-е годы позволил британским любителям лабиринтов поделиться своими знаниями и познакомиться с работами других исследователей, в первую очередь с трудами Джона Крафта, Бо Стьернстрёма и других скандинавских специалистов. В 1983 году произошла краткая встреча Джеффа Саварда и Германи Керна. Сегодня Савард продолжает издавать журнал «Caerdroia», он также много времени проводит в путешествиях, благодаря чему сумел собрать огромную коллекцию фотографий и документов, некоторые из них представлены в настоящем исследовании.

Избрав 1991 год «Годом лабиринта», английский Совет по туризму инициировал тем самым создание многих новых лабиринтов-путаниц и публикацию книг, посвященных исследованиям лабиринтов. «Путаницы и лабирин-

ты» (1990) Найджела Пенника и «Искусство путаницы» (1990) Адриана Фишера и Георга Герстера представили данную тему новому поколению читающей публики. Возросший интерес со стороны прессы способствовал широкому освещению многих мероприятий, связанных с лабиринтами, кульминацией которых стала международная конференция «Лабиринт-91», состоявшаяся в июле 1991 года в Саффрон-Уолдене, когда любители лабиринтов из Европы и

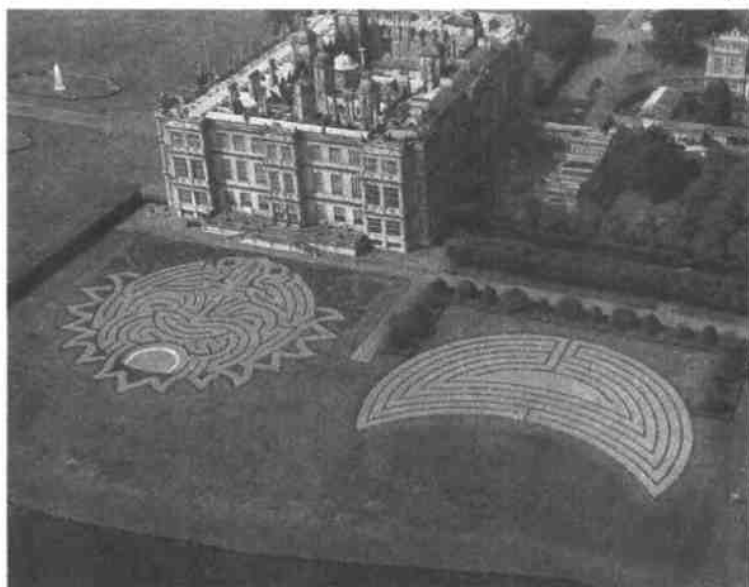
672. Путаница «Солнце»

и лабиринт «Луна», Лонглит-хаус, графство Уилтшир, Англия

Эти известные садовые путаницы и лабиринт, созданные в 1995 г. Рэндоллом Коатом, породили новую волну интереса к символическим лабиринтам.

Фотография: © «Сити Фотографии», Уэльс, Англия.

672



Соединенных Штатов собрались вместе, чтобы оказать помощь в реставрации растительного лабиринта-путаницы в Бридж-энд-Гарденз, созданного в начале XIX века и имеющего большое значение.

Примерно в этот же период Адриан Фишер зарекомендовал себя как самый выдающийся в мире создатель лабиринтов-путаниц, автор приблизительно двухсот инсталляций на самых различных площадках по всему миру — в школах, музеях, садах и парках развлечений. Большинство его произведений вполне современны по характеру и предполагают выбор пути внутри конструкции; есть, однако, несколько примеров односторонних лабиринтов, созданных по образцам древних сооружений. Его увлечение лабиринтами-пазлами началось в 1975 году, когда он построил свой первый растительный лабиринт-путаницу. С неослабевающим интересом он продолжал работу в 1980-е годы, а впоследствии основал «Minotaur Designs», компанию, занятую разработкой схем лабиринтов. Фишер, с самого начала работая в партнерстве с Рэндаллом Коатом, Грехемом Берджессом и другими специалистами, обращался в своих произведениях к целому ряду новых стилей, новых тем, теперь же он вводит в свои работы интерактивные составляющие, применяет современные материалы. Фишер не только создавал традиционные растительные лабиринты-путаницы, но и использовал для своих конструкций в качестве материалов зеркала, деревянные ограждения, кирпичи, разноцветные пластинки из пластмассы, фонтаны. Самое последнее новшество в мире лабиринтов-путаниц — это маисовые лабиринты, которые в наше время в конце лета можно увидеть повсеместно на кукурузных полях Европы и Америки. Это крупнейшие за всю историю лабиринты, открытые для публики, длина дорожек в которых достигает шести километров.

Рэндолл Коат, бывший партнер Фишера по дизайну, первым начал использовать в своих построениях изображения, разме-

щенные сверху. Его новаторские творения, в которых соединяются древние символы — типичная черта для лабиринтов — и современные лабиринты-путаницы, можно встретить во многих европейских городах, например в Вермланд-Себи, Швеция, (ил. 661) или в Лонглит-хаусе (Англия, графство Уилтшир) (ил. 672), где недавно были высажены путаница «Солнце» и лабиринт «Луна».

Соединенные Штаты

Возрождение интереса к лабиринту в Соединенных Штатах происходило по двум параллельным направлениям. Джин Хьюстон, прочитав «Дроменон» Джеральда Херда, обозначила лабиринты как тему для обсуждения на своих семинарах, которые она вела начиная с 1960-х годов. Она также использует лабиринт как свою личную эмблему. Хотя в основе дроменона и лежит средневековый церковный лабиринт шартрского типа, его общие пропорции отличаются от первоначального образца и в нем отсутствуют центральные лепестки и украшения по периметру, характерные для церковного лабиринта.

Именно благодаря Джин Хьюстон темой лабиринта заинтересовалась доктор Лорен Артress, канониса по особым делам в епископальном соборе Милосердия в Сан-Франциско. Артress много путешествовала, имея при себе переносной лабиринт на полотне, и практически в одиночку старалась возродить интерес к возобновлению утраченной традиции в различных церквях. Ее книга «Священная дорожка: новое обращение к лабиринту как инструменту духовного совершенствования» (1995) стала настоящим путеводителем для тех, кто использовал лабиринт в целях медитации.

В соборе Милосердия созданы два лабиринта: один внутри здания, другой — снаружи. Согласно оценкам, за последние пять лет по второму лабиринту прошло около миллиона человек. По возвращении в свои церкви многие из этого

миллиона либо сами создали, либо заказали изготовление лабиринтов. В настоящее время Артress возглавляет некоммерческую организацию «Veriditas». На курсах, которые предлагает эта организация, прошли специальное обучение сотни людей, получившие квалификацию так называемого наставника по лабиринтам. Более того, по образцу «Veriditas» в Соединенных Штатах стараниями отдельных людей были запущены многие проекты по изучению лабиринта, среди таких энтузиастов Хелен Карри из Коннектикута, Робер Ферре из Миссури и Аннэт Рейнольдз из Алабамы.

Независимо от этой тенденции нового интереса к лабиринтам, которая связана с Церковью, в середине 1980-х годов среди американских искателей воды (dowsers — человек, определяющий присутствие подпочвенной воды или минералов при помощи ивового прута) развернулось еще одно движение, которое явилось результатом сотрудничества между Сигом Лоунгрином и Джеффом Савардом. Лоунгрин и Ричард

673. Собор Милосердия,

Сан-Франциско

Видоизмененная реплика шартрского лабиринта выткана на шерстяном ковре, который лежит в центральном нефе собора Милосердия.

Фотография: © Синди А. Павлиняк, «Сакред Лэнд Фотографии».

673



674. Садовый земляной лабиринт-путаница критского типа, Мендосино, штат Калифорния
Аэрофотосъемка одного из садовых лабиринтов Алекса Чемпиона, демонстрирующая изумительную ясность рисунка.
Фотография: © Синди А. Павлинак, «Сакред Лэнд Фотографи».



674

Федер Андерсон стали создавать лабиринты для национальных и региональных собраний Американского общества искателей воды. Позднее их работу взял на себя Алекс Чемпион, который с 1989 года полностью посвятил свои силы строительству лабиринтов и земляных сооружений (ил. 674). И Лоунгрин, и Андерсон преподавали на своих курсах геомансию (geomancy — искусство определять, в каком месте лучше всего возводить здание, строить города и т. д.), обучали искусству определения священных мест, обсуждали способы постройки и предназначение лабиринтов. В 1991 году была опубликована книга Лоунгрин «Лабиринты: древние мифы и современное применение», которую публика встретила с величайшим восторгом, равно как и изданные на собственные средства книги Чемпиона «Земляные путаницы» (1990) и «Земляные и другие лабиринты-путаницы» (1996).

Усиление активных действий на обоих фронтах привело к тому, что в 1994 году было основано издание под названием «The Labyrinth Letter», ныне уже не существующее. Его издавала Джин

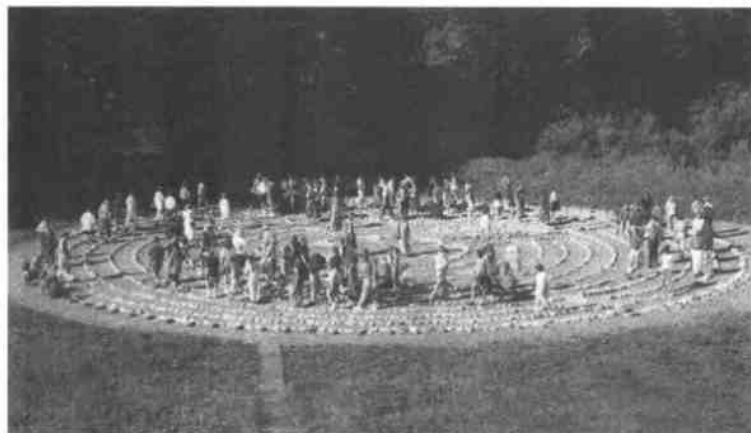
Лютц в Скоттсдейле, штат Аризона. В 1995 и 1996 годах Лютц организовала первую и вторую ежегодные национальные конференции по проблемам лабиринта. Еще несколько конференций в 1997 и 1998 годах состоялись благодаря финансовой поддержке Лабиринт-проекта из Сент-Луиса. В 1998 году была образована международная организация по изучению лабиринтов. В наше время наиболее перспективным с точки зрения проведения дальнейших исследований лабиринта, а также в образовательных целях представляется Общество лабиринтов.

Возрождение интереса к лабиринтам стало причиной разработки новых схем, а также технологий постройки. Традиционные средневековые церковные лабиринты создавались внутри помещения на каменных плитах, относились они преимущественно к шартрскому типу, тогда как скандинавские «тройные города»,

выложенные из камней и располагавшиеся по берегам Балтийского моря, создавались по критскому типу. С течением времени различия между ними стали несколько размытыми. Каменные лабиринты переместились внутрь помещений, лабиринты стали рисовать на бетоне или асфальте, выкладывать из гранита, кирпичей или мраморной крошки. Шартрская схема послужила образцом для одного «тройного города» шириной 31 метр, который был выложен из камней на поверхности земли, а дорожку в нем выложили древесной корой или прелой соломой. Существует сооружение, в котором сочетаются и языческие, и христианские черты, — это лабиринт Земной Мудрости в Конгрегации унитариев-универсалистов в Эдджине, штат Иллинойс (ил. 675).

Художник Марти Кейн в своем творчестве занялся дальнейшей разработкой классической структуры критского лабиринта из семи окружностей, в результате чего получилась симметричная, хотя и не идеально круглая схема. Робер Ферре предложил расширить центральную часть критского лабиринта, чтобы там могло по-

675



675. Лабиринт Земной Мудрости, Конгрегация унитариев-универсалистов, Эджин, штат Иллинойс

На сооружение этого каменного лабиринта шартрского типа ушло 26 тонн камней, внутри гуляют сразу около ста пятидесяти человек.
Фотография: Робер Ферре.



676

676. Соборный лабиринт,
Нью-Хармони, штат Индиана
Гранитная копия лабиринта
Шартрского собора в натуральную
величину, сооруженная в парке,
распланированного таким образом,
чтобы отразить священную
геометрию центрального нефа собора.
В Нью-Хармони существует также
садовая путаница, сделанная
по рисунку основателей города 1814 г.
Фотография: Робер Ферре.

меститься больше людей. Лея Гуд выдвинула принципиально новую схему лабиринта, которая называется лабиринт «Санта-Роза». Он состоит из семи окружностей и имеет округлую форму, в то же время схема дорожки и общие пропорции этого лабиринта характерны для шартрского типа.

Ввиду возрастающего интереса к лабиринтам спрос на них иногда удовлетворяется с помощью переносных или временных сооружений. Можно развернуть полотно, на котором разными цветами нарисован лабиринт, побродить по этому лабиринту, после чего полотно свернуть и отправить на хранение. Такие полотна легко перевозить с места на место и разворачивать в течение считанных минут. Среди других материалов, используемых для создания временных лабиринтов, можно назвать защитную ленту, канаты и флажки. Временные лабиринты создаются иногда в виде небольших «тройных городов», и после того, как их разбирают, всем

участникам предлагается взять по несколько камней на хранение. Еще лабиринты рисуют на песке или красками — на траве. Стюарт Бартоломаус получил известность благодаря своим полускошенным лабиринтам — одни участки травы он оставлял высокими, это были «стены», другие же, скошенные, образовывали дорожку.

В 1979 году исследователь лабиринтов Жан Луи Буржуа, предоставивший Керну информацию по лабиринтам в Индии, провел исследование растительного лабиринта-путаницы в Нью-Хармони, штат Индиана. Выстроенный в 1939 году, этот лабиринт повторял первоначальную конструкцию, созданную в 1814 году участниками движения хармонистов, немецкого сообщества, искавшего в Новом Свете религиозных свобод. Их лидер Фредерик Рапп восхищался творением Иоганна Валентина Андреа (1586–1654), создателя лабиринтоподобного города-утопии под названием Христианополь (ил. 340). На сегодняшний день, к сожалению, этот растительный лабиринт находится в плачевном состоянии, однако это еще не конец. В 1824 году шотландский предприниматель Роберт Оуэн купил поселение хармонистов целиком — на его территории он планировал воплотить в жизнь свою мечту о прибежище ученых и интеллектуалов. В течение последних пятидесяти лет миссис Джейн Блаффер Оуэн, жена Роберта Оуэна, предпринимала многочисленные усилия,

направленные на воссоздание Нью-Хармони и превращение его в центр прекрасного. Одним из проектов в рамках этой работы стало создание полномасштабной гранитной копии лабиринта в Шартре, который должен был быть установлен в парке таким образом, чтобы во всей полноте могла раскрыться священная геометрия нефа Шартрского собора. Постройкой Соборного лабиринта, как стали его называть (ил. 676), руководили архитекторы Кент Шует и Роб Совински. В октябре 1997 года этот лабиринт был торжественно открыт. Его посвятили Шануану Франсуа Лего, священнику из Шартрского собора. Это едва ли не самый прекрасный лабиринт из всех, существующих в Соединенных Штатах. В общий ансамбль включен также фонтан, выполненный художником Саймоном Верити, где посетители лабиринта, пройдя босиком по его гладкой гранитной поверхности, могут потом ополоснуть ноги.

Скандинавия

Как и в других странах, в Скандинавии в середине 1970-х годов с новой силой вспыхнул интерес к лабиринтам, чему способствовали исследования Джона Крафта, Бо Сьернстрёма, Йоргена Тордрупа и других. Опираясь на труды своих предшественников, Крафт и Сьернстрём провели тщательные изыскания, выявили местонахождение и составили каталоги огромного числа лабиринтов, в основном «тройных городов», существующих в данном регионе. Они публиковали результаты своих исследований в археологических и исторических научных журналах, а также в газетах и популярных изданиях, включая и «Caerdroia», выходящую на английском языке. Они выступали перед обширной аудиторией, способствуя тем самым дальнейшему развитию интереса к данному явлению. Ноэл Бродбент и Раббе Сьёберг начиная с середины 1980-х годов стали применять в своих исследованиях археологическую методику опре-

деления возраста каменных лабиринтов, что произвело революцию в наших представлениях об этих таинственных памятниках и вызвало к ним интерес со стороны археологических кругов (см. с. 348—349 наст. изд.). А это, в свою очередь, весьма способствовало расширению исследований, официальному признанию, а следовательно, и лучшей сохранности дошедших до нас образцов.

Благодаря энтузиазму Йоргена Тордруп, его усилиям, направленным на популяризацию лабиринта в его родной Дании, целый ряд копий древних сооружений был создан как в этой стране, так и по всей Скандинавии, которые устанавливали на школьных дворах, детских площадках и в парках. В 1979 году в Лейре, в исторической реконструкции, представляющей поселение железного века и пользующейся популярностью у публики, был установлен каменный лабиринт, и это способствовало появлению аналогичных сооружений во многих местах Северной Европы. Более того, начиная с 1995 года Тордруп и Крафт принимают активное участие в разработке выставок, так или иначе связанных с темой лабиринта, которые проводятся в разных Скандинавских странах.

Франция

Во Франции возрождение интереса к лабиринту выражается в первую очередь в большом количестве книг, посвященных этой теме и выпущенных в течение последних лет. Джон Кетли, автор книги «Шартр: Разгаданный лабиринт» (1997), является одним из ведущих французских исследователей лабиринта. В своем труде он использует богатые данные по измерениям и другим материалам, содержащиеся в трехтомном издании Джона Джеймса, посвященного масонам, принимавшим участие в строительстве Шартрского собора. Создание шартрского лабиринта Джеймс приписывает первому и самому главному каменщику, который, как предполагает автор, является также созда-

телем проекта и самого собора, а также его великолепной западной розы. Джеймс высказывает мнение, что, по замыслу автора, лабиринт должен был стать первым завершенным сооружением внутри собора, поэтому он представляет ключевую точку в священной геометрии собора, в его системе символов. Кетли развивает идеи Джеймса.

В своей книге «Тайная вселенная лабиринтов» (1992), в которой содержится иллюстрированный каталог, включающий пятьсот примеров, дошедших до наших дней, автор Поль де Сент-Илер исследует различные эзотерические аспекты лабиринта. Доминик Наэр написал великолепную монографию «Лабиринт Реймского собора: Подпись крестителей» (1996). Проводя обзор существующих исследований, посвященных лабиринту, Германи Керн без колебаний мог объявить какую-нибудь теорию «несостоятельной», а работу — «неадекватной». Вполне возможно, он не принял бы многое из французских исследований, в которых часто не делается различия между лабиринтом и лабиринтом-путаницей (см. гл. I, примеч. 1). Например, Патрик Конти в своей работе «Дух лабиринта» много страниц посвящает описанию геометрии узлов, которые не являются лабиринтами, поскольку в них нет единой дорожки и четко определенного центра. Еще дальше в этом направлении продвинулся Жак Аттали в своем труде «Роль лабиринта в культуре и обществе: путь, ведущий к мудрости» (1998), автор, хотя и признает существование различий между структурами, имеющими одну или несколько дорожек, в то же время полностью игнорирует эти различия. Огромный интерес, который французы питают к лабиринтам-путаницам, то есть образованиям, имеющим несколько разнонаправленных дорожек, как к своего рода игре, проявился в том, что в долине Луары в окрестностях города Лоша был создан новый туристический центр под названием «Лабиринт». Он был построен в 1996 году, и

в него вошли шесть лабиринтов-путаниц, один из которых устроен на большом кукурузном поле.

За последние двести лет во Франции построили только один новый собор — это собор в Эври, одном из предместий Парижа. Автором проекта является швейцарский архитектор Марио Ботта, строительство собора было завершено в 1995 году, и для его постройки потребовалось 800 тысяч красных кирпичей. На полу прямо перед алтарной частью располагается уменьшенная копия амьенского лабиринта. Поскольку эта копия простирается от стены до стены, а в храме имеются еще алтарь и скамьи, то пройти по лабиринту невозможно. Вероятно, именно по этой причине лабиринт и не упоминается в проспектах о соборе, не приводится даже его изображение.

После многих веков забвения традиция лабиринта начинает медленно оживать и в Шартрском соборе. В прежние времена из церкви выносили стулья, и публика получала возможность проходить по лабиринту, хотя и всего два-три раза в год. Ситуация стала меняться в июне 1997 года, когда Шануан Франсуа Лего, священник из Шартрского собора, посетил собор Милосердия в Сан-Франциско, чтобы ознакомиться с имеющимся там лабиринтом. Его беседы с доктором Лорен Артресс и преподобным Алленом Джоунзом, настоятелем собора Милосердия, позволили пролить свет на современное звучание темы лабиринта, находящейся в полном соответствии с христианскими идеями, для выражения которых и создавались средневековые лабиринты, подобные шартрскому образцу. Постоянное всестороннее сотрудничество, развернувшееся между двумя приходами, дало свои результаты: летом 1998-го и 1999 года лабиринт в Шартрском соборе был полностью открыт для посетителей. Таким образом средневековая традиция лабиринтов совершила полный круг, как это и положено лабиринтам, — из Шартрского собора она попала в Америку, а потом вернулась назад.

Швейцария

Представляется, что в Швейцарии открытые для публики лабиринты распространены значительно больше, чем в других странах. За последние годы в общественных местах появилось около пятидесяти новых инсталляций на эту тему, не говоря уже о десятках новых построек в частных владениях.

Возникновение стимула к созданию общественных лабиринтов можно отнести к 1989 году, когда художник Агнес Барметтлер и преподаватель искусств Розмари Шмид получили первый приз на конкурсе проектов для общественных мест развлечений, который проводился в Цюрихе и был посвящен 700-й годовщине образования Швейцарской конфедерации. Проект, выигравший первый приз, был воплощен в жизнь на месте бывшей Военной академии, расположенной всего лишь в десяти минутах ходьбы от главной железнодорожной станции. Это лабиринт диаметром приблизительно тридцать метров, он создан по современной концепции и включает в себя элементы фигурной стрижки деревьев, необходимая форма которых поддерживается благодаря усилиям целого штата добровольцев. Барметтлер и Шмид, эрудированные специалисты в вопросах философии и традиции лабиринта, оказывали консультационные услуги при создании многих других лабиринтов.

По сути дела, возрождение лабиринта во многом обязано именно усилиям женщин, как свидетельствует о том Международный лабиринт-проект. Участники проекта поставили себе целью создать к концу века сто тридцать три лабиринта, открытых для широкой публики. Создание лабиринтов планируется в протестантских и католических церквях, академиях, домах престарелых, университетах и женских организациях. И хотя у истока данной деятельности стояли женщины, очень скоро проект привлек большое количество сторонников, среди которых были мужчины, женщины и дети. Они прини-



677

мали активное участие в празднествах и церемониях, связанных с лабиринтами, — таких как полнолуние, солнцестояние и религиозные танцы.

Женщины — создательницы швейцарских лабиринтов стремятся подчеркнуть общую гармонию, используя элементы естественного окружения, такие как деревья, скалы или ручьи. Помимо шартрского и критского типов лабиринта они часто прибегают к так называемому «скандинавскому», или «балтийское колесо», с помощью которого определяется длина дорожки, что особенно важно для лабиринтов больших размеров. Заслуживает упоминания в этом отношении лабиринт в Академии Болдерна в Меннедорфе, на Цюрихском озере (ил. 677). Расположенный перед Японским павильоном, он напоминает садик в стиле «дзен». Этот лабиринт создан по образцу «Колеса» в окрестностях Ганновера в Германии (см. ил. F в дополнении к гл. IX) и является самым большим из всех лабиринтов в Швейцарии.

Сюзанна Крамер-Фридрих, еще одна выдающаяся личность в сфере развития традиции лабиринта в Швейцарии, создала путеводитель по имеющимся в стране лабиринтам, с которым можно ознакомиться в сети Интернет (см. список сайтов на с. 428). Интересно отметить, что вся деятельность, связанная с лабиринтами, концентрируется в Швейцарии в основном вокруг Цюриха — единственного города в стране, который мо-

677. Академия Болдерна,

Меннедорф, Швейцария

Этот лабиринт (диам. 30 м) называют «скандинавский» или «балтийское колесо». Гуляющие могут выбрать длинный или короткий путь по лабиринту; данная черта обеспечивает многовариантность, особенно полезную в таких больших сооружениях, как это.

Фотография: © «Фотография Мориса К. Грюлига» (Цюрих).

жет гордиться тем, что в нем имеется средневековый лабиринт, служащий украшением светского здания (ил. 350).

Германия

В то время, когда Керн собирал материал для своей монографии, то есть в конце 1970-х годов, существовавшее в тот период разделение Восточной и Западной Германии вызывало значительные трудности для тех исследователей, которые хотели взглянуть за «железный занавес». Керн был убежден, что дерновые лабиринты в Штайгре и Грайтшене в Тюрингии, Восточная Германия, давным-давно разрушены, потому что о них не упоминалось ни в одном из источников в западной литературе после Второй мировой войны. Джефф Савард посетил оба эти места в 1983 году и пришел к совершенно противоположным выводам, что послужило стимулом для дальнейших исследо-

ваний. Благодаря архивной работе, предпринятой Найджелом Пенником, Джоном Крафтом и в последнее время Куртом Крюгером, была выявлена очень ценная информация, касающаяся лабиринтов в Германии.

В последние годы целый ряд лабиринтов был построен в Бонне, Штутгарте, Франкфурте-на-Майне, Карлсруэ и других городах Германии, планируется создание лабиринтов также в Эрфурте, Дрездене и Ганновере. Художник Гундала Тормехлен Фридман построила лабиринты критского типа в своем доме в Бад-Крейзнахе, а также в монастыре бенедиктинцев в Дисибоденберге, где в 1136 году настоятельница стала Хильдегарда Бингенская (1098–1179). Во многих местах Германии можно видеть недавно построенные лабиринты, о чем свидетельствует австрийский исследователь лабиринтов Гернот Кандолини, — например, в Вюрцбурге (Сент-Бенедикт, критский каменный лабиринт, построенный на поле), в Аугсбурге (Сан-Себастьян, церковный лабиринт шартрского типа, выложен из кирпича, на траве), в Гофгайм-Лангенхайме (лютеранская церковь, лабиринт критского типа, дата постройки неизвестна), в Неллинген-Остфилдерне (критский цветочный лабиринт), в Ингерсхайме (лютеранская церковь, лабиринт на каменных плитах, состоящий из трех окружностей), в Штутгарт-Цаенхаусене (лютеранская церковь, лабиринт шартрского типа, выполненный на каменных плитах).

Создание большинства лабиринтов в Германии явилось результатом усилий женских инициативных групп, которым оказывали поддержку и помощь швейцарские коллеги, разрабатывающие тему лабиринта. Шмид и Барметтлер провели более пятидесяти презентаций в учебных заведениях, женских центрах и в других учреждениях Германии. Как и в Швейцарии, при разработке схемы и выбора места для лабиринта большое внимание уделяется геометрии. Помимо прочего, танцовщица Дагмара фон Гарниер ини-

цировала создание специального лабиринта в рамках «Женского праздника тысячелетия», который состоялся во Франкфурте 1–2 июня 2000 года. Дорожку этого лабиринта составляет тысяча каменных плит мостовой, на каждой из которых высечено имя женщины — мифологического персонажа или реальной исторической фигуры, сюда вошли как хорошо известные, так и забытые имена.

Австрия

Среди разработок последнего времени в Австрии можно отметить растительный лабиринт — живую изгородь, — выполненный в форме вытянутой руки. Он находится в Ваттенсе, его автор — Андре Хеллер. Кроме того, существует целый ряд временных сооружений, созданных австрийским любителем лабиринтов Гернотом Кандолини, автором книг «Лабиринты: Практическое руководство по живописи, архитектуре, танцам шрам, медитированию и праздникам» и «Таинственный лабиринт — мир и история символа человечества» (1999). Кандолини также является автором проекта растительного лабиринта из живой изгороди для паркового ансамбля дворца Шенбрунн в Вене, который был открыт в сентябре 1999 года. Этот лабиринт создавался по образцу одного из шести элементов первоначального сооружения, вероятно лабиринта-путаницы, созданного здесь в XVIII веке, который в конце XIX века был разрушен. Кандолини среди австрийских лабиринтов приводит также следующие: в Бад-Татцмансдорфе (Курортный парк, критский лабиринт, элемент ландшафтного дизайна), в Хайлигенкрейзе (лабиринт шартрского типа, на каменных плитах) и в Инсбруке (Зиберершуле, критский каменный лабиринт; Городской парк, круглый лабиринт критского типа из подстриженных деревьев; Соборная площадь, разноцветный лабиринт на каменных плитах. В Лойперсдорфе имеется «тройанский город», в Пеллау —

критский лабиринт из камня и подстриженных деревьев, а также новый проект для Натур-парка, автором которого является Йорг Пурнер.

Ильза М. Зайфрид организовала выставку, проходившую с 23 ноября 1999-го по 24 января 2004 года в Сент-Пельтене, она называлась «Искусство странствия: Лабиринт, миф и действительность» и вызвала большой интерес.

Австралия и Дальний Восток

Несмотря на отсутствие местной традиции лабиринта в Австралии и на Дальнем Востоке, нет, вероятно, ничего удивительного в том, что европейские колонисты в конце XVIII века принесли в этот регион идею лабиринта во всем многообразии существовавших форм и данная идея утвердилась среди антиподов. Около 1766 года по приказу императора Цяньлуна в Пекине в садах при дворе императора был построен великолепный лабиринт-путаница, состоявший из высоких кирпичных стен, за которыми укрывались небольшие рощицы, а в центре располагался павильон (ил. 543). Однако в 1860 году этот лабиринт был разрушен. В Австралии первым лабиринтом-путаницей считается лабиринт из живой изгороди в Ботаническом саду, который был первоначально высажен в 1862 году, потом, в 1881-м, это место расчистили от посадок, в 1880-е годы лабиринт был высажен повторно и окончательно разрушен в 1954 году, хотя планы по его восстановлению существуют до сих пор. Есть еще несколько более ранних примеров, относящихся в основном к разнообразным лабиринтам-путаницам из живой изгороди, например Белэр, созданный в 1886 году, единственный сохранившийся образец, хотя и переросший; Гилонг, 1896; Мельбурн, 1890-е. Эти и все прочие австралийские лабиринты-путаницы представляют собой точные копии подобных же сооружений в Британии, где лабиринты

данного типа возникли впервые. В Новой Зеландии первый лабиринт-путаница был создан в 1911 году в Ботаническом саду Дьюнедин, он также относился к группе лабиринтов из живой изгороди. К сожалению, после переделок и реставрации, проведенных в 1930-е годы, в 1947 году лабиринт был окончательно вывезен из сада.

В последнее время идея лабиринта-путаницы переживает возрождение в Австралии и Новой Зеландии. Начало этой современной тенденции было положено в 1973 году, когда был создан лабиринт Ванака, автором которого является Стюарт Лэндсборо. Новшество этой головоломки заключалось в том, что она состояла из деревянных досок, собрать которые в готовый лабиринт-путаницу можно было практически за одну ночь. Лэндсборо продолжал экспериментировать, разрабатывая и оттачивая созданную им схему, делая лабиринт более сложным или более простым в зависимости от того, какие составляющие использовались — переходные мостики, многоуровневые площадки, подвижные секции ограждения. В начале 1980-х годов Лэндсборо принимал активное участие в разработке новых лабиринтов-путаниц аналогичного типа в Новой Зеландии и Австралии, и созданная им схема получила широкое распространение в данном регионе. В то время она появилась также и в Японии, где развился огромный интерес к подобным сооружениям и где создавались еще более сложные и хитроумные схемы лабиринтов, сделанных из деревянных досок. В течение пяти

лет в середине 1980-х годов в Японии было построено около двухсот лабиринтов, из которых до наших дней сохранились лишь те, что были наиболее удачно расположены и имели наибольший коммерческий успех.

И в начале XXI века лабиринт-путаница по-прежнему остается популярной формой развлечения в Австралии и Новой Зеландии. В Новой Зеландии флагманом этой популярности все так же остается лабиринт Ванака. В последние годы в Австралии стали появляться новые образцы лабиринтов-путаниц из ползучих растений (быстрорастущие лианы, высаженные вдоль шпалер), а также несколько комплексов, таких как Тасмазия в Тасмании и лабиринты Хеджэнд-мэйзес в Хилсвилле, Виктория. И сегодня, спустя почти полтора века с тех пор, как лабиринты-путаницы впервые появились в данном регионе, здесь продолжается развитие этой темы, предпринимаются новые подходы при создании подобных сооружений. Так, например, в Австралии огромный интерес в наше время проявляется к созданию лабиринтов на основе схемы лабиринта в соборе Милосердия в Сан-Франциско.

Заключение

Герману Керну было бы, без сомнения, приятно узнать, что спустя четыре тысячи лет существования традиции лабиринта этот древнейший из символов распространился по всему миру, достигнув самых отдаленных уголков. И теперь, вступая в следующее тысячелетие,

мы отмечаем, что и сегодня в обществе, в котором современные технологии делают возможным практически мгновенный обмен идеями на большие расстояния, этот символ ничуть не утратил своей актуальности. За последние двадцать лет лабиринт и связанная с ним мифология претерпели процесс стремительного развития и вновь приобрели статус остро осознаваемых, живых представлений, которые оказывают влияние на многие аспекты общественного сознания. Возрождение интереса к истории и развитию лабиринта способствовало активному обмену идеями и мнениями, тесному сотрудничеству между исследователями, учеными-практиками, дизайнерами и художниками. Одновременно лабиринт сделался предметом компьютерных игр, символом финансовых манипуляций, этот образ появляется в художественных фильмах и телевизионных программах. Наряду с этим идет активное возрождение лабиринта-путаницы во всем многообразии его разнонаправленных форм. Сотни подобных лабиринтов-головоломок, зачастую очень больших и сложных, создаются повсеместно в парках и развлекательных комплексах, и эта структура занимает все большее место во всей индустрии досуга и развлечений. Таким образом, два вида лабиринта продолжают завоевывать мир, часто следуя параллельными путями. Это процесс, имеющий свойство повторяться во времени, благодаря чему мы сегодня, к нашему удивлению и радости, становимся свидетелями одного из очередных эпизодов циклической популярности лабиринта.

- Абеляр Пьер 275
 Абу-л Фазл 356
 Абу-л Фарадж ибн Гарун
 (Григорий бар Эбрей) 158
 Авалон Артур 377
 Август Октавиан, римский
 император 83, 92
 Август, герцог 226, 227, 257, 259,
 261, 265, 272, 273, 278
 Августин, св. 122, 131, 159
 Авелен Йохан ван ден 290, 322
 Аветик 156
 Аг Саид 367
 Агафий Миринейский 91, 93
 Агобард Лионский 122, 126, 275
 Агрикола Иоганн из Бауцена 266
 Агрикола Иоганн из Эйслебена
 266
 Адемар Жан 306
 Адитьяварман 367
 Адриан, римский император 252
 Азеведо Микеланджело Каджано
 де 57
 Айзендле Гельмут 319
 Айртон Майкл 380, 385
 Айсон 8
 Акбар, могольский император 356
 Александр Великий 16, 60, 93, 357
 Александрова Добринка 33
 Ален Альфредо Гарсия 74, 75
 Алин Йохан 334
 Алламани В. 116
 Аллен К. 81
 Аллори Алессандро 287
 Альберти Леон Баттиста 235, 241
 Аль-Бируни Абу Рейхан 25, 91,
 93, 126, 359
 Альбрехт V, герцог Баварский 283
 Аль-Казвини Закария ибн-
 Мухаммед 25, 91, 93, 125, 138,
 153, 359
 Альмгрен Оскар 335
 Альчати Андреа 124, 219, 221, 245,
 249, 251, 275
 Ама ни Хунда Раджа ни аджи 369
 Амалия, принцесса 214
 Амвросий Медиоланский, св. 122
 Аме Эмиль 195
 Аменемхет III 14, 57, 58, 59, 61, 67
 Амман Йост 226
 Амстел Ян ван 279
 Анати Эммануэль 24, 71
 Андерсен Греете 346
 Андерсон Ричард Федер 389
 Андреази Ипполито 242
 Андрее Иоганн Валентин 230, 390
 Андрогей 35
 Анлар Камиль 186, 192
 Аннунцио Габриэле д' 243
 Ансельми Микеланджело 252
 Антон Георгий 377
 Антонио из Сьены 198
 Аполлодор 17, 53, 55, 223, 351
 Аполлоний Тианский 18, 39, 53
 Апулей 240, 242, 253
 Аратор 121
 Аржанвиль Антуан Жозеф
 Дезалье д' 316, 328
 Аристотель 35, 42, 178, 229
 Арнольд Дитер 67
 Арривабене Джован Пьетро 253
 Артресс Лорен 388, 391
 Артуа, графы 305
 Асгримссон Эйстейнн 342
 Аспелин Й. 341
 Аттали Жак 391
 Багутти Доменико 318
 Бакер Боудевейн 318
 Бальб Иоганн 33
 Бальдини Баччо 142, 143, 223, 229
 Барбье де Монто Ксавье 192
 Бардон Г. 227
 Барметтлер Агнес 392, 393
 Бартелеми Эдуар де 195
 Бартоломаус Стюарт 390
 Бартоломео Андреоччо ди 198
 Бастард Джон 209
 Бастиан Адольф 14
 Батийи Дионисий Лебей де 272
 Батсдорф Генрих фон 273, 278
 Баур Иоганн Вильгельм 220, 226
 Бах Иоганн Себастьян 18, 296, 302
 Бахура Г. Н. 357, 363, 364
 Башелет-Массини Вернер 28, 33,
 79, 98, 113, 119, 120, 122, 124,
 128, 131, 147, 160, 166, 174,
 175, 195, 200, 223, 234, 243,
 253, 269
 Беда Достопочтенный 135
 Бедоли-Маццола Джироламо 252,
 282
 Бедфорд Фрэнсис, граф 252
 Бедфорд, герцог 305
 Без Теодор де 276
 Безоцца Леонардо да 126, 142, 172
 Беккариа 250
 Беккариа Галеаццо, граф
 Павийский 247
 Беклер Георг Андреас 238, 289,
 307, 313
 Белет Джон 174, 201
 Белион 270, 271
 Бёль Ф. 32
 Бенндорф Отто 42, 43, 253
 Бени Эрнст 257
 Берд Чарльз 245, 249
 Берджес Грехем 183, 388
 Берен 296
 Берно Лучано 300
 Бернар Суассонский 191
 Бернар, св. 294, 299
 Берндт Иоганн Освальд 322
 Бертаццола Габриэле 244
 Берти Дуччо 244, 325
 Бетхе Эрих 48, 54
 Бехштайн Людвиг 53
 Биланович Джузеппе 131, 166
 Биркхан Гельмут 32, 69, 75, 119,
 173, 203, 211, 291
 Битти Честер 156
 Блэген Карл 78
 Блес Херри мет де 280
 Блондель Ж. Ф. 328
 Бове К. Д. 328
 Бодли Томас 312
 Боккаччо Джованни 230, 279
 Бокки Акилле 220, 224, 231, 276
 Болгарини Асканио 248
 Болейн Анна 276
 Болсверт Боэций ван 257
 Боль Ханс 281, 283, 286, 287
 Боназоне Джулио 224
 Бонат Ганс-Гюнтер 31
 Бонфьори Эрколе 272
 Боодт Ансельм де 248
 Борд Дженет 177, 202, 209, 210,
 212, 227, 231, 246, 279, 281,
 346, 348, 387
 Борхес Хорхе Луис 303, 384

- Боссард Ганс Рудольф 71
 Боссер Жан-Ив 300
 Босхиус Якоб 248, 260, 274, 275
 Ботта Марио 391
 Боттичелли Сандро 229
 Бозций Аниций Манлий Северин 18, 125, 126, 130, 144, 145, 163, 165, 166, 178, 191, 210, 307
 Брайт Грег 302, 379, 380, 387
 Бракул Роланд де 184
 Брамсен Генрик 286
 Браннер Роберт 191
 Браун Стефан 99
 Браун Эдмунд 222
 Брейгель Питер Старший 281
 Бреу Йорг 245
 Бри Теодор де 272
 Бробент Нозл 348, 391
 Бронзино 287
 Брузевиц Г. 216
 Брук С. 355, 357
 Брюно Филипп 79
 Буассар Жан-Жак 272
 Будимир М. 61
 Бук Август 227
 Бурбон де, герцог 328
 Бургундские, герцоги 305
 Буржуа Жан Луи 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 390
 Буркхардт Якоб 91
 Буссемахер Иоганн 269
 Буше Жан 256
 Бушор Эрнст 62, 78
 Бушхаузен Гельмут 153, 159, 167
 Бэкенсолл Стэн 23
 Бюзоньер М. де 186
 Бюиссон Луи 271
 Бюльто Марсель 170, 192, 195, 196, 198

 Ваган 156
 Вагнер Альбрехт 261, 267, 270, 271
 Вагнер Леонгард 120, 172, 261, 262
 Вазари Джорджо 240, 242, 253
 Вайднер Э. 32
 Вайсман Эррайх 258
 Ваксмут Иеремия 275
 Вакхилид 45, 55
 Валерий Максим 131
 Валлады Андре 294
 Валле Эммануэль 193, 196, 201
 Валькенборх Лукас 281, 285
 Вальмики 359
 Вальтер Сент-Викторский 275, 291
 Вальтурий Роберт 25, 124, 126, 219, 220, 221, 251, 253, 275
 Вандальберт Прюмский 119, 125, 127
 Ванке Лотар 360
 Варен Кантен 231
 Варнке, профессор 259
 Варрон Марк Теренций 17, 62, 63, 64, 67, 130, 166

 Вахтман Кристиан 214, 303
 Веерт Аус'м Эрнст 280
 Веллман Клаус Ф. 373
 Венанций Фортунат 99, 120, 121, 126
 Венето Бартоломео 25, 148, 219, 245, 249, 252, 275, 287
 Венето Паолино 123, 125, 126, 141, 172
 Венигер Людвиг 42, 54, 253
 Венинг Михаэль 329
 Вентрис М. 78
 Вентури Адольфо 144
 Вербрюгге А. Р. 193
 Вервеке Ваутер ван 181
 Вервен Якоб ван 290
 Вервиль Бероальд де 230
 Вергилий Марон Публий 14, 17, 19, 24, 31, 32, 39, 53, 83, 85, 88, 89, 90, 92, 93, 123, 124, 160, 166, 205, 207, 222, 229, 239, 245, 253, 260, 275
 Верити Саймон 390
 Веркмейстер Андреас 296
 Вернике 327
 Вессарион Иоанн 166
 Виани Антонио Мариа 220, 226, 227, 243, 244
 Видаль Г. 99
 Вижье Ф. Турре дю 181
 Викторин Гай Марий 18, 26, 175, 201
 Виланд Кристоф Мартин 303
 Вилдунг Дитрих 57
 Вилленбечер Джон 380
 Виллет Жан 200
 Вилльерс-Стюарт Патрисия 188
 Вильгельм V, герцог Баварский 293
 Вильгельм Людвиг, герцог Вюртембергский 258
 Виннигарт 233
 Винтер Петер фон 296
 Винчи Леонардо да 9, 21, 32, 171, 230, 365, 380
 Вирикс Иероним 288
 Вирт Герман 28
 Вирт Карл-Август 257
 Висс Урбан 261, 264, 291
 Вискер Николас 321, 329
 Виткам, д-р 138
 Витрувий 62, 67
 Виттери Рената 21
 Вольгемут Михаэль 145, 223
 Вольта Камилло Леопольдо 240
 Вольф Арнольд 183
 Вольфганг Иоганн Георг 274, 275
 Воорхоове Питер 368, 369
 Ворм Оле 343
 Вредеман де Врис Ханс 284, 285, 306, 311
 Вреесвик Гооссен ван 273
 Врис Ян де 29, 340, 341
 Вулси Томас 321

 Вильский Людвиг 259
 Вьеса 358, 365
 Вюстенфельд Фердинанд 138

 Габсбурги 241
 Гавий Руф 117
 Гай Марий 219
 Гален 92
 Галимар П.-Ж. 317
 Галл Гай Корнелий 59
 Галлини Клара 22, 86, 87, 88
 Гандольф Амеде 113
 Гарнетт У. 212
 Гарниер Дагмара фон 393
 Гарднер Изабелла Стюарт 280
 Гассель Лукас ван 279, 280, 281, 286, 288
 Геербрант 282
 Гейрик Осерский 131, 201
 Гелланик 36
 Генрих II, король Англии 201, 305
 Генрих II, король Франции 245
 Генрих IV, король Франции 248, 293, 294
 Генрих VIII, король Англии 204, 276
 Георг Хауберриссерский 200
 Герберджер Чарльз 47
 Герей Мегарский 36
 Гериберт 122
 Герке Хайнц 21
 Геркулес Х. 251
 Гернез Мориз 22, 23
 Геродот 12, 14, 17, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 90, 131, 233
 Герострат 67
 Герстер Георг 387
 Гертер Ганс 98
 Гесиод 35, 36
 Гёте Иоганн Вольфганг 243
 Гиббонс Фелтон 251
 Гиерон 64
 Гизи Андреа 294, 299
 Гине Арнольд де 233
 Гинкмар Реймский 171, 200
 Гоган 156
 Гоглер Эрнст 363, 364, 365, 377
 Гокле Поль 98
 Гольбейн Ганс Старший 231, 262
 Гомбрих Ричард Ф. 366
 Гомер 12, 13, 14, 16, 17, 35, 41, 42, 43, 44, 48, 54, 55, 78, 90, 92, 93, 223, 229
 Гонзага 239, 240, 241, 244, 251, 253, 310
 Гонзага Винченцо IV 243, 244
 Гонзага Федерико II 239, 240, 242, 244, 251, 253
 Гонценбах Викторин фон 98
 Гораций Квинт Флакк 229
 Госсемброт Зигмунд Старший 120, 126, 145, 163, 262, 342
 Готхайн Мария-Луиза 279, 280
 Гоше Реймский 191

Грабер Г. X. 32
 Гранлунд С. 338
 Грапе Вольфганг 159
 Гренбольд 377
 Гретцер Яков 278
 Григорий Турский 121
 Гримольд из Санкт-Галлена 233
 Гриндт Питер де 290
 Гриненкерль Ф. 302
 Гроен Я. ван дер 313
 Гроссе Михаэль 327
 Грюниг Морис К. 392
 Гуго Герман 106, 255, 257, 258, 259, 260, 278
 Гуд Лея 390
 Гудисон 250
 Гунний Эгидий 278
 Гурина Н. Н. 76, 331, 339, 341, 350, 351
 Гуру Со Таромар ни аджи 369
 Гэлабо Жуль 253
 Гэнган Морис 196
 Гэртнер Райнер 183

Давид 149
 Давидико Лоренцо 275
 Дали Питер М. 251
 Даллетт Йозеф Б. 223, 291, 303
 Далхофф Нильс 348
 Данте Алигьери 113, 125, 160, 166, 229, 230
 Дасвант 356
 Дашевский Виктор 95, 97, 98, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 115
 Дегенхарт Бернхард 161, 162
 Дееке Хильда 249
 Декари Франсуа 109
 Деке Вильгельм 85, 86, 88
 Делон Этьен 284
 Демезон Луи 192
 Демон 36
 Демотел 60
 Деннис Джордж 63
 Десвальс-и-де-Ардена-Маркес-де-Люпия-и-де-Алфаррас Хуан-Антонио 318
 Дефрасс Альфонс 64
 Джавайлиа Б. М. 362, 363
 Джеймс Джон 178, 201, 391
 Джелли Якопо 247, 249, 250
 Джером Клапка Джером 321
 Джильоли Джулио 86, 88
 Джованни Бартоломео ди 223
 Джоветти 239, 240
 Джордж Ллойд 213
 Джоунз Аллен 391
 Джонсон Дж. Г. 251
 Дзанетти Аннамария 69, 71, 72, 81
 Дидрон Адольф Старший 147, 184
 Дидс К. Н. 15, 31
 Дикеарх 17, 37, 42
 Дикинсон П. 212
 Дилс Герман 46, 54, 55

Диодор Сицилийский 17, 39, 48, 53, 55, 58, 59, 61, 62, 67, 222
 Дион Кассий 88, 92
 Дитцель 327
 Довнер В. 290
 Доливар 296
 Домициан 97
 Дорпфельд 65
 Досси Доссо 244, 251, 252, 282
 Досси Уго 381, 384, 385
 Дуб Пенелопа Рид 165
 Дюмулен Пьер 194
 Дюперак Этьенн 326
 Дюпюи Шарль Франсуа 25, 33
 Дюран Гийом 174, 201
 Дюран Жюльен 184, 192, 291
 Дюран Леон 112
 Дюрер Альбрехт 9, 223, 263
 Дюри-Муас Женевьева 92
 Дюсерсо Жак-Андруэ 322, 328
 Дюшемен Жаклин 45, 53

Евдокс Книдский 27
 Еврипид 18, 33, 35, 93
 Евстафий 18, 44, 55
 Екатерина Арагонская 276, 278
 Елизавета I, королева Англии 326
 Елланген Эрменрих 233
 Ефрем Сирин 149, 155

Жак Габриель IV 328
 Жакмар 190
 Жанмэр 53, 55
 Жид Андре 55

Зайфрид Ильза М. 393
 Зауер Йозеф 173
 Зединек Ганс 315
 Зедльмайр Ханс 381
 Зум 342

Игнатий (Илия Мосульский) 158
 Иероним, св. 18, 149
 Имандес см. Аменемхет III
 Иммерман 291
 Иоанн 157
 Иоанн Златоуст, св. 160
 Ион 37
 Иосиф из Ксантена 152
 Иосиф Себринский 158
 Ипполит Римский 18, 275, 291
 Ипполито II, кардинал д'Эсте 326
 Иппр Антоний д' 178
 Ирпино Энеа 252
 Исидор Севильский 18, 53, 126, 127, 129, 130, 149, 166, 183, 262, 341
 Исихий Александрийский 54, 95
 Иствуд 103
 Истс Зита 40, 189

Йаари Абрахам 155
 Йенсен Адольф 354
 Йерке Вальдемар 103

Каллимах 14, 17, 31, 44, 54
 Кальдара Антонио 296
 Кальцидий Себастьян 222
 Кампан Иоганн Якоб 312
 Кампанелла Томмазо 230
 Кампи Пьетр Мария 189
 Кандолини Гернот 393
 Канете Кристоаль 104
 Каниве Петр 178
 Кара Маркетто 243
 Каргль 329
 Карл V, император Священной Римской империи 194, 239, 241, 246, 247, 325
 Карл II, король Англии 212
 Карл III, король Франции 175
 Карл IX, король Франции 328
 Карл Лысый, король Франции 135
 Карл Фрэнсис 257
 Каро Иосиф бен Эфраим 156
 Карпеджани Паоло 67, 239, 240, 243, 253
 Карпенгер Эдмунд 368, 377
 Карри Хелен 388
 Каруэлл Томас 291
 Кассиано 374, 376
 Кассиодор Аврелий Флавий Магн 130, 136
 Кастильоне Джузеппе (Ланг Шининг) 324
 Катс Якоб 273, 281, 289, 290
 Катулл Гай Валерий 39, 53
 Квад Матнас 269
 Квергамер Каспар 278
 Квикельберг Самуэль 283
 Кебес Сократ 231
 Кейн Чарльз 181
 Кейн Марти 389
 Кенсис А. С. Катрмер де 63, 64
 Кереный Карл 42, 55, 97, 110, 354
 Керн Бертольд 95
 Кетли Джон 391
 Кехлий Иоганн Якоб 295
 Кизер Эберхард 269
 Килиан, св. 340
 Кино 373
 Кир Хильтруд 182, 189, 192
 Кириак Анконский 144
 Кирхер Атанасий 56, 224
 Клавдий Клавдиан 18, 39, 53
 Кларк Т. А. 382
 Клаттон 183
 Клаудия Феличитас Тирольская 294, 295
 Клидем 36
 Климент VII, Папа 243, 276, 278
 Климент X, Папа (Альгьери Эмилио) 324
 Климент XI, Папа 192
 Клитий 43
 Кляйн Агнес 259
 Кнаут К. К. 215
 Кнудсен Гуннар 333
 Коат Рэндолл 379, 380, 387, 388

Коберг Хайнц 327
 Кобергер Антон 223
 Коварубиас Ороско Себастьян де 272
 Козимо Пьеро ди 223
 Козякин Владимир 302, 379
 Койн Джоан 380
 Кок Иероним 220
 Коклай Иоганн 278
 Коко Пьер 191
 Коллерт А. 287
 Колонна Франческо 230, 239, 241, 245
 Колтай В. 103
 Колтон Харольд 373
 Колунд К. 331, 351
 Коменский Ян Амос 250, 255, 261, 273, 275, 295, 303
 Конде, принц 294
 Конибир Генри 198
 Константин I Великий 91, 138, 169
 Констанций I Хлор 138
 Констанций II Погонат, император Византии 291
 Констебл Коултон Дж. 207
 Конт де, принцесса 328
 Конт Патрик 391
 Контиле Лука 247, 250
 Конту Эрколе 69
 Копиш Август 229
 Кордоверо Моисей 231
 Кориолани Карло 301
 Кормон Рено де 151, 191
 Корнелис Лукас 276
 Корриган Роберт П. 190
 Кос Саломон де 230, 321
 Коста Джанкарло 102
 Котли 192
 Коултон Джон 177
 Кох Якоб 270
 Крамер-Фридрих Сюзанна 392
 Краузе Эрнст 22, 23, 33, 85, 92, 214, 217, 344, 350, 351
 Краусс Иоганн Ульрих 319
 Крафт Джон 214, 331, 332, 333, 337, 348, 349, 350, 387, 390, 391, 393
 Крейцер Фридрих 28
 Кремона Дж. 145
 Крескас Элияшу бен Авраам бен Бенеviste бен Элияшу 153
 Креспи Витторио 130, 142
 Креспи Карло 375
 Кржесимовский Антоний Андреас 258, 260, 261
 Кристиан-Людвиг, герцог 214
 Кристингер Раймонд 28, 377
 Кричлоу К. 33, 201
 Кромвель Оливер 212
 Крузе Ф. 32
 Крупнов Е. И. 76
 Крюгер Курт 393
 Кук Артур 29, 42, 44, 48, 49, 54, 217

Кулин Стюарт 377
 Кульманн К. П. 81
 Кумар Рави 363
 Кумарасвами Ананда 366
 Куниш Пауль 167, 359
 Кунот-Лайфельс Элизабет 280, 291
 Кунхофер Андреас 222
 Кунья Франциско де 301
 Куратов А. А. 351
 Куси Робер де 191
 Кьершевиле де 145
 Кэмерон Джулия Маргарет 323
 Лаваль Клод де 245
 Лаваль Франсуа де 245, 249
 Лага ни аджи 369
 Лага ни аджи марга Похан 368
 Ладендорф Хайнц 98, 209, 233, 234, 249
 Ланб Вольфганг 361
 Лайард Джон 353, 354
 Лактанций 18
 Ламбер Жан Кларенс 303
 Ламберт из Ардре 253
 Ламберт Сент-Омерский 53, 125, 127, 130, 134
 Ламбрехтс П. 92
 Лангли Батти 315, 319
 Ландвер Й. 253
 Ларсон Мэрилин 198
 Лассо Орландо ди 283, 303
 Лассю Жан Батист Антуан 183
 Леблан Гратьен 185
 Левенштейн Кристиан 11
 Леви Филипп де 185
 Леви-Стросс Клод 354, 375, 376
 Лего Шануан-Франсуа 390, 391
 Лейбниц Готфрид Вильгельм 327
 Леклерк Анри 193
 Леклерк Себастьян 319
 Леннеп Я. ван 245
 Ленотр Андре 319, 328
 Леомбруно Лоренцо 230, 239, 241
 Леонардо Феррейра Мануэль 301
 Леонгардт К. Ф. 214
 Леони Леоне 249
 Леопольд I, император 293, 295
 Лепсий Карл Рихард 67
 Леруж Жорж Луи 317, 328
 Лерх Иоганн Мартин 295
 Леспине де 320
 Летаби Уильям 230
 Летокуа Ж. 179
 Лехлер Йорг 23
 Леша Анри 64
 Лигорио Пирро 326
 Лиге Луи 314
 Ликей 60
 Лимбургер Мартин 322
 Лингельбах Давид 318
 Линдельв Элоф 335, 336
 Линден Эдуард 302, 303
 Линдермюллер Тони 260

Линдси Коуттс 323
 Линтман Александр Я. 318
 Линь де, принц 290
 Липп Иоганн Георг 261, 264
 Лиск Х. 190
 Лиска Джованни-Кароло 162
 Ллойд Алан Б. 61, 67
 Лоберт Х. 214
 Лобковиц Феликс фон 266
 Лод, д-р 291
 Локателли Пьетро 296
 Лонг Ричард 382
 Лоне Робер де 33, 193
 Лори Д. 224, 306, 307
 Лотце Вильгельм 213
 Лоунгрин Сиг 29, 389
 Лу Жан де 191
 Луи из Бурбурга 233
 Лукас Пол 67
 Лукиан Самосатский 44, 49, 55, 91, 93, 229
 Лукреций Марк 79
 Лунден Стаффан 79
 Лухтерханд Фридрих 65
 Лушчкевич Владислав 200
 Лэндсборо Стюарт 394
 Людвиг III, пфальцграф 133
 Людовик VII Французский 201
 Людовик VIII 178
 Людовик IX 179
 Людовик XIV 294, 319
 Людовик XV 328
 Людовик Савойский 305
 Людовико III, маркиз 253
 Лютер Мартин 266, 278
 Лютец Джин 389
 Люччи Мондино де 21
 Магдалинский 216
 Мазолино 130, 142
 Майрес Джон Линтон 64, 379
 Макробий 33
 Максимилиан I, император Священной Римской империи 222, 262
 Малала Иоанн 18
 Малатеста Сигизмондо Пандольфо 219
 Малле Робер 294
 Малтер Барбара 86
 Мальвания Далсух 377
 Мангардт Вильгельм 32, 281
 Манефон 58, 67
 Манке Дитрих 120
 Мансо Бланш 364
 Мантенья Андреа 241
 Мануций Альф 239
 Марек Эрван 98
 Мариани Паоло 199
 Мария Терезия, императрица Австрии 301
 Марканова Джованни 126, 144, 241
 Марки Франческо 25, 237, 238

Мартин Турский, св. 121
 Маркхем Джервас 312
 Марси де, граф 191
 Марстрандер Сверре 348, 351
 Мартини Джорджо Франческо ди 236, 253
 Марциан Капелла 132
 Массман Ганс Фердинанд 302, 303
 Мастер кассоне Кампаны 130, 142, 172, 223
 Мастер мантуанского альбома набросков 241, 242
 Матрильи Мануэла 199
 Маффеи Паоло 249
 Маччо Паоло 272
 Медичи 67, 223, 239, 278, 310
 Медичи Антонио 244
 Медичи Джованни 243
 Медичи Козимо I 247, 278
 Медичи Пьеро 235
 Мейер Вильгельм 119, 124, 137, 145, 160, 162, 164, 167
 Мейер Максимилиан 37
 Мела Помпоний 17, 60, 61, 67, 131, 222
 Мель Эрвин 89
 Менгин Освальд 22, 23, 354
 Мендес (Маррус) см. Аменемхет III
 Менелик I 166
 Менотти Джан-Карло 300
 Ментуих Хуан 373
 Мёнье Ж. 81
 Мериан Маттеус Старший 279, 289, 313, 321
 Мерид 60
 Мероде Фредерик-Ксавье де 324
 Мерсье Жак 147
 Метте Адельхайд 359, 365
 Миер Бернард 302
 Милано Джероламо да 252
 Милет Квинт Юлий 233
 Милих Ханс 283
 Миттервальнер Гритли фон 355
 Михаил 149
 Молле Жак 312
 Молле Клод 312
 Молфорд Кристиан 383
 Мон Франц 28
 Монпансье де 328
 Монтфоорт Антониус ван 280
 Мор Томас 230
 Моравиц Курт 327
 Морген Филиппо 79
 Мориц, граф Золмский 267
 Моррис Роналд 32, 81
 Мотерид 60
 Моцарт Вольфганг Амадей 300
 Мутманн Фридрих 95
 Мэйнард Дж. Г. 210
 Мэтьюз У. Г. 31, 40, 98, 186, 195, 203, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 327, 382, 383, 387
 Мюллер Х. В. 58

Мюльдер Йозеф 321
 Мюнстер Себастьян 144
 Мюнц Эжен 183
 Наер Доминик 391
 Найт У. Ф. Джексон 91, 92, 217
 Нарсес 91
 Немесис см. Аменемхет III
 Неффорж Жан-Франсуа де 316
 Нил Дэвид С. 111, 115
 Ноак Фердинанд 64
 Новелло Малатеста 144
 Нойдорфер Иоганн Старший 261, 263, 264, 291
 Норден Эдуард 54
 Ноткер Губастый 144
 О'Келли, профессор 23
 О'Сюрю Клод 136, 287
 Обер Марсель 191, 192
 Обри Джон 209
 Овидий Публий Назон 17, 89, 92, 126, 145, 163, 164, 166, 220, 226, 227, 229, 244, 272, 279, 281
 Одон 122
 Озанам Антуан 251, 291
 Олавиус Олаус 342
 Омодео Анна 231, 237, 247, 250, 297
 Омольт Т. 54
 Омон Апри 162
 Омпу Раджи Лианг Бату 369
 Оннекур Виллар де 126, 172, 197, 234
 Оппенхайм Деннис 381
 Опаттиан Порфирий 99
 Орбе Жан д' 191
 Орландини У. 144
 Ормано Энрико ди (Генрих) 199
 Орсини Бальдассаре 67
 Орсини Джордано 130, 142
 Оттен 215
 Отфрид Вайссенбургский 71, 120, 121, 125, 128, 133, 135, 137, 152, 160, 164, 172, 262
 Оуэн Джейн Блаффер 390
 Оуэн Роберт 390
 Павел III, Папа 252
 Павел V, Папа 277
 Павлин Ноланский 121
 Павлиак Синди А. 388, 389
 Павсаний 18, 48, 52, 54, 55, 63, 67
 Пагль Максимилиан 315
 Палифатос 17
 Параден Клод 245, 249
 Парасельс (Бомбаст фон Гогенгейм) 275, 291
 Пари Луи 190, 191
 Парис Юлий 131
 Пассе Криспин де Младший 288
 Пассе Криспин де Старший 220, 227, 281
 Пассери Маркантонио 252

Патинир Иоахим 279
 Патинир Херри де 280
 Паули Райнер 69
 Паулини Джакомо 220, 226, 244
 Пацци 278
 Пекорелла П. Е. 98
 Пелос Кэрролли 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364
 Пенник Найджел 387, 393
 Пенья Сантос Антонио де ла 69, 72, 73, 74, 75, 81
 Пеон Амафунтский 37
 Перес Консалво 219, 246, 249, 251, 275
 Перондоли Анджело 251
 Перрен Франсуа 276
 Перро Шарль 319
 Перроне Апри 327
 Перуз Габриэль 195
 Перьер Гийом де ля 271
 Петер Андре 179
 Петесух 60
 Петингер Конрад 245
 Петр из Пуатье 275
 Петр Ломбардский 275
 Петрарка Франческо 131
 Петри Флиндерс 57, 58, 61
 Петриковиц Гаральд фон 83, 84, 88, 91
 Пибрак де, граф 100
 Пиглер Андор 280
 Пизанелло 241
 Пизани 325
 Пизани Альвизе 325
 Пий II, Папа (Энео Сильвио Пикколомини) 63, 248
 Пикколомини Альфонсо, герцог Амальфийский 248, 274
 Пиль Джордж 326
 Пиндар 45
 Пинейдер Г. Б. 310
 Писистрат 36
 Питтони Лелио 126, 244, 310
 Пифагор 33
 Пифей Массилийский 24
 Платен Август 291
 Платон 14, 17, 31, 229
 Плейденвурф Вильгельм 145, 223
 Плиний Старший 17, 18, 35, 39, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 85, 90, 92, 95, 117, 130, 166, 219, 222, 253, 357, 377
 Плутарх 17, 19, 25, 31, 32, 35, 37, 41, 42, 44, 47, 50, 53, 54, 55, 79, 90, 92, 93, 95, 117, 141, 225, 377
 Поликлет Младший 63
 Поллукс 44, 55
 Помпили Фульвио 199
 Порре Жильбер де ла 178, 275
 Порсена 62, 63, 64, 67
 Портер А. К. 189
 Порфирий 178
 Поццо Паоло 240
 Прайм Абрахам де ла 207

- Проб Тит 131
 Пруденций 18, 113, 122, 275, 291
 Псамметих 60
 Птолемей 33
 Птолемей VI, Филометор 81
 Пурнер Йорг 393
 Пюек Ханс 285, 311
- Рабан Мавр 18, 53, 99, 120, 121, 125, 126, 130, 132, 133, 135, 149, 160, 166, 167
 Рабле Франсуа 256
 Радамант 35
 Радзиевская А. 113
 Райлендс Джон 158
 Райнле Адольф 185
 Райт Т. 209
 Райфенберг Юстус 273, 289
 Рамбан (Нахманид) 154
 Рамкур 328
 Ранер Гуго 159
 Ранси Жеан 185
 Рапп Фредерик 390
 Рассел Фрэнк 377
 Рассел Эдвард, лорд 245, 252
 Ратзель Фридрих 14
 Рафаэль Санти 111, 242
 Раш Ф. 92
 Рейзнер Николас 220, 226, 244
 Рейнолдз Аннетте 388
 Рели Никола де 125, 151, 178, 294, 297
 Ремигий Осерский 131, 132, 201
 Рената Лорренская 293
 Рене Французская 322
 Рене, король 305
 Рено из Кормона 178
 Рибьеро Дарси 354
 Рикверт Джозеф 88
 Рингбом Ларс-Ивар 339, 341, 351
 Рингьери Инноченто 293
 Рипа Чезаре 275
 Рихтхофен Б. Фрайхерр фон 76
 Ричард Белло де см. Ричард Холдингем де
 Ричард Холдингем де 137, 204
 Ричардс Ф. Дж. 361
 Робер из Люзарша 178
 Робер Фернан 26, 33, 64, 67
 Роберт Майлс 211
 Роберт, герцог Нормандии (Ролло) 175
 Робертсон 250, 353
 Робусти Якопо 282
 Роже 139
 Розвурм Герман Кристоф 243
 Розенберг Альфонс 385
 Ройк 62
 Ройцш Ф. 302
 Романо (Пиппи) Джулио 171, 240, 241, 242, 244, 253
 Ронкалья 237
 Росселий Космас 231
 Рот В. 50
- Рот Греман 182
 Рот Сесил 154
 Ротарий Герард 174
 Роуз Г. Дж. 38, 39
 Роусон Мэрион 78
 Рудбек Олоф 382
 Рудольф II, император Священной Римской империи 248, 285
 Рушелли Джироламо 247, 248
 Рыпсон Петр 200
 Рюрик 201
- Сабин, св. 189
 Савай Ман Сингх II 356
 Савард Деб 387
 Савард Джефф 29, 81, 198, 199, 200, 201, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 217, 230, 329, 350, 387, 389, 393
 Сакраменто Сара 374
 Салентин Альберт Лонг 224
 Салис Ариольд фон 80, 87
 Сангалло Антонио да Младший 63, 67
 Сангалло Джованни Баттиста да 67
 Сангинети Эдоардо 300
 Санлье Анри 192
 Сантарканджели Паоло 97, 98, 209
 Сапидий Иоганн 224
 Сарди Пьетро 220, 238
 Светоний Гай Транквилл 83, 92
 Север Луций Септим 88
 Сегала Франческо 294, 297, 302
 Седулий 18, 136, 275
 Сезанн Поль 381
 Сейрль Ханс Рудольф Оркенбург фон 263, 264, 267, 291
 Секвестр Вибий 131
 Селиба 158
 Селье Жак 190, 191
 Семек Йозеф 259
 Сенека Луций Анней 92
 Сен-Поль Антим 191
 Сент-Илер Поль де 98, 198, 391
 Сервантес Сааведра Мигель де 279
 Сервий 124, 126, 160, 173
 Сергута Селласе 147
 Серлио Себастьяно 238, 242, 253, 306, 307, 310
 Сесил Уильям, барон Берли 326, 327
 Сетон-Уильямс Вероника 77
 Сибилла Магдалена 258
 Сивеард 165
 Сигизмунд, император 241
 Сильваджи Маттео 255, 256, 257
 Симонид 36
 Симпсон В. 257
 Симпсон Ф. П. 92
 Синеус 201
 Сконвиг Йон 343
- Скотт Джилберт 182
 Слэйтер Джон 182
 Смилид 62
 Смит Дэвид 98, 110
 Смит Сесил 8
 Соболевский Р. 100, 105, 112, 115
 Собрино Лоренсо-Руса Рамон 73
 Совински Роб 390
 Сократ 31, 229
 Сол Джон 81
 Солис Виргил 226
 Солсбери, граф 326, 327
 София Шарлотта 327
 София-Амалия Брауншвейг-Люнебургская 214
 Софокл 93
 Спарроу Уильям 212
 Стабий Иоганн 172, 222, 223
 Стефан 170, 173
 Страбон Амасейский 17, 59, 60, 61, 66, 67, 222
 Страбон Валафрид 119, 135
 Страда Якопо 240, 242
 Стрикер Хансбеат 193
 Стернстрём Бо 338, 345, 387, 390
 Суайе Эдмон 196
 Сфорца Франческо 235
 Схелтема Фредерик Адама ван 24
 Сьёберг Раббе 349, 391
 Сэссун Соломон Давид 153, 167
- Таккола Мариано Якопо ди 236
 Тарквиний Древний 63
 Таттл Р. Дж. 240
 Телле Р. 54
 Темпеста Антонио 227
 Теобольд из Кьети 132
 Теодор 12, 17, 62, 233
 Теодорих 145, 166
 Тилгнер Райнер 184
 Тиллнер Ейке-Олаф 370
 Тилсон Джо 383
 Тимофей Исаак 157
 Тиноку Луиш Нуньес 300
 Тинторетто Якопо 282, 284
 Типотий Якоб 248
 Тирш Герман 64
 Титоес 60
 Тома из Кормона 178
 Торбель 192
 Тордруп Йорген 346, 390, 391
 Трамонтани Луиджи 67
 Тревет Николас 165
 Тренто Жан-Батист 276
 Триест Клайс 181
 Трифиодор 92
 Троллоп Э. 205, 291
 Трояно Массимо 293, 303
 Трувор 203
 Тулси 356
 Турналь 76
 Тутэн Дж. 88
 Туук Х. Н. ван дер 368, 369

Уайетт Томас 276, 278
 Уигли Дж. 211
 Уильямс Джон 303
 Уилсон Д. 76
 Уипо Бургундский 174
 Улюгытье 353
 Уокер Ф. Дж. 209, 217
 Уолтерс Пол 8
 Уотерс Фрэнк 371
 Уоттс Мэри 199
 Уоттс Фредерик Джордж 199
 Уэй Альберт 212
 Уэль Никола 284

Фаббри, братья 221
 Фалькенберг Луиза 379
 Фалькенберг Хенрик 379
 Фарнезе Оттавио, герцог Пармы и
 Пьяченцы 248
 Фемелис Петрос 52
 Фенне Адриан ван де 289
 Фердинанд II, император 277
 Фересид 14, 17, 55
 Ферре Робер 30, 388, 389, 390
 Ферро Джованни 248
 Филарете (Антонио Аверлино)
 25, 96, 125, 126, 234
 Филипп II, король Испании 246
 Филипп Август 176, 178
 Филипп Карл, герцог
 Арембергский 329
 Филипп Питер 75
 Филострат Флавий 18, 39, 53
 Филохор 35, 36, 225
 Финигуэрра Мазо 142
 Фишбах Л. Й. 214
 Фишер 291
 Фишер Адриан 380, 387, 388
 Фишер Астрид 168, 202
 Фишер Иоганн Фердинанд
 Каспар 296
 Фишер Николас 290
 Фишер фон Эрлах Иоганн
 Бернхард 225, 314
 Флейшнер Ричард 385
 Флеминг 343
 Флэнвилль Жанвье де 200
 Фогель Иоганн 278
 Фокс Терри 93, 381, 383, 384,
 385
 Фолда Ярослав 139
 Фоллмёллер Карл 291
 Фома Аквинский 178
 Фонтана Джованни 18, 126, 159,
 162, 163, 242
 Форе Поль 40
 Форментини Убальдо 93, 400
 Формшнайдер Кристофель
 Швайцер 264
 Форстер К. В. 240
 Форхаммер П. 67
 Франсуа Алессандро 43
 Франциск I, король Франции 245,
 305

Фредерикс Освальд Белый
 Медведь 371, 372
 Фрейд Анна 32
 Фрейд Зигмунд 32
 Фриджерно Розелла 122, 131
 Фриджимелика Джироламо 325
 Фридман Гундала Тормехлен 393
 Фридрих V, Пфальцкий 277, 321
 Фридрих Великий, король
 Пруссии 214
 Фридрих Голштинский, герцог
 214
 Фриц Мартин 301
 Фрова А. 98
 Фрэнгер Джеймс 28, 33, 48, 55, 67
 Фуйуа Эвар де 178
 Фукьер Жак 321
 Фулканелли 245
 Фуртенбах Йозеф Старший 312

Хаас Игнац 314
 Хаген Томас фон дер 214
 Хазерли Анна 300
 Хайланд Пол 376
 Хайле Селассие I, император
 Эфиопии 148, 166
 Хайникен Иоганн Давид 302
 Хайнфогель Конрад 222
 Хакен 216
 Хамнер Й. В. 338
 Хартт Фредерик 241
 Хассенштайн фон 266
 Хатчинс Дж. 209
 Хаубрихс Вольфганг 100, 119, 121,
 122, 124, 129, 131, 137, 151,
 160, 166, 200
 Хеескерк Мэртен ван 241
 Хейдстрём Раймонд 344
 Хеллер Андре 393
 Хеллер Джон Л. 78, 79
 Хеннике Франц 214
 Хенрик 122
 Херд Джеральд 388
 Херемон 60
 Херст Герберт 213
 Хертель Иоганн Георг 275
 Хертрих Элмар 283
 Хилл Томас 209, 210, 307
 Хилтеншпергер Иоганн Каспар
 261, 264, 267, 296
 Хильд Ж.-А. 92
 Хильдбург Вальтер 25
 Хильдегарда Бингенская 393
 Хойсала 355
 Хоке Г. 92
 Хольм С. М. 125, 164, 342, 351
 Хоммель Э. 32
 Хоог Ромейн де 329
 Хопфер Георг Томас 258
 Хорст Н. ван де 290
 Хоув Роберт 145
 Хохштеттер Иоганн Фридрих
 258
 Хунгер Вольфганг 221, 245

Хунке Вальтрауд 215, 216, 331,
 344, 350, 351
 Хуальсен Кристиан 144, 241
 Хьюстон Джин 388
 Цавдароглу Спирос 52, 53
 Цезарь Гай Юлий 14, 47, 61, 88,
 92, 139, 229
 Цензорин 131
 Цяньлун 324, 393
 Чампини Джованни Джустино
 186, 192
 Чемпион Алекс 389
 Чарлетт, д-р 213
 Чедвик Дж. 78
 Чилз Харри 380
 Чосер Джеффри 203, 217
 Шаафсма Кертис 372
 Шаафсма Полли 372
 Шаллин Шарль 200
 Шампэнь Ж. 246
 Шапур II Сасанид 138
 Шаража Маргерит 233, 283, 306,
 329
 Шарбонье Мартен 327
 Шартон Эдуар 46
 Шаферд Вальтер 302, 379
 Шах-Алам 356
 Шах-Джахан 356
 Шварц Стефан 314
 Шевалье 282
 Шевар Венсан 200
 Шедель Гартман 126, 145, 223
 Шедель Герман 145, 163, 166
 Шекспир Уильям 203, 217
 Шеррато Умберто 374
 Шиканедер Эммануэль 300
 Шкира Альберт 385
 Шлак И. К. 274, 275
 Шмид Розмари 392, 393
 Шмитт Аннегрет 161, 162
 Шнабель Иоганн Готфрид 291
 Шнайдер К. 85, 88
 Шнельбольц Габриэль 266
 Шово 192
 Шперлинг Иероним 227, 279
 Шпитта Юлиус Август 302
 Шрадер Георг 214
 Штенгель Георг 258, 260
 Штютцер Герберт А. 97
 Шует Кент 390
 Шультес Авраам 277
 Шустер Карл 354, 358, 368, 374,
 375, 377
 Шутте Генрих 162
 Эванс Артур 15, 31, 37, 38, 39, 44,
 53
 Эвора Хосе Мария де 300
 Эврипид см. Еврипид
 Эггер Герман 241
 Эгидий Второй Заделер 248

Эдуард III, король Англии 207
Эзоп 318
Эйльманн Рихард 39, 54, 62, 97,
98, 253
Эйхлер Готфрид Младший 231,
275
Элеонора Аквитанская 201, 305
Элиаде Мирче 32
Эллебе 231
Энгиенский, герцог 329
Энглунд Стик 336

Энк П. 32
Эрготим 43
Эрколе I, герцог Феррарский 244,
251
Эрнст, князь Гольштейнский и
Шаумбургский 273
Эрранте В. 243
Эскрих Пьер 276
Эскье И. 194
Эсте Изабелла д' 244, 251

Юлий Генрих, герцог Саксен-
Лауенбургский 289
Юлия Друзилла 88
Юмбер Обри де 191
Юстиниан I 91, 93
Язон Магнус 103
Яков 149
Яков I, король Англии 326, 327
Ян Фридрих Людвиг 302, 303

Терминологический словарь

Антифонарий — церковно-певческая книга римско-католической литургии, включающая песнопения григорианского хора-ла.

Апокрифы — иудейские и раннехристианские сочинения, которые христианские церкви не включают в канон.

Апотропей — амулет, оберег, имеющий охранительное значение.

Бандероль — в изобразительном искусстве — декоративный мотив в виде ленты или вымпела, на котором помещали пояснительные надписи, девизы.

Батаки — индонезийский народ, живущий на севере о. Суматра.

Бенефиций — в Католической церкви — пожалование духовному лицу доходной должности — прихода.

Берсо — садово-парковое сооружение в виде сводчатой деревянной конструкции, увитой зеленью и образующей своеобразную аллею-коридор.

Боскет — в садово-парковом искусстве — искусственно сформированная группа кустарников или деревьев, основной элемент регулярного парка, сада.

Браччо — старинная итальянская мера длины, равная локтю.

Волюта — декоративный мотив: спиральный завиток с «глазком» в центре, напоминающий бараний рог.

Вульгата — перевод Библии на латинский язык, сделанный в IV—V вв. св. Иеронимом. В XVI в. постановлением Тридентского собора вульгата была объявлена каноническим текстом Библии.

Геты — северная группа фракийских племен, родственная дакам.

Гидрия — древнегреческий сосуд для воды с двумя горизон-

тальными ручками по бокам и одной вертикальной.

Гимнасий — государственное учебно-воспитательное учреждение в Древней Греции и на эллинистическом Востоке.

Диоцез — в Католической церкви — епархиальный округ во главе с епископом.

Дистих — латинская строфа, состоящая из двух нерифмованных строк (гекзаметра и пентаметра). Как правило, дистих применялся в сложении элегий.

Дом (правильнее *дон*) — почетный титул монахов некоторых орденов.

Замковый камень, или *замок* — камень, замыкающий конструкцию свода или арочного проема. Важное конструктивное значение замка часто подчеркивается рельефным декором на его лицевой поверхности.

Иерусалимский крест — одна из модификаций главного христианского символа: равноконечный крест с засечками на концах перекладин, между ветвями которого помещены четыре креста меньшего размера.

Инвентарь погребальный — предметы, помещавшиеся в могилу вместе с покойником.

Инициации — в первобытном обществе — система обрядов и традиций, исполнявшихся при введении молодых людей и девушек во взрослое сообщество, своего рода посвящение во взрослую жизнь. Пережитки инициаций можно проследить и в некоторых современных обычаях, сохранившихся с древности, но утративших первоначальное значение.

Италия — резной камень (гемма) с углубленным изображением.

Интарсия — вид деревянной инкрустации, при которой дере-

вянные пластинки, составляющие узоры, врезаются в основную поверхность.

Интерколумний — пролет между двумя колоннами.

Кампанила — колокольня католического храма (как правило, башня, стоящая отдельно от основного здания церкви).

Канцонетта — в XVI—XVII вв. небольшая мелодичная песенка танцевального характера.

Капитул — собрание духовных лиц кафедрального собора, составляющее совет при епископе.

Кастелян — в средневековой Европе — смотритель замка.

Квадрант — четверть круга, ограниченная двумя радиусами, угол между которыми составляет 90°, и окружностью.

Квадратура круга — задача о построении квадрата, равновеликого данному кругу.

Килик — древнегреческий сосуд для питья в виде плоской чаши на ножке или поддоне, с двумя горизонтальными ручками.

Клуатр — крытая галерея, обходящая прямоугольный двор монастыря или большой церкви; также этим термином обозначают сам внутренний монастырский дворик.

Кодекс — скрепленные с одной стороны тетради из согнутых пополам и прошитых по сгибу листов пергамента, папируса, позднее бумаги. С VI в. до наших дней кодекс является основной формой книги.

Конфирмация — католическое таинство миропомазания, которое, в отличие от православного, осуществлялось не в день крещения младенца, а гораздо позднее, в возрасте 12—14 лет. Обряд конфирмации совершает епископ. У протестантов смысл обряда заключается не в миропомазании, а в «испове-

дании веры». Другими словами, конфирмация — это торжественный прием в члены Церкви.

Коридорная гробница — мегалитическое камерное захоронение неолитического времени или медного века с круглой насыпью над погребальной камерой (часто называемой *толом*). Доступ к камере открывается через узкий, конструктивно обозначенный коридор. Коридорные гробницы часто встречаются в приморских районах. Одно из самых известных захоронений такого типа — Нью-Грэйндж в Ирландии.

Космография — описание Вселенной.

Кратер — античный сосуд на ножке, с широким горлом и двумя ручками, предназначавшийся для смешивания вина с водой.

Крипта — подземное помещение католического храма, обычно под алтарной частью, для почетных погребений.

Ландфогт — наместник императора Священной Римской империи в ленных землях.

Лекционарий — богослужебная книга, в которой перечислен порядок чтений из Священного Писания или приведены сами тексты в соответствующем порядке.

Лига (лье) — мера длины, равная трем милям (4828 м).

Литургический манускрипт — манускрипт, содержащий тексты литургии — христианского богослужения, во время которого совершается причастие.

Марониты — приверженцы Маронитской христианской церкви, основанной в V—VII вв. в Сирии в результате раскола Восточной христианской церкви. Позднее марониты признали главенство над собой Римской католической церкви, сохранив некоторые особенности богослужения. Ныне маронитские общины имеются в Сирии, Египте, Ливане, Северной и Южной Америке.

Мегалиты — сооружения из больших камней: менгиры, хенджи, дольмены и т. д. Термином «мегалитическая гробница» часто называют надземные склепы любых видов и размеров.

Мегарон — прототип храмов гомеровской Греции: прямоугольная постройка с открытым помещением (портиком) в торце, огражденным с боков выступающими

концами стены, а спереди — колоннами.

Мелитина (Мелитена) — город и область в северной части Малой Армении.

«Мельница» — старинная настольная игра.

Мидраш — жанр иудейской литературы, представляющий собой толкования книг Священного Писания.

Минотавромахия — сцена, изображающая битву Тесея с Минотавром.

Минускул, или **минускульное письмо** — старинное латинское или греческое письмо, имеющее начертание из одних минускул — строчных букв; возникло как следствие скорописных или курсивных почерков (см. *униальный шрифт*).

Мнемоника — искусство запоминания, совокупность способов облегчения запоминания.

Модуляция — переход в другую тональность.

Мохаррам — первый месяц года в мусульманском лунном календаре, а также первый день этого месяца (мусульманский Новый год).

Нартекс — притвор, входное помещение храма.

Нарты — герои эпоса кавказских народов (кабардинцев, черкесов, адыгейцев, осетин и др.), которые образуют своего рода богатырское содружество. Нартские сказания существуют в разных формах и вариантах. Некоторые источники указывают на сходство образа хитроумного нарта Сырдона с известным среднеазиатским персонажем Ходжой Насреддином.

Невмы — знаки нотного письма (VIII—IX вв.), которыми написан григорианский *антифонари* (см. примеч. к ил. 178—179). Невмы представляют собой лишь прототип нотного письма в современном его понимании, так как не указывают точную высоту звука, а отмечают отдельные звуки и ходы голоса вверх или вниз.

Неф — вытянутая часть интерьера храма, ведущая от западного входа к алтарю. Различают центральный (широкий) и боковые (более узкие) нефы, отделенные друг от друга колоннадами.

Нураги — древние сооружения на о. Сардиния, представляющие собой башни в форме усеченного

конуса циклопической (из крупных камней) кладки; относятся преимущественно к эпохе бронзы и раннего железа.

Ойнохоя — древнегреческий сосуд с одной ручкой, яйцеобразным туловом и устьем в форме трилистника, предназначавшийся для разливания вина.

Орхестра — древнейшая часть театрального здания в Древней Греции; круглая площадка для хора и актеров.

Памфилия — древняя область в Малой Азии, между Ликией и Киликией.

Перистиль — прямоугольный двор, окруженный с четырех сторон крытой колоннадой.

Пифос — глиняный сосуд яйцевидной формы для хранения воды, вина, зерна и другого продовольствия, врыаемый в землю.

Пропилеи — в античной архитектуре — оформление парадного входа или въезда симметричными портиками и колоннадами.

Путто — в искусстве итальянского Возрождения и более поздних эпох — крылатый ребенок. Прототипы путти в античном искусстве — маленькие амурчики.

Размывка — техника работы влажной кистью с целью создания различных теневых эффектов.

Ранголи (колам, альпана) — в индийской культуре — ритуальный рисунок у входа в дом, во внутреннем дворике или на стенах, наносимый специальной смесью, которую готовят из различных ингредиентов (рисовая мука, пудра, мел и т. д.).

Роза — в романских и готических постройках — круглое окно с переплетом в виде лучей, исходящих из центра.

Руны, рунические письмена — знаки древнего германского алфавита, вырезавшиеся на различных поверхностях; были распространены на севере Европы. Различают старшие и младшие руны.

Сакристия — ризница католического храма, помещение, где хранятся предметы церковного культа.

Сима — желоб для стока воды, являющийся верхней частью карниза античного храма.

Слоевиде (таллом) — тело низших растений (в том числе лишайников), не расчлененное на стебель и листья.

Статер — весовая, затем денежная единица в Древней Греции.

Стаффаж — фигуры людей и животных, изображаемые в пейзажах для оживления сцены и не имеющие самостоятельного значения в картине.

Теменос — священный храмовый участок, обнесенный оградой и отделенный от города или других священных участков.

Температура — небольшие изменения величины музыкальных интервалов по сравнению с их акустически точной величиной для выравнивания интервальных отношений между ступенями звуко-высотной системы.

Тессера — кубик из цветного камня, смальты и других материалов для мозаичных работ.

Толос (фолос) — в древнегреческой архитектуре — круглая в плане культовая постройка — гробница или храм.

Трансепт — поперечный неф церкви, который расположен параллельно западному фасаду.

Трапписты — католический монашеский орден, основанный в 1663 г. аббатом де Рансе, настоя-

телем цистерцианского монастыря Ля-Трапп (Франция).

Турма — подразделение конницы в римском войске.

Унциальный шрифт — шрифт с закругленными формами, которые являются следствием применения в качестве инструмента для письма тростника или кисти. Появился в нач. I в. н. э., полностью сформировался к началу IV в. Позднее (примерно в нач. IX в.) на основе соединения унциального шрифта с курсивным письмом возник полуунциальный шрифт, или *минускул*.

Фригидарий — холодная баня с бассейном в римских термах.

Фугато — часть музыкального произведения, построенная по принципу экспозиции фуги, но без устойчивого разрешения.

Хор — 1) хороводная пляска с пением; 2) в католической церкви — помещение для духовенства и певчих, примыкающее к алтарной апсиде. Зачастую хор отделялся как от апсиды, так и от центрального нефа, поскольку обычные верующие не допускались в эту священную часть храма.

Хронографы — средневековые компилятивные сочинения, где в хронологическом порядке излагались важнейшие события мировой истории. Их источниками были книги Библии, сочинения античных авторов, жития святых, летописи и т. д. Хронографы включали большей частью сведения историко-географического характера.

Целла — святилище античного храма.

Шофар — еврейский духовой инструмент: пастуший бараний рог, в который трубят раввин в еврейский Новый год.

Электор — здесь: один из шести (семи) членов совета выборщиков, который с XIII в. избирал императора «Священной Римской империи германской нации» (юридически этот процесс закреплен Золотой буллой Карла IV в 1356 г.). Электорами являлись самые могущественные немецкие князья (курфюрсты).

Энгармонизм — отождествление одинаковых по высоте, но различных по названию звуков, интервалов, аккордов или тональностей.

Иностранная библиография

Ach Manfred, Dossi Ugo. Der Knoten aus Wort, Ego und Welt // Ugo Dossi: Objekte zur kontinuierlichen Revolution, oder die doppelte Umkehrung im Möbiusband: Katalog. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München, 1974. S. 34–35.

Adama van Scheltema Frederik. Die geistige Mitte: Umrisse einer abendländischen Kulturmorphologie. München, 1950.

Adhémar Jean. Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français: Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. Studies of the Warburg Institute. London, 1939. Vol. 7.

The Age of Neo-Classicism. Exh. cat. London, 1972.

Ahrens W. Mathematische Unterhaltungen und Spiele. 2. Aufl. Leipzig, 1918. Bd. 1–2.

Alexandrova Dobrinka. Das Paläo-Labyrinth: Ein kosmogonisches Symbol oder Modell eines fundamentalen Naturprinzips? Неопубликованная ст. на болг. яз., 1983.

Alföldi Andreas. Das frühe Rom und die Latiner. Darmstadt, 1977.

Allemagne Henry-René, d'. Le Noble Jeu de l'oie en France, de 1640 à 1950. Paris, 1950.

Amé Emile. Les Carrelages émaillés du Moyen Age et de la Renaissance, précédés de l'histoire des anciens pavages: Mosaïque, labyrinthe, dalles incrustées. Paris, 1859.

Amelli Ambrogio Maria, ed. Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, riprodotte in 133 tavole cromolitografiche da un codice di Montecassino. Montecassino, 1896.

Anati Emmanuel. Camonica Valley: A Depiction of Village Life in the Alps from Neolithic Times to the Birth of Christ as Revealed by Thousands of Newly Found Rock Carvings. New York, 1961.

Anati Emmanuel. La Grande Roche de Naquane. Archives de l'Institut de Paléontologie humaine. Paris, 1961. Vol. 31.

Anati Emmanuel. Arte rupestre nelle Regioni occidentali della Penisola Iberica // Archivi. Centro camuno di studi preistorici. Capo di Ponte; Brescia, 1968. T. 2.

Anati Emmanuel. Evolution and Style in Camunian Rock Art: An Inquiry into the Formation of European Civilization // Archivi. Centro camuno di studi preistorici. Capo di Ponte; Brescia, 1976. T. 6.

Angeloni Alessandra. Il labirinto di Volterra // Il leggio trecentesco della cattedrale di Volterra. Rassegna Volterrana. 1996–1997. Vol. 73–74. P. 149–167, 211.

Angiolillo Simonetta, ed. Mosaici antichi in Italia: Sardinia. Roma, 1981.

Anonymous [gu/br/ch]. Troja und Trojaburgen // Vorland: Zeitschrift für europäische Vorgeschichte. 1973 Bd. I. S. 171–173, 213–215.

Arias Paolo Enrico, Max Hirmer. Tausend Jahre griechische Vasenkunst. München, 1960.

Arnagnac'sche stiftelse: Katalog over den Arnagnac'ske handskriftsamling. Ed. Kristian Kälund. København, 1889–1894. Vol. 1–2.

Arnold Dieter. Labyrinth // Lexikon der Ägyptologie. Hrsg. v. Wolfgang Helck und Wolfhart Westendorf. Wiesbaden. 1980. Bd. 3. Sp. 905–907.

Arnold Irene Ringwood. Local Festivals at Delos // American

Journal of Archaeology. 1933. Vol. 37. P. 452–458.

Artress Lauren. Walking a Sacred Path: Rediscovering the Labyrinth as a Spiritual Tool. New York, 1995.

Aspelin J. R. Jätuuntarhat Suomen rantamailla // Finska Fornminnesföreningens tidskrift. 1877. T. 2. P. 155–164.

Aspelin J. R. Steinlabyrinth in Finnland // Zeitschrift für Ethnologie. 1877. № 4. S. 439–441.

Attali Jacques. Chemins de sagesse: Traité du labyrinthe. Fayard, 1996. Engl. trans. The Labyrinth in Culture and Society: Pathways to Wisdom. Berkeley, 1998.

Auber [Abbé]. Histoire de la cathédrale de Poitiers. Paris, 1849. Vol. 1–2.

Aubert Marcel. Les architectes de la cathédrale de Reims // Bulletin Monumental. 1956. Vol. 114. P. 123–125.

Aubert Marcel. La Construction au Moyen-Age: L'Architecte // Bulletin Monumental. 1961. Vol. 119. P. 7–42.

Aubert Marcel. Gotische Kathedralen und Kunstschatze in Frankreich. 2 Aufl. Wiesbaden, 1973.

Aus'm Weerth Ernst, Hrsg. Der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln restauriert und gezeichnet von Toni Avenarius nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens. Bonn, 1873.

Avalon Arthur (Sir John Woodroffe). The Serpent Power: Being the Shat-Chakra-Nirūpana and Paduka-Pāṇchakā. 3rd ed. Madras; London, 1931.

Avalon Arthur (Sir John Woodroffe). Shakti und Shakta: Lehre und Ritual der Tantra-Shāstras. Weilheim, 1962.

- Avalon Arthur (Sir John Woodroffe).* Die Girlande der Buchstaben. Varnamālā: Studien über das Mantra-Shāstra. Weilheim, 1968.
- Avalon Arthur (Sir John Woodroffe).* Principles of Tantra: The Tantratattva of Śrīyukta Siva Candra Vidyārṇava Bhattachārya Mahodaya. 4th ed. Madras, 1969—1970. Vol. 1—2.
- Ayrton Michael.* The Maze Maker: A Novel. London, 1967.
- Ayrton Michael.* A Meaning to the Maze: Seventh Jackson Knight Memorial Lecture. Abingdon-on-Thames, 1974.
- Bächtold-Stäubli Hanns.* Hrsg. Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Berlin; Leipzig, 1927—1942. Bd. 1—10.
- Backman E. Louis.* Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine. London, 1952.
- Bäcksbäck Christina.* Stenlabyrinter i Finland // Finskt Museum. 1972. P. 64—73.
- Baer Ernst von.* Über labyrinthförmige Steinsetzungen im Russischen Norden // Bulletin de la classe historique-philologique de l'Académie impériale de Sciences de St-Petersbourg. 1844. T. I. Sp. 70—79.
- Baker C. H. Collins.* Catalogue of the Pictures at Hampton Court. Glasgow, 1929.
- Ball W. W. Rouse.* Some Mazes. S.I., s.a. [Cambridge, 1913?].
- Bange Ernst Friedrich.* Reliefs und Plaketten. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Berlin; Leipzig, 1922. Vol. 2.
- Baltrušaitis Jurgis.* Le miroir. Essai sur une légende scientifique. Révelations, Science-Fiction et Fallacies. Paris, 1978.
- Banier Abbé.* Le Palais de Caron, ou le Labyrinthe d'Égypte // Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et des Belles Lettres. Paris, 1729. Vol. 5. P. 245—250.
- Banks M. M.* Tangled Thread Mazes // Folk-Lore. 1935. Vol. 46. P. 78—80.
- Banks M. M.* Threshold Designs // Folk-Lore. 1936. Vol. 47. T. 268—269.
- Baracchini Clara, Caleca Antonio.* Il duomo di Lucca. Lucca, 1973.
- Barbier de Montault Xavier.* Les Labyrinthes // Œuvres Complètes. Poitiers, 1889—1902. Vols. 1—16; Vol. 8. 1893. P. 3—13.
- Bardon Henry.* A propos d'une gravure Florentine (Thésée et le labyrinthe) // Gazette des Beaux Arts. 1961. Vol. 58. P. 21—38.
- Barker Katherine.* The Mizmaze at Leigh // Caerdroia. 1990. Vol. 23. P. 9—13.
- Barlow Claude W.* Codex Vaticanus Latinus 4929 // Memoirs of the American Academy in Rome. 1938. Vol. 15. P. 87—124.
- Barnea Jon.* Reprezentarea labirintului pe monumentele rupestre de la Basarabi (reg. Dobrogea) // Studii si cercetari de istorie veche. 1963. Anul. 14. P. 189—195.
- Barré Louis.* Herculaneum et Pompei: Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, Il Museo borbonico, et tous les ouvrages analogues. Paris. 1861—1863. Vol. 1—7.
- Bartocchini Renato.* Scavi e rinvenimenti in Tripolitania negli anni 1926—1927 // Africa Italiana. 1928. Vol. 2. P. 77—110.
- Bartoli Alfonso.* Scavi del Palatino (Domus Augustana) 1926—1928 // Notizie degli scavi di antichità. Roma, 1929. P. 3—29.
- Bataks op Weg De.* Ethnographisch Museum Delft: Katalog. Delft, 1967—1968.
- Batschelet-Massini Werner.* The Labyrinth of Sélestat // Ciba-Geigy Journal. 1973. № 4. P. 2—3.
- Batschelet-Massini Werner.* Labyrinthzeichnungen in Handschriften // Codices manuscripti. 1978. Jg. 4. S. 33—65.
- Baumgartner Alexander S. J.* Das Rāmāyana und die Rāma-Literatur der Inder: Eine literaturgeschichtliche Skizze. Freiburg, 1894. Repr. Osnabrück, 1972.
- Beard Charles R.* The 'Labyrinth Man' // The Connoisseur. 1927. Vol. 79. P. 232—234.
- Beard Charles R.* Cap-Brooches of the Renaissance // The Connoisseur. 1939. Vol. 14. P. 287—292.
- Beazley John Davidson.* Attic Black-Figure Vase-Painters. Oxford, 1956.
- Becatti Giovanni.* La Leggenda di Daedalo // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. 1953—1954. Bd. 60—61. S. 22—36.
- Becatti Giovanni.* Scavi di Ostia. Vol. 4. Mosaici e Pavimenti Marmorei. Roma, 1961.
- Bechstein Ludwig.* Märchenbuch. Leipzig, 1926.
- Behrend Michael.* Julian Bowers // Caerdroia. 1984. Vol. 15. P. 4—7.
- Behrend Michael.* Julian's Bower and Troy Names // Caerdroia. 1996. Vol. 27. P. 18—23.
- Bellermann J. J.* Neustadt-Eberwalde. Berlin und Nauck, 1830.
- Benjamin.* Constantinus // Pauly-Wissowa. Bd. 4. Sp. 1013—1026.
- Benndorf Otto.* Antike und moderne Labyrinthe // Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. 1891. Bd. 21.
- Bennett Robert, Wadström Inger, Wilcke-Lindqvist Ingeborg.* Sorunda. Sveriges Kyrkor: Södermanland. Uppsala, 1972. Vol. 3.
- Bergamar Kate.* Discovering Hill Figures: White Horses and Other Creatures of the Downs, their History, Location and Legends. 2nd ed. Aylesbury, 1972.
- Berkhey J. le Francq van.* Eerbare proefkusjes. Amsterdam, 1782.
- Berselli C.* La pianta di Mantova di Gabriele Bertazzolo: Le didascalie della carta // Civiltà Mantovana. 1967. Vol. 2. № 10. P. 283.
- Berthelot Marcelin, Ruelle Charles-Émile.* Collection des anciens alchimistes grecs. Paris, 1887—1888. Vols. 1—3.
- Berve Helmut, Graben Gottfried.* Greek Temples, Theaters and Shrines. New York, 1962.
- Bessau Margarete.* Dädalus und Ikarus // Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1954. Bd. 3. Sp. 976—981.
- Bethe Erich.* Minos // Rheinisches Museum für Philologie. 1910. Bd. 65. S. 200—232.
- Beyer H.* Zu tanzen unsere Windelbahn // Volkstum und Heimat. 1935.
- Bezold Carl, Hrsg.* Die Schatzhöhle: Aus dem syrischen Texte dreier unedirten Handschriften in's

Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Bezold. Leipzig, 1883–1888.

Bd. 1–2.

A Bibliography of the Survival of the Classics. Warburg Library. London, 1938.

Biedermann Hans. Lexikon der Felsbildkunst. Graz, 1976.

Billanovich Giuseppe. Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche // *Aevum: Annuario dell' Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano 30 (1956): 319–353.

Birkenmajer Alexander. Zur Lebensgeschichte und wissenschaftlichen Tätigkeit von Giovanni Fontana (1395?–1455?) // *Isis*. 1932. Vol. 17. P. 34–53.

Birkhan Helmut. Labyrinth // Lexikon der Christlichen Ikonographie. Bd. 3. Rome, Freiburg, Basel, Wien, 1971. Sp. 2–4.

Birkhan Helmut. Laborintus – laborintus: Zum Symbolwert des Labyrinths im Mittelalter // Festschrift für Richard Pittioni zum 70. Geburtstag. Wien, 1976. S. 423–454.

Birt Theodor. Beiträge zur lateinischen Grammatik: Sprachman avrum oder aurum? // *Rheinisches Museum für Philologie*. 1897. Bd. 52.

Al-Bīrūnī (Abu'l-Rayhān Muhammad Ibn Ahmad). Alberuni's India: An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India. Ed. Eduard Sachau. London, 1910. Repr. New Delhi, 1964. Vols. 1–2.

Bischoff Bernhard. Eine Sammelhandschrift Walahfried Strabos: Cod. Sangall. 878 // In *Aus der Welt des Buches: Festschrift Georg Leyh*. Leipzig, 1949. S. 30–48.

Blake Marion Elizabeth. The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1930. Vol. 8. P. 7–159.

Blake Marion Elizabeth. Roman Mosaics of the Second Century in Italy // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1936. Vol. 13. P. 67–214.

Blanchet Adrien. Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Paris, 1909. Vol. 1: Gaule; Vol. 2: Lugdunaise, Belgique et Germanie.

Blanco Freijeiro Antonio. El laberinto de Mogor // *Archivo Español*. Vol. 31 (1958): 168–175.

Blanco Freijeiro Antonio. Petroglifos de Pontevedra // *Bellas Artes*. 1975. Vol. 4. № 42. P. 3–7.

Blegen Carl W., Mabel Lang. The Palace of Nestor Excavations of 1957 // *American Journal of Archaeology*. 1958. Vol. 62. P. 175–191.

Blegen Carl W., Rawson Marion, Lang Mabel. The Palace of Nestor in Western Messenia. Princeton, 1966–1973. Vols. 1–3.

Boardman John. Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical. London, 1971.

Bock E., Rosenberg J. Staatliche Museen zu Berlin: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. Berlin, 1930. Vols. 1–2.

Böckler A. Die Regensburg-Prüfening Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München, 1925.

Bohacová Mirjam. Irrgarten der Schicksale: Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges. Prague, 1966.

Böhl Franz Marius Theodor de Liagre. Zum babylonischen Ursprung des Labyrinths // *Miscellanea Orientalia dedicata Antonio Deimel annos LXX compienti. Analecta Orientalia*. Rome, 1935. Vol. 12. P. 6–23.

Böhme Robert. Orpheus: Der Sänger und seine Zeit. Bern; München, 1970.

Boisacq Emile. Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Ed. 3^e. Heidelberg, Paris, 1938.

Boll Franz, Bezold Carl. Stern Glaube und Sterndeutung: Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, hg. Wilhelm Gundel. 3. Aufl. Leipzig: Berlin, 1926.

The Book of the Cave of Treasures: A History of the Patriarchs and the

Kings their Successors from the Creation to the Crucifixion of Christ. Trans. Sir E. A. Wallis Budge. London, 1927.

Bord Janet. Mazes and Labyrinths of the World. London, 1976.

Borgeaud Philippe. The Open Entrance to the Closed Palace of the King: The Greek Labyrinth in Context // *History of Religions*. 1974. Vol. 14. P. 1–27.

Borges Jorge Luis. Labyrinths. Harmondsworth, 1964.

Borges Jorge Luis. Borges und ich: Gedichte und Prosa. München, 1963.

Borges Jorge Luis. // *Congresso del Mondo*. Parma; Milan, 1974.

Born Wolfgang. Spiral Towers in Europe and their Oriental Prototypes // *Gazette des Beaux-Arts*. 1943. Vol. 24. P. 233–248.

Bosch F. D. K. Gouden Vingerringen uit het Hindoe-Javaansche Tijdperk // *Djāwā. Tijdschrift van het Java-Instituut*. 1927. Jg. 7. P. 305–320.

Boseck K. Das Windelbahnfest in Stolp // *Beitrag zur Heimatkunde Hinter-Pommerns*. 1937. Bd. 10.

Boulbain Jean-Michel. La Basilique Notre-Dame-de-Bon-Secours, Guingamp. Paris, 1964.

Bourgeois Jean-Louis. Auspicious Mystery: The Art of John Willenbecher // *John Willenbecher. Exh. cat.* Allentown, 1979. P. 6–8.

Boyce John H. Saffroti Waiden Maze // *Essex Journal*. 1973. Vol. 8. № 3. P. 88.

Bramsen Henrik. Le Chateau d'Amour // *Hafnia: Copenhagen Papers in the History of Art* 1976. Ed. Hakon Lund. København, 1977. P. 91–95.

Die Brandenburgisch-Preussische Kunstammer: Eine Auswahl aus den alten Beständen. Hrsg. v. Josephine Hildebrand, C. Theuerkauff. Katalog. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin, 1981.

Brandenstein Wilhelm. Der Name Labyrinth // *Die Sprache, Zeitschrift für Sprachwissenschaft*. 1950–1952. Bd. 2. S. 72–76.

Brandenstein Wilhelm. Kleinere namenkundliche Arbeiten, hg. Fritz Lochner von Hüttenbach. Graz, 1978.

- Branner Robert.** The Labyrinth of Reims Cathedral // Journal of the Society of Architectural Historians. 1962. Vol. 21. P. 18–25.
- Braun Edmund.** Eine Nürnberger Labyrinthdarstellung aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, I // Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg, 1896. Bd. 91–96.
- Braun Edmund W.** Cebestafel // Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1954. Bd. 3. Sp. 383–390.
- Braun Stephan.** Die Basilika des Reparatus // Christliche Kunstblätter. Freiburg, 1870. S. 94–95, 98–99, 102–104.
- Breazeale J. F.** The Pitna and his Basket. Tuscon, 1923.
- Bremer W.** Note on the Hollywood Stone // Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland. 1926. Vol. 56. P. 51–54.
- Brieger Peter, Meiss Millard, Singleton Charles S.** Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy. Princeton, 1969. Vols. 1–2.
- Bright Greg.** Maze Book: Puzzles for Everyone. London, 1973.
- Brion Marcel.** Léonard de Vinci. Paris, 1952.
- Broadbent Noel D.** Lichenometry and Archaeology: Testing of Lichen Chronology on the Swedish North Bothnian Coast // Research Report. 1987. № 2. P. 61.
- Broadbent Noel D., Bergqvist K. I.** Lichenometric Chronology and Archaeological Features on Raised Beaches: Preliminary Results from the Swedish North Bothnian Coastal Region // Arctic and Alpine Research. 1986. Vol. 18. № 3. P. 297–306.
- Bronson Richard C., Giovanni Uggeri.** Isola del Giglio. Isola di Giannutri, Monte Argentario. Laguna di Orbetello // Studi Etruschi. 1970. Vol. 38. P. 201–214.
- Brooke S. C.** The Labyrinth Pattern in India // Folk-Lore. 1953. Vol. 64. P. 463–472.
- Brown P. D. C., McWhirr A. D., Smith D. J.** Cirencester. 1967–1968. Eighth Interim Report // The Antiquaries Journal. 1969. Vol. 49. P. 222–243.
- Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner: Herkunft und Nachfolge: Katalog. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Berlin, 1975.
- Bruneau Philippe.** Deliaea // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1978. Vol. 102. P. 109–171.
- Brusewitz G.** Anteckningar under vandringar i södra Måland sommaren 1865. Samfundet Hallands biblioteks vänners publikationer. Halmstad, 1953. T. 3.
- Buberl Paul.** Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Voran. Die illuminierten Handschriften der Steiermark. Leipzig, 1911. Bd. 3.
- Buchberger Michael.** Kirchliches Handlexikon: Ein Nachschlagebuch über das Gesamtgebiet der Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. Freiburg im Breisgau, 1907–1912. Bd. 1–2.
- Buchholz Hans-Günther.** Zur Herkunft der kretischen Doppelaxt: Geschichte und auswärtige Beziehungen eines minoischen Kultsymbols. München, 1959.
- Buchthal Hugo.** Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
- Buck August, ed.** Die Rezeption der Antike: Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance, I. Kongress des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung 2. bis 5. September 1978. Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung. Hamburg, 1981. Bd. I.
- Budimir M.** Zeus Labrandos, Labrus, Labirinthos // Ziva Antika (Antiquité vivante). 1959. Vol. 9. P. 85–96.
- Bühler Walter.** Geistige Hintergründe der Kalenderordnung: Vom Wesen der Woche. Die Beweglichkeit des Osterfestes: Kalenderreform. 2. Aufl. Stuttgart, 1978.
- Bulteau Marcel Joseph.** Monographie de la cathédrale de Chartres. Ed. 2^e. Chartres, 1887–1892. Vol. 1–3.
- Burckhardt Jacob.** Die Zeit Constantins des Grossen. Ed. Felix Stähelin. Berlin and Leipzig, 1929. English ed.: The Age of Constantine the Great. Trans. Moses Hadas. New York, 1989.
- Burn A. R.** Minoans, Philistines, and Greeks B. C. 1400–1900. 2nd ed. London, 1968.
- Buschhausen Heide, Buschhausen Helmut.** Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitaristen-Congregation in Wien. Wien, 1976.
- Buschhausen Heide, Buschhausen Helmut.** Annenische Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien: Katalog. Österreichische Nationalbibliothek. Wien, 1981.
- Buschor Ernst.** Die Tondächer der Akropolis. Berlin; Leipzig, 1929–1933. Bd. 1–4. (Bd. 1–2: Text; Bd. 3–4: Abb.).
- Buschor Ernst.** Heraion von Samos: Frühe Bauten // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. 1930. Bd. 55. S. 1–99.
- Buys Hans Brandts.** Het Wohltemperierte Clavier van Johann Sebastian Bach. 3rd ed. Arnhem, 1955.
- Buzonnière M., de.** Histoire architecturale de la Ville d'Orléans. Paris and Orléans. 1849. Vol. 1–2.
- Cabrol Fernand, Henri Leclercq, eds.** Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1907–1951. Vol. 1–15.
- Cagiano de Azevedo Michelangelo.** Saggio sul Labirinto // Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Milan, 1958. Vol. 67.
- Campi Pietro Maria.** Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza: 3 vols. Piacenza, 1651–1662.
- Candolini, Gernot.** Geheimnisvolles Labyrinth: Mythos und Geschichte eines Menschheitssymbols. Augsburg, 1999.
- Candolini, Gernot.** Labyrinth: Ein Praxisbuch zum Malen, Bauen, Tanzen, Spielen, Meditieren und Feiern. Augsburg, 1999.
- Gange Charles du.** Glossarium mediae et infimae latinitatis. Paris, 1840–1850. Vol. 7.
- Caramuel y Lobkowitz Juan.** Primus Calamus ob oculos ponens metametricam, quae variis currentium, recurrentium, adscendentium, descendendum nec non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisus auf buxo insculptos

- aut plumbo infusos multiformes labryntlios exornat. Roma, 1663.
- Carpeggiani Paolo*. Zwischen Symbol und Mythos: Das Labyrinth und die Gonzaga // *Daidalos*. 1982. Jg. 3. March. S. 25–37.
- Carpenter E., ed.* Materials for the Study of Social Symbolism in Ancient and Tribal Art: A Record of Tradition and Continuity. Based on the Writings and Researches of Carl Schuster. Vol. 3: Rebirth; book 2: The Labyrinth and Other Paths to Other Worlds. New York, 1986. P. 270–271. Figs. 280, 662. Note 280.
- Casamor de Espona José M.* Los Jardines del Laberinto // *Parques y Jardines*. 1971. Vol. 3. May–August. P. 3–5.
- Castets F.* Chorus // *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Ed. C. Daremberg and Edmond Saglio. Repr. Graz, 1962. Vol. I. P. 1119–1127.
- Catalogue of Old Foreign Paintings. Copenhagen, 1951.
- Catalogue of Paintings: Fitzwilliam Museum. Cambridge, 1960–1977. Vol. 1–3.
- A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark, 1100–1600: Scania, Holland, Blekinge. Ed. Knud Banning. København, 1976. Vol. 1–3.
- Caumont A., de.* Rapport verbale sur une excursion archéologique en Poitou et sur d'autres inspections faites dans le cours de l'année 1857 // *Bulletin Monumental*. 1858. Vol. 24. P. 5–56.
- Caumont A., de.* Abécédaire ou rudiment d'archéologie: Architecture religieuse. Ed. 5^{me}. Caen, 1870.
- Caus Salomon de.* Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergae Extractus Palatino de Caus, Architecto. Frankfurt am Main, 1620. Repr. Paris, 1981.
- Cave Charles John Philip.* Roofbosses in Medieval Churches. Cambridge, 1948.
- Cecchelli Carlo S.* Maria in Trastevere. Rome, 1933.
- Cecchi Gattolin Enrichetta.* Il Tessellati Romanici della Basilica di S. Savino // *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*. ed. Roberto Salvi. Modena, 1978. P. 115–139.
- Chadwick John, Killen J. T., Olivier J.-P.* The Knossos Tablets: A Transliteration. 4th ed. Cambridge, 1971.
- Challine Charles.* Recherches sur Chartres. Société archéologique d'Eure-et-Loire. Chartres, 1918.
- Chantraine Pierre.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots. Paris, 1974. Vol. 3.
- Chapuis Frédéric.* Der Labyrinth-Test. Zwei Parallelverfahren: Seine Anwendung in der Berufsberatung und Personalauslese. Bern; Stuttgart, 1959.
- Charageat Marguerite.* De la maison Dedalus aux labyrinthes, dans l'art des jardins, du Moyen-âge à la Renaissance // *Actes du XVI^{me} Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952. The Hague, 1955. P. 345–350.
- Charbonneaux Jean, Roland Martin, François Villard.* Hellenistic Art: 330–350 BC. London, 1973.
- [Charton Edouard].* La danse Candiote // *Magasin Pittoresque*. 1838. An. 6^{me}. P. 216.
- Chartraire Eugène.* La Cathédrale de Sens. Paris, 1934.
- Chaucer Geoffrey.* The Complete Works of Geoffrey Chaucer, ed. F. N. Robinson. 2nd ed. Oxford. Melbourne; Cape Town, 1974.
- Chauveau [Abbé].* Origine de la métropole de Sens, et diverses époques de sa construction // *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Sens, Tours, Angoulême. Limoges 1847.* Paris, 1848. P. 170–218.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain.* Dictionnaire des symboles. 4 vol. 6 ed. Paris, 1973.
- Christinger Raymond.* Le Mythe du labyrinthe // *Archives suisses d'anthropologie générale*. 1961. T. 26. P. 41–60.
- Christinger Raymond.* Le Voyage dans l'imaginaire. Geneva, 1971.
- Christinger Raymond.* Le Labyrinthe des Indiens du sud-ouest Américain // *Bulletin de la société suisse des américanistes*. 1974. Vol. 38. P. 29–34.
- Christinger Raymond.* The Hidden Significance of the „Cretan“ Labyrinth // *History of Religions*. 1975. Vol. 15. P. 183–191.
- Ciampini G. G.* Vetera Monumenta. Rome, 1690.
- Cimino Rosa Maria.* A Short Note on a New Nepalese Labyrinth // *East and West*. 1995. Vol. 45. P. 381–385.
- Cipriani Renata.* Codici miniati dell' Ambrosiana: Contributo a un catalogo. Milan. 1968.
- Claassen Oswald.* Weltwissen im Hakenkreuz: Von Layrinihen, Runen und Religionen. Krefeld, 1934.
- Clagett Marshall.* The Life and Works of Giovanni Fontana // *Annali dell' Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze*. 1976. Vol. 1. P. 5–28.
- Clark Marilyn.* British Turf Labyrinths: An Update // *Caerdroia*. 1992. Vol. 25. P. 20–22.
- Clarke J. S.* Comberton Maze (1892). Repr. // *Caerdroia*. 1989. Vol. 22. P. 43.
- Claudius Claudianus.* Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti, English and Latin. Ed. and trans. Michael Dewar. New York, 1996.
- Clayton M.* The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England. Cambridge, 1990.
- Coate Randall.* Mazes Past, Recent and Presently // *Lustgarden*. 1978. Vol. 59. P. 60–67.
- Coate Randall, Fisher Adrian.* A Celebration of Mazes. London, 1982.
- Coffin David R.* The Villa d'Este at Tivoli. Princeton Monographs in Art and Archaeology. Princeton, 1960. Vol. 34.
- Coles Sarah.* Itchen Stoke Church Maze // *Caerdroia*. 1989. Vol. 22. P. 29.
- Collart Paul.* Au Palatin. Paris, 1978.
- Collinet-Guérin Marthe.* Histoire du nimbe des origines aux temps modernes. Paris, 1961.
- Collura Paolo.* La precarolina e la carolina a Bobbio. Fontes Ambrosiano, 22. Milan. 1943.
- Colton Harold Sellers.* Is the House of Teuhu the Minoan Labyrinth? // *Science*. 1917. Vol. 45. № 1174. P. 667–668.
- Colton Harold Sellers.* Troy Town of the Hopi Mesas // *The Scientific Monthly*. 1944. Vol. 58. P. 129–134.

- Colvin Sidney, ed.* A Florentine Picture-Chronicle Being a Series of Ninety-Nine Drawings Representing Scenes and Personages of Ancient History Sacred and Profane by Maso Finiguerra. London, 1898.
- Comarmond A.* Description du Musée Lapidaire de la Ville de Lyon: Epigraphie antique du département du Rhône. Lyons, 1846–1854.
- Combe Thomas.* Theater of Fine Devices. Intro. Mary V. Silcox, emblem 35. Aldershot, 1990.
- Comenius John Amos.* The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart. Trans. Howard Louthan and Andrea Sterk, 55. New York, 1998.
- Comenius John Amos.* De rerum humanarum emendatione consultatio catholica: Ad genus humanum ante alios vero ad eruditores religiosos, potentes Europae. Academia Scientiarum Bohemoslovaca. 2 vols. Prague, 1966.
- Comito Terry.* The Idea of the Garden in the Renaissance. New Brunswick, 1978.
- Cone Margaret, Gombrich Richard, trans.* The Perfect Generosity of Prince Vessantara: A Buddhist Epic. Oxford, 1977.
- Contu Ercole.* Nuovi petroglifi schematici della Sardegna // Bollettino di Paleontologia Italiana. 1965. Vol. 74. P. 65–122.
- Conty Patrick.* L'Esprit du labyrinthe. Paris, s. a.
- Conway Martin, Cust Lionel.* Portraits of the Wyatt Family // The Burlington Magazine. 1909–1910. Vol. 16. Vol. 154–159.
- Cook Arthur Bernard.* Zeus, Jupiter and the Oak // The Classical Review. 1903. Vol. 17. P. 174–186, 268–278, 403–421.
- Cook Arthur Bernard.* Zeus: A Study in Ancient Religion. Cambridge, 1914–1940. Vol. 1–4.
- Coomaraswamy Ananda K.* The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation" // The Art Quarterly. 1944. Vol. 7. P. 109–128.
- Coomaraswamy Ananda K.* Mediaeval Sinhalese Art. 2nd ed. New York, 1956.
- Coupe W. A.* Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War // Journal of the Warburg and Courtauld institutes. 1962. Vol. 25. P. 65–86.
- Creuzer Friedrich, Mone Franz Joseph.* Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 2 Aufl. Leipzig and Darmstadt, 1819–1823. Bd. 1–7.
- Crisp Frank.* Mediaeval Gardens. London, 1924. Vol. 1–2.
- Critchlow Keith.* Chartres Maze // Architectural Association Quarterly. 1973. Vol. 5. № 2. P. 11–21.
- Critchlow Keith, Carroll Jane, Vaughan Lee Llewellyn.* Chartres Maze: A Model of the Universe? Research into Lost Knowledge Organisation Trust, Occasional Paper, 1. Cambridge, 1975.
- Crutwell Robert W.* Virgil's Mind at Work. Oxford, 1947. Repr. New York, 1969.
- Cues Nikolaus von.* Die Kalenderverbesserung. Trans. Viktor Stegemann. Heidelberg, 1955.
- Cuillandre Josephe.* La Droite et la gauche dans les poèmes homériques en concordance avec la doctrine pythagoricienne et avec la tradition celtique. Paris, 1944.
- Culin Stewart.* Games of the North American Indians // 24th Annuary Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1902–1903. Washington: D.C., 1907. Repr. New York, 1975.
- Daire P.* Histoire de la ville d'Amiens. Amiens, 1757. Vol. 1–2.
- Dallett Joseph B.* Hohenheims Labyrinth: Bilder der Resonanz // Paracelsus, Werk und Wirkung: Festgabe für Kurt Goldammer zum 60. Geburtstag, ed. Sepp Domandi. Wien, 1975. S. 29–34.
- Dallett Joseph B.* Libri labyrinthaei: Configurations of a Metaphor in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Acta Conventus neolatini Amstelodamensis: Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies, Amsterdam 19–24 August 1979. S. 273–276.
- Humanistische Bibliothek*, i, no. 26. Ed. P. Tuynman. G. C. Kuiper. and W. E. Kessler. München, 1979.
- Dalton O. M.* Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography in the British Museum. London, 1915.
- Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet: Københavns Amt. København, 1946.
- Dante Alighieri. The Divine Comedy of Dante Alighieri. Trans. Henry Wadsworth Longfellow. 3 vols. London, 1867. German ed.: Die Göttliche Kommödie des Dante Alighieri: Metrische Übersetzung nebst beigedrucktem Originaltexte mit Erläuterungen, Abhandlungen und Register von August Kopisch. Berlin, 1842.
- Daremberg C., Edmond Saglio, eds.* Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Paris. 1877–1919. Vol. 1–10. Repr. Graz. 1962.
- Darmon Jean-Pierre, Lavagne Henri.* Partie centrale. Vol. 3 of Recueil général des mosaïques de La Gaule. Ed. Henri Stern. Paris. 1977.
- Daszewski Wiktor A.* La mosaïque du Labyrinthe de Cormerod: Reflexions sur l'origine de la composition figurée // Germania. 1974. Jg. 52. P. 109–119.
- Daszewski Wiktor A.* La Mosaïque de Thésée: Etudes sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure. Nea Paphos, 2. Warsaw, 1977.
- Decaris François.* Le Labyrinthe de Saint-Euverte: Un attrait supplémentaire pour les visiteurs du futur musée lapidaire. La République du Centre. 1978. Vol. 15 March.
- Deecke Wilhelm.* Le Iscrizioni Etniche del Vaso di Tragliatella // Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica. 1881. Vol. 35. P. 160–168.
- Deedes C. N.* The Labyrinth // The Labyrinth: Further Studies in the Relation between Myth and Ritual in the Ancient World, ed. S. H. Hooke. London, 1935. P. 1–42.
- Defrasse Alphonse, Lechat Henri.* Notes sur Epidaure // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1890. Vol. 14. P. 631–642.
- Degenhart Bernhard, Schmitt Annegrit.* Corpus der Italienischen Zeichnungen, 1300–1450. Berlin, 1968–1982. Bd. 1–4.

- Degenhart Bernhard, Schmitt Annegrit.* Marino Sacudo und Paulino Veneto: Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustration und Kartographie in Venedig, Avignon und Rom // Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte. Tübingen, 1973. Bd. 14.
- Deichmann Friedrich Wilhelm.* Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlands. Wiesbaden, 1969–1976. Bd. 1–3.
- Dell'Acqua Carlo.* Dell'insigne reale Basilica di San Michele Maggiore in Pavia. Ed. sec. Pavia, 1875.
- Demaison Louis.* Les architectes de la cathédrale de Reims // Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques. 1894. P. 1–40.
- Demaison Louis.* Chapiteau du XIII^e siècle retrouvé à Reims et note sur les labyrinthes // Bulletin de la société nationale des antiquaires de France. 1920. P. 113–115.
- Demaison Louis.* La Cathédrale de Reims. Paris, [1938].
- Deneux Henri.* Chronologie des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Reims // Bulletin de la société nationale des antiquaires de France. 1920. P. 196–200.
- Dennerlein Ingrid.* Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich. Worms, 1981.
- Dennis George.* The Cities and Cemeteries of Etruria. London, 1907. Vol. 1–2. German ed.: Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens. Repr. Darmstadt, 1973.
- Deroy Louis.* La valeur du suffixe préhellénique -nth- d'après quelques noms grecs en -nthos // Clotta: Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache. 1956. Bd. 35. S. 171–195.
- Destombes Marcel.* Mappemondes, A. D. 1200–1500. Monumenta cartographica vetustioris aevi, I. Amsterdam, 1964.
- Devigne Felix.* Labyrinthe, dallage du vestibule de la maison-de-ville à Gand // Annales de la société des Beaux-Arts de Gand. 1859–1861. Vol. 8. P. 340–346.
- Diaz A. C. Lamalfa.* Estelas medievales y grabado laberintico de Arcera (Valdeprado del Rio, Cantabria). Arquelogia Medieval Española: 2 Congreso, Madrid, 19–24 Enero 1987, Comunicaciones. Madrid, 1989. T. 3. P. 502–511.
- Dickinson P. G. M.* Hilton Maze // The Archaeological Journal. 1967. Vol. 124. P. 241.
- Dicks D. R.* Early Greek Astronomy to Aristotle. London, 1970.
- Didron Aîné, Napoléon Adolphe.* Voyage en Grèce: Les Météores // Annales Archéologiques. 1844. Vol. I. P. 322–333.
- Didron Aîné, Napoléon Adolphe.* Symbolisme des labyrinthes // Annales Archéologiques. 1854. Vol. 14. P. 268–269.
- Didron Aîné, Napoléon Adolphe.* Notre-Dame-de-la-Treille // Annales Archéologiques. 1856. Vol. 16. P. 205–230.
- Diels Hermann.* Das Labyrinth // Festgabe für Adolf von Harnack zum siebzigsten Geburtstag dargebracht von Fachgenossen und Freunden. Tübingen, 1921. S. 61–72.
- Diem Carl.* Das Tojanische Reiterspiel. Berlin, 1942.
- Dieterich Albrecht.* Mutter Erde. Leipzig, 1906.
- Diodorus Siculus.* Diodorus of Sicily. Trans. C. H. Oldfather (vols. 11 and 12 by Francis R. Walton). Cambridge, Mass., and London, 1933–1967. Vols. 1–12.
- Diodorus Siculus.* Diodor's von Sicilien historische Bibliothek. Trans. Julius Friedrich Wurm. Stuttgart, 1827–1840. Bd. 1–19.
- Doede Werner.* Schön schreiben, eine Kunst: Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert. 2 Aufl. München, 1966.
- Dölger F. J.* Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses: Das Oktogon und die Symbolik der Achtzahl // Antike und Christentum. Münster, 1934. Bd. 4. S. 153–187.
- Döllinger J.* Hippolytus und Kallistus; oder die Römische Kirche in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Regensburg, 1853.
- Dombart Theodor.* Die sieben Weltwunder des Altertums. 2 Aufl. München, 1970.
- Doob Penelope Reed.* The Auxerre Labyrinth Dance // Proceedings of the Society of Dance History Scholars. 1985. P. 132–141.
- Doob Penelope Reed.* The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages. Ithaca, 1990.
- Doolhoven en Labyrinten.* Exh. cat. Cultureel Centrum, Tilburg. Tilburg, 1978.
- Dossi Ugo.* Das Motiv der Motivation oder die relative Freiheit. S. l., s. a. [München, 1976?].
- Doublet de Boisthibault, François-Jules.* Les Artistes aux moyen-âge. Paris, 1850.
- Douglas Nik.* Tantra Yoga. New Delhi, 1971.
- Doumas Christos.* The Minoan Eruption of the Santorini Volcano // Antiquity. 1974. Vol. 48. № 190. P. 110–115.
- Dowson John.* A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature. 12th ed. Bhopal, Chandigarh, Delhi, s. a. [1970?].
- Duchemin Jacqueline.* Le Thème du héros au Labyrinthe dans la vie de Thésée // Kokalos. 1970. Vol. 16. P. 30–52.
- Dunand M.* Rapport sur une mission archéologique au Djebel Druze // Syria. 1926. T. 326–335.
- Dunand M.* Le Musée de Soueïda: Bibliothèque archéologique et historique. Paris, 1934. Vol. 20.
- Dupuis Charles-François.* Origines de tous les cultes, ou religion universelle. Paris, 1795. Vol. 1–3.
- Durand Georges.* Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. Amiens; Paris, 1901–1903. Vol. 1–2.
- Durand Julien.* Les Pavés-mosaïques en Italie et en France // Annales Archéologiques. 1855. Vol. 15. P. 223–231; 1857. Vol. 17. P. 119–127.
- Albrecht Dürer, 1471–1971.* Katalog. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Nürnberg, 1971.
- Dury-Moyaers Geneviève.* Enée et Lavinium: A propos des découvertes archéologiques récentes // Collection Latomus. Bruxelles, 1981. Vol. 174.
- Dutoit Julius, trans.* Jātakam: Das Buch der Erzählungen aus früheren Existenzen Buddhas. Leipzig, 1908–1921. Bd. 1–7.

L'Ecole de Fontainebleau. Exh. cat. Musée du Louvre, Paris. Paris, 1972.

Eggebrecht Eva. Ägypten: Faszination und Abenteuer: Katalog. Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim. Hildesheim, 1982.

Eilmann Richard. Labyrinthos: Ein Beitrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornaments. Ph. D. diss. Halle, 1928. Athens, 1931.

Eiselen Ernst. Der Wunderkreis: Neu entworfen und beschrieben. Berlin, 1829.

Eliade Mircea. Die Religionen und das Heilige: Elemente der Religionsgeschichte. Salzburg, 1954.

Eliade Mircea. Das Mysterium der Wiedergeburt: Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung. Zürich; Stuttgart, 1961.

Eliade Mircea. Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg, 1961.

Enk P. J. De labyrinthi imagine in foribus templi Cumani insculpta (Vergilii Aen. VI, 27) // Mnemosyne. 1958. Ser. 4. Vol. 11. P. 322–330.

Enlart Camille. Manuel d'archéologie française depuis les temps Mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Ed. 2^{me}. Paris, 1919–1920. Vol. 1–2.

Erichsen-Firle Ursula. Geometrische Kompositionsprinzipien in den Theorien der Gartenkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ph.D. diss. Cologne, 1971.

Errante V. Forse che si forse che no: La terza spedizione del duca Vincenzo Gonzaga in Ungheria alla guerra contro il Turco (1601) studiata in documenti inediti // Archivio Storico Lombardo. 1915. Ser. 5. An. 42. P. 15–114.

Espérandieu Emile. Les Mosaïques romaines de Nîmes. Nîmes, 1935.

Evans Arthur J. Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations // The Journal of Hellenic Studies. 1901. Vol. 21. P. 99–201.

Evans Arthur J. The Palace of Knossos: Provisional Report of the Excavations for the Year 1902 // The Annual of the British School at Athens. 1901–1902. Vol. 8. P. 1–124.

Evans Arthur J. The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos. London, 1921–1935. Vol. 1–6.

Evans John D. Malta, London, s. a. [1959].

Fabia Philippe. Mosaïques Romaines des Musées de Lyon. Lyons, 1933.

Fauré Paul. Labyrinthes crétois méditerranéens // Revue des Etudes grecques. 1960. P. 214–216.

Fauré Paul. Fonctions des cavernes crétoises. Ecole Française d'Athènes. Travaux et mémoires. Paris, 1964. P. 14.

Fava Domenico, Salmi Mario. I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena. Florence, 1950–1973. Vol. 1–2.

Felsritzungen im Val Camonica: Katalog. Kunstgewerbemuseum, Zürich. Zürich, 1970.

Fensterbusch. Orchestra // Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa. Stuttgart, 1939. Bd. 18. T. 1. Sp. 883–885.

Fernández Gil y Casal J. Sobre insculpturas rupestres en la provincia de Pontevedra // Boletín de la Real Academia Gallega. 1916. Vol. 9. P. 193–197.

Ferro Giovanni. Teatro d'impresse. Venice, 1623. Vol. 1–2.

Fett Harry. En Islandsk Tegnebok fra Middelalderen. Videnskabs-Selskabets Skrifter IL Hist.-Filos. Klasse. №. 2. Christiania, 1910.

Fewkes Jesse Walter. A Fictitious Ruin in Gila Valley, Arizona // American Anthropologist. 1907. Vol. 9. P. 510–512.

Fewkes Jesse Walter. Casa Grande, Arizona // 28th Annual Report of the Bureau of American Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1906–1907. Washington, D. C., 1912. P. 25–179.

Fierz-David Linda. Der Liebestraum des Poliphilo: Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne. Zürich, 1947.

Fifteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1967–1968. New York, 1969.

Filarete. Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst

seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici, hrsg. v. Wolfgang von Oettingen // Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Wien, 1896. Bd. 3.

Filarete. Filarete's Treatise on Architecture, Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete. Trans. and ed. John R. Spencer. New Haven; London, 1965. Vol. 1–2.

Filarete. Antonio Averlino detto il Filarete: Trattato di Architettura, ed. Anna Maria Pinoli and Liliana Grassi. Milan, 1972. Vol. 1–2.

Fink Josef. Die Kuppel über dem Viereck: Ursprung und Gestalt. Freiburg; München, 1958.

Fischbach F. L. J. Stat.-topog: Städtebeschreibung der Mark Brandenburg. Berlin, 1786. Bd. 1.

Fisher Adrian, Georg Gerster. The Art of the Maze. London, 1990.

Fisher Adrian, Howard Loxton. Secrets of the Maze. London, 1997.

Fittschen Klaus. Bildkunst, Teil I: Der Schild des Achilleus. Archaeologia Homerica, hrsg. v. Friedrich Matz and Hans-Günter Buchholz. Göttingen, 1973. Bd. 2. T. 1.

Folda Jaroslav. Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275–1297. Princeton, 1976.

Forchhammer P. W. Daduchos: Einleitung in das Verständnis der Hellenischen Mythen, Mythensprache und Mythischen Bauten. Kiel, 1875.

Formentini Ubaldo. Il laberinto di Pontremoli ed il Troiaie lusur // Archivio Storico per le Province Parmensi. 1949–1950. P. 1–8.

Forsdyke John. Minos of Crete // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1952. Vol. 15. P. 13–19.

Forster K. W., Tuttle R. J. The Palazzo del Te // Journal of the Society of Architectural Historians. 1971. Vol. 30. P. 267–293.

Fourrey René. Dans la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre: Notes d'art et d'histoire. Auxerre, 1934.

Fox Terry. In Order to Grasp... // San Francisco Magazine. 1977. January. P. 81.

Terry Fox: Linkage. Exh. cat. Kunstmuseum, Lucerne. Lucerne, 1982.

Terry Fox: Metaphorical Instruments: Katalog. Essen and Berlin, 1982–1983.

Franchini Dario, et al. La Scienza a corte: Collezionismo eclettico. Natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo. Rome, 1979.

Frank Erich. Plato und die sogenannten Pythagoreer: Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes. Halle an der Saale, 1923.

Frazer James George. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. 3rd ed. London, 1911–1915. Vol. 12.

Freeman Rosemary. English Emblem Books. London, 1948.

Freud Sigmund. Studienausgabe, 10 vols. Frankfurt am Main, 1969–1974.

Frisk Hjalmar. Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1960–1971. Bd. 1–3.

Frova A. I mosaici romani di Cremona // Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione. 1957. Vol. 42. P. 325–334.

Fry Frederick, Kendrick A. F. A Tapestry at the Merchant Taylors' Hall // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1927. Vol. 51. P. 156–162.

Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums. 6. Aufl. Wien, 1982.

Fulcanelli. Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre. 3^{me} ed. Paris, 1973. Vol. 1–2.

Fults J. L. Magic Squares. La Salle; Illinois, 1979.

Furtwängler Adolf. Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Leipzig; Berlin, 1900. Bd. 1–3.

Gailhabaud Jules. L'Architecture du V^e au XVIII^e siècle et les arts qui en dépendent. Paris, 1858. Vol. 1–4.

Gallavotti Carlos. Labyrinth // La Parola del Passato: Rivista di Studi Antichi. 1957. Vol. 54. P. 161–176.

Gallico Claudio. "Forse che si forse che no" fra poesia e musica. Mantua, 1960.

Galling Kurt. Biblisches Reallexikon. Tübingen, 1937.

Gallini Clara. Potinija Dapuritoio // Acme, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano. 1959. Vol. 12. P. 149–176.

Gallo Rodolfo. Una famiglia patrizia: I Pisani ed i palazzi di S. Stefano di Strà // Archivio Veneto. 1945. Vol. 34–35. P. 65–228.

García Alén Alfredo, Peña Santos Antonio de la. Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra. La Coruña, 1980.

Gardner Martin. Mathematische Rätsel und Probleme. 2 Aufl. Braunschweig, 1966.

Garnett W. Retracing the Hilton Maze // The Archaeological Journal. 1967. Vol. 124. P. 241–245.

Gauckler Paul. Afrique Proconsulaire (Tunisie). Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Paris, 1910. Vol. 2.

Gauckler Paul. Musivum Opus // Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, ed. C. Daremberg and Edmond Saglio. Graz, 1962. Vol. 3. P. 2092 s.

Gavault Pierre. Etude sur les ruines romaines de Tigzirt // Bibliothèque d'Archéologie Africaine. Paris, 1897. Vol. 2.

Gelli Jacopo. Motti, Divise, Imprese di Famiglie e di Personaggi Italiani. Milan, 1916, 2 ed. 1928.

Gemäldegalerie Staatlicher Museen Preussischer Kulturbesitz: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Henning Beck und and. Berlin, 1975.

Gennep Arnold van. The Rites of Passage. 3rd ed. London, 1977.

George Lloyd. A Short Guide to Chequers. S. I., 1921.

Gérard-Rousseau Monique. Les Mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes. Incunabula Graeca. Rome, 1968. Vol. 29.

Gerola G. Un'impresa ed un motto di casa Gonzaga // Rivista d'Arte. 1930. An. 12. P. 388–398.

Gherzi Italo. Matematica dilettevole e curiosa. Milan, 1913.

Gibbons Felton. An Emblematic

Portrait by Dosso // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1966. Vol. 29. P. 433–436.

Gibson Ackroyd. Rock-Carvings which Link Tantagel with Knossos: Bronze Age Mazes Discovered in North Cornwall // The Illustrated London News 1954. № 9. January. P. 46–47.

Gide André. Theseus // Gide, André. Sämtliche Erzählungen. Stuttgart, 1965. S. 605–645.

Giglioli Giulio Quirino. L'Oinochoe di Tragiatella // Studi Etruschi. 1929. Vol. 3. P. 111–159.

Gilbert A. P. M. Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens. Amiens, 1833.

Giorgio Martini Francesco di. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare. Ed. Corrado Maltese. Milan, 1967. Vol. 1–2.

Glaserapp Helmuth von. Die Literaturen Italiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1961.

Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica pompeii incisi in rame. Naples, 1796–1808. Vol. 3.

Goldschmidt Adolph. Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien // Vorträge der Bibliothek Warburg, 1923–1924. Leipzig; Berlin, 1926. S. 215–226.

Gomart Charles, ed. Extraits originaux d'un manuscrit de Quentin de la Fons, intitulé Histoire Particulière de l'Eglise Saint-Quentin. St-Quentin; Paris, 1854–1856. Vol. 1–3.

Gombrich E. H. The Sala dei Venti in the Palazzo del Te // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1950. Vol. 13. P. 189–201.

Gonzenbach Victorine von. Die römischen Mosaiken der Schweiz. Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz. Basel, 1961. Bd. 13.

Gordon Cyrus H. The Common Background of Greek and Hebrew Civilizations. 2nd ed. New York, 1965.

Gothein Marie Luise. Geschichte der Gartenkunst. Jena, 1914. Bd. 1–2.

Götze Albrecht. Die Schatzhöhle: Überlieferung und Quellen. Sitzungsberichte der Heidelberger

Akademie der Wissenschaften,
Phil.-hist. Klasse. Bd. 4. Heidelberg,
1922.

Gougaud L. La Danse dans les
églises // *Revue d'Histoire
Ecclésiastique*. 1914. Vol. 15. P. 5—
22, 229—245.

Graesse Johann Georg Theodor.
Sagenbuch des Preussischen
Staates. Glogau, 1868—1871.
Bd. 1—2.

*Grandio de Fraga E., Rodriguez
Casal A.* O petroglifo do Outeiro do
Cribo en Armenteira // *Gallaecia*
3—4 (1979): 267—273.

Granet Marcel. Das chinesische
Denken: Inhalt, Form, Charakter.
Hrsg. v. Manfred Porkert.
München, 1963.

Grant Campbell. Rock Art of the
American Indian. New York, 1867.

Grape Wolfgang. Das Jericho-
Labyrinth im Karlsruher Codex
Augiensis 229 // *Das Münster*.
1975. Jg. 28. S. 199—202.

Gromort Georges. L'Art des jardins:
Une courte étude d'ensemble sur
l'art de la composition des jardins
d'après des exemples empruntés à
ses manifestations les plus
brillantes. 2^{me} ed. Paris, 1953.
Vol. 1—2.

Grünwedel Albert. Südindische
Volksstämme. Aus Fedor Jagor's
Nachlass. Berlin, 1914. Bd. 1.

A Guide to the Principal Coins of
the Greeks from c. 700 B. C. to A. D.
270 based on the Work of Barclay
V. Head. British Museum,
Department of Coins and Medals.
Ed. Gordon Kenneth Jenkins. 3rd
ed. London, 1959.

Guidi Giacomo. La Villa del Nilo //
Africa Italiana. 1933. Vol. 5. P. 1—
56.

Guinguand Maurice. Chartres: Les
Templiers Architectes. S. I. [Paris?],
1974.

Güntert Hermann. Labyrinth:
Eine sprachwissenschaftliche
Untersuchung. Sitzungsberichte der
Heidelberger Akademie der
Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse.
Heidelberg, 1932.

Gurina N. N. Sur la datation des
labyrinthes de pierre de la Mer
Blanche et de la Mer de Barentz //
*Paléolithique et Néolithique de
l'U.R.S.S. Annales du Centre
d'Etudes et de Documentation
Paléontologiques*. Vol. 18.

December 1956. Paris, 1957.
P. 345—353.

Hagen T. J. von der. Beschreibung
der Kalkbrüche bei Rüdersdorf, der
Stadt Neustadt-Eberswalde. Berlin,
1785.

Hahnloser Hans R. Villard de
Honnecourt: Kritische
Gesamtausgabe des
Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der
Pariser Nationalbibliothek. 2. Aufl.
Graz, 1972.

Haken. Die Windelburg zu Stolp,
Pomm // *Archiv der
Wissenschaften und des
Geschmackes*. 1784. Bd. 3. S. 49ff.
Hall H. R. The Two Labyrinths //
Journal of Hellenic Studies. 1905.
Vol. 25. P. 320—337.

Halliday Robert. Three
Cambridgeshire Mazes //
Caerdroia. 1989. Vol. 22. P. 44—47.

Hamkens Heye. Trojaburgen //
Germanien. 1934. Bd. 12. S. 359—
365.

Harte Jeremy. Dorset's Maypoles
and Mazes // *Dorset County
Magazine*. 1986. Vol. 113. P. 9—20.

Hartt Frederick. Gonzaga Symbols in
the Palazzo del Te // *Journal of the
Warburg and Courtauld Institutes*.
1950. Vol. 13. P. 151—188.

Hartt Frederick. Mantegna's
"Madonna of the Rocks" // *Gazette
des Beaux-Arts*. 1952. Vol. 40.
P. 329—342.

Hatherly Ana. Labirintos
Portugueses dos séculos XVII e
XVIII // *Colherly Ana*. 1980.
Vol. 45. June. P. 20—29.

Hauhrichs Wolfgang. Ordo als Form:
Strukturstudien zur
Zahlenkomposition bei Otfrid von
Weissenburg und in karolingischer
Literatur. Tübingen, 1969.

Hauhrichs Wolfgang. Error
Inextricabilis: Form und Funktion
der Labyrinthabbildung in
mittelalterlichen Handschriften //
Text und Bild: Aspekte des
Zusammenwirkens zweier Künste in
Mittelalter und früher Neuzeit,
hrsg. v. Christel Meier und Uwe
Ruberg. Wiesbaden, 1980. S. 63—
174.

Hauptstaatsarchiv Dresden №. 435.
Landsteuerregister v. Ämtern 1561.
Bd. II b, № 22 // *Mitteilungen des
Vereines für sächsische Volkskunde*.

Hrsg. v. A. Meiche 1912—1916.
Bd. 6. S. 173.

Hecht Konrad. Mass und Zahl in der
gotischen Baukunst. Hildesheim;
New York, 1979. Repr.
Abhandlungen der
Braunschweigischen
wissenschaftlichen Gesellschaft.
1969—1971. S. 21—23.

Heger Norbert. Salzburg in
römischer Zeit // *Salzburger
Museum Carolini Augusteum*, 1973.
Salzburg, 1974. Bd. 19.

Hein Wilhelm. Beitrag zur
Geschichte der Labyrinth //
Mitteilungen der anthropologischen
Gesellschaft in Wien. 1891. Bd. 21.
S. 38—39.

Heibig Wolfgang. Führer durch die
öffentlichen Sammlungen
klassischer Altertümer in Rom.
Hrsg. v. Hermine Speier. 4. Aufl.
Tübingen, 1963—1972. Bd. 1—4.

Helck Wolfgang. Pyramiden //
Paulys Realencyclopädie der
Classischen Altertumswissenschaft,
hrsg. v. G. Pauly-Wissowa.
Stuttgart, 1959. Bd. 23, 46. T. I.
Sp. 2167—2282.

Héliot Pierre. La Basilique de Saint-
Quentin et l'architecture du moyen-
âge. Paris, 1967.

Heller John Lewis. Labyrinth or Troy
Town // *The Classical Journal*.
1946. Vol. 42. P. 123—139.

Heller John Lewis. A Labyrinth from
Pylos // *American Journal of
Archaeology*. 1961. Vol. 65. P. 57—
62.

Hendley Thomas H. Memorials of
the Jeypore Exhibition 1883. S. I.
[London], 1884—1886. Vol. 1—4.

Hendy. European and American
Paintings in the Isabella Stewart
Gardner Museum. Boston, 1974.

Henkel Arthur, Schöne Albrecht,
Hrsg. Emblemata: Handbuch zur
Sinnbildkunst des 16. und 17.
Jahrhunderts. Stuttgart, 1967.
Suppl. Stuttgart, 1976.

Henkel M. D. Illustrierte Ausgaben
von Ovids Metamorphosen im XV.,
XVI. und XVII. Jahrhundert //
Vorträge der Bibliothek Warburg.
Leipzig; Berlin, 1930. Bd. 6. S. 58—
144.

Hennebo Dieter. Gärten des
Mittelalters. Bd. I: Geschichte der
deutschen Gartenkunst. Hamburg,
1962—1965. Bd. 1—3.

- Hennebo Dieter, Hoffmann Alfred.* Geschichte der deutschen Gartenkunst. Hamburg, 1962—1965. Bd. 1—3.
- Hennebo Dieter, Hoffmann Alfred.* Der architektonische Garten: Renaissance und Barock. Geschichte der deutschen Gartenkunst. Hamburg, 1965. Bd. 2.
- Hennicke Franz.* Die Trojaburg bei Graitschen: Eine nordische Sonnenkultdarstellung in Thüringen // Kreuz und quer durch Thüringen. 1926. Bd. 3. September. S. 33—38.
- Herberger Charles F.* The Thread of Ariadne: The Labyrinth of the Calendar of Minos. New York, 1972.
- Herbermann Charles G. et al., eds.* The Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church. New York, 1912. Vol. 15. P. 544.
- Hérelle Georges.* Etudes sur le theater basque. Paris, 1926.
- Hermann Hermann Julius.* Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes. Leipzig, 1923.
- Hermerding Siegfried.* Das Geheimnis des Königsgartens in Hannover. Kassel, 1974.
- Herrmann Léon.* Remarques sur le Ludus Troiae // Revue Belge de Philologie et Histoire. 1939. Vol. 18. P. 487—492.
- Herter Hans.* Theseus der Jonier // Rheinisches Museum für Philologie. 1936. Bd. 85. S. 177—191, 193—239.
- Herter Hans.* Theseus der Athener // Rheinisches Museum für Philologie. 1939. Bd. 88. S. 244—286, 289—326.
- Herter Hans.* Theseus // Repr. From Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa. München, 1973. Suppl. Bd. 13. S. 1—194.
- Hetzner Udo.* Andromeda und Tarpeia // Beiträge zur klassischen Philologie. Meisenheim/Glan. 1963. Bd. 8.
- Heyst A. F. C. A. van.* Is het Gebruik van Poepoek of Tooverstof en oorspronkelijk niet aan de Bataksche Tooverstaven eigen Element geweest? // Cultureel Indie. 1943. Vol. 5. P. 220—230.
- Hild J.-A. Salii // Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.* ed. C. Daremberg et Edmond Saglio. Graz, 1962. Vol. 4. P. 1014—1022.
- Hildburgh Walter Leo.* Indeterminability and Confusion as Apotropaic Elements in Italy and Spain // Folk-Lore. 1944. Vol. 55. P. 133—149.
- Herter Hans.* The Place of Confusion and Indeterminability in Mazes and Maze-Dances // Folk-Lore. 1945. Vol. 56. P. 188—192.
- Hill Gillian.* Cartographical Curiosities. Exh. cat. The British Library, London. London, 1978.
- Himmelheber Georg.* Spiele: Gesellschaftsspiele aus einem Jahrtausend: Katalog. Bayerisches Nationalmuseum, München. München, 1972.
- Hind Arthur Mayger.* Catalogue of Early Italian Engravings Presented in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1910. Vol. 1—2.
- Hind Arthur Mayger.* Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described. London, 1938—1948. Vol. 1—7.
- Hochstetter Johann Friedrich, Weissmann Ernreich.* Zwei Christeifrige Kirchweihungs-Andachten: Als zu Ehren dess allerhöchsten Gottes / Die Hochfürstliche Württembergische Kirche und Hof-Capell zu Stetten / Mit Hochfeyerlichen Solennitäten und schönem Gottesdienst / Den 12. Febr. Anno 1682 consecrirt und geheiligt wurde. Stuttgart, s.a. [1682].
- Hocke Gustav René.* Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst. Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 6. Aufl. Hamburg, 1968.
- Hoernes Moritz, Menghin Oswald.* Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi. 3. Aufl. Wien, 1925.
- Hoffmann Hans, Kläui Paul.* Die Stadt Zürich, 2. Teil. Bd. 5: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Basel, 1949.
- Höfler Otto.* Kultische Geheimbünde der Germanen. Frankfurt am Main, 1934. Bd. 1.
- Höfler Otto.* Siegfried, Anninius und die Symbolik: Mit einem historischen Anhang über die Varusschlacht. Heidelberg, 1961.
- Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik:* Katalog. Städtische Kunstsammlungen, Augsburg. Augsburg, 1965.
- Hollstein F. W. H.* Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450—1700. Amsterdam, 1949—1978. Vol. 1—20.
- Hommel Eberhard.* Zur Geschichte des Labyrinths // Orientalistische Literaturzeitung. 1919. Jg. 22. Sp. 63—68.
- Homolle T.* Comptes de Hiéropes du Temple d'Apollon Délien // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1882. Vol. 6. P. 1—167.
- Huelsen Christian.* La Roma antica di Ciriaco d'Ancona: Disegni inediti del secolo XV. Rome, 1907.
- Huelsen Christian.* Der "Liber instrumentorum" des Giovanni Fontana // Festgabe Hugo Blümner, überreicht zum 9. August 1914 von Freunden und Schülern. Zürich, 1914. S. 507—515.
- Huelsen Christian, Egger Hermann, Hrsg.* Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. Berlin, 1913. Bd. 1—2. Repr. 1916.
- Hugo Hermann S. J.* Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata. Antwerp, 1632.
- Hunke Waltraud.* Die Trojaburgen und ihre Bedeutung. Unpub. diss. München, 1941.
- Hurst Herbert.* Rambles and Rides Around Oxfordshire. S. L., 1885.
- Hurst Herbert.* Twenty-Two Troy towns // Paper read to the Dorset Antiquarian Society. 1909. April.
- Hyginus.* "Fabulae". Trans. Ludwig Mader. In Griechische Sagen: Apollodoros, Parthenios, Antonius, Liberalis, Hyginus, 239ff. Zurich; Stuttgart, 1963.
- Hyland Paul.* The Ondavalli Labyrinth // Caerdroia. 1993. Vol. 26. P. 11—12.
- I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Rome, 1890.
- Ilg Albert.* Über den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili // Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur. Wien, 1872.

- Imperi Silvio.* Della chiesa S. Maria in Aquiro in Roma. Rome, 1866.
- Irons E. A.* The Turf Maze at Wing // Transactions of the Rutland Archaeological and Natural History Society. 1915. Vol. 13. P. 3–8.
- Jacoby Adolf.* Heilige Längenmasse: Eine Untersuchung zur Geschichte der Amulette. Basel, 1929. Repr. from the Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 1929. Bd. 29.
- Jacoby Felix, Hrsg.* Die Fragmente der griechischen Historiker. Berlin, Leyden, 1923–1958.
- James John.* The Contractors of Chartres. Wyong, 1981.
- James Montague Rhodes.* A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Trinity Hall. Cambridge, 1907.
- Java und Bali: Buddhas, Götter, Helden, Dämonen: Katalog. Stuttgart, Essen, und München, 1980–1981.
- Jeanmaire H.* Couroï et Courètes: Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique. Lille, 1939.
- Jensen Adolf Ellegard.* Hainuwele: Volkserzählungen von der Molukken-Insel Ceram. Frankfurt am Main, 1939.
- Jeremias Alfred.* Handbuch der altorientalischen Geisteskultur. 2. Aufl. Berlin; Leipzig, 1929.
- Jerome Jerome K.* Three Men in a Boat. 26th ed. Harmondsworth, 1981.
- Jerphanion G. de S.J., ed.* D'où vient l'écart entre la pâque des orientaux et celle des latins? Brève histoire du comput pascal // La Voix des monuments. Paris, 1930. Vol. I. P. 296–321.
- Jünemann Joachim.* Das Labyrinth vom Dransberg // Unsere Heimat, suppl. zu Mündenschen Nachrichten. 1969. Bd. 44.
- Jünemann Joachim.* Das Labyrinth auf dem Dransberg // Radaesthetische Aufschlüsse an einstigen Kirchen, Burgen und Kultstätten im Landkreis Göttingen. S. l., 1986.
- Jungbauer.* Ägyptische Tage // Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Leipzig; Berlin, 1927. Bd. I. Sp. 223–226.
- Kälund Kristian.* Islands Fortidslolvninger // Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie. 1882. P. 57–124.
- Kälund Kristian.* Fra AM 736111, 4.to (I. Völundarhus, 2. Hamingjuhjól, 3. Auratal) // Smástykkir 1–16, udgivne af Samfund til udgivelse af gammel nordisk Litteratur. København, 1884–1891. P. 195–201.
- Kälund Kristian.* ed. Katalog over den Arnmagæanske håndskriftsamling. København, 1889–1894.
- Kälund Kristian.* ed. Alfraedi Islensk: Islands Encyclopædisk Litteratur. København, 1917–1918. Vol. 3.
- Kardon Janet.* Janet Kardon Interviews Some Modern Maze-Makers // Art International. 1976. Vol. 20. № 4–5. April / May. P. 64–68.
- Karutz Richard.* Aber von dem Baum der Erkenntnis... Sinn und Bild der Paradiesesbäume. Stuttgart, The Hague, London, 1930.
- Kauffmann Georg.* ...Durch das Labyrinth der Brust // Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, hrsg. v. Gert von der Osten und Georg Kauffmann; Berlin, 1965. S. 94–100.
- Kautsch E., trans.* Die Heilige Schrift des Alten Testaments. Tübingen, 1922. 4. Aufl. Darmstadt, 1971. Bd. 1–2.
- Keele Kenneth, Pedretti Carlo, eds.* Leonardo da Vinci: Atlas der Anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II in der Royal Library Windsor Castle. Gütersloh, 1980. Bd. 1–3.
- Keil Henricus.* Grammatica Latini ex recensione Henrici Keilii. Repr. Hildesheim, 1961. Vol. 1–8.
- Keil Robert.* Terry Fox: Variations on a Labyrinth // Artweek. 1977. Vol. 2. April. P. 5.
- Keller Hermann.* Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig, 1948.
- Kenna V. E. G.* Cretan Seals: With a Catalogue of the Minoan Gems in the Ashmolean Museum. Oxford, 1960.
- Kerényi Karl.* Vom Labyrinth zum Syrtos: Gedanken über den griechischen Tanz // Humanistische Seelenforschung. München; Wien, 1966. Bd. I.
- Kerényi Karl.* Labyrinth-Studien: Labyrinthes als Linienreflex einer mythologischen Idee // Humanistische Seelenforschung. München; Wien, 1966. Bd. I. S. 226–273.
- Kerényi Karl.* Die Herrin des Labyrinths // Auf den Spuren des Mythos, 2. Aufl. München, Wien, 1978. S. 266–270.
- Kern Hermann.* Labyrinths: Tradition and Contemporary Works // Artforum. 1981. Vol. 19. № 9. May. P. 60–68.
- Ketley John.* Chartres: Le Labyrinthe déchiffré. Chartres, 1997.
- Khanna Madhu.* Yantra: The Tantric Symbol of Cosmic Unity. London, 1979.
- Kier Hiltrud.* Das Labyrinth von St. Severin in Köln // Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege/ Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Düsseldorf, 1970. Bd. 16. S. 123–128.
- Kier Hiltrud.* Der Mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Düsseldorf, 1970. Bd. 14.
- Klemm R., Klemm D. D.* Steine und Steinbrüche im alten Ägypten. Berlin, 1993.
- Klimpert Richard.* Lexikon der Münzen, Masse, Gewichte, Zählarten und Zeitgrößen aller Länder der Erde. Berlin, 1896. 2. Aufl. repr. Graz, 1972.
- Klingenberg Heinz.* Zum Grundriss der althochdeutschen Evangeliendichtung Otfrids II // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 1972. Bd. 101. S. 229–243.
- Kloss W.* Vaterländische Gemälde aus Vorzeit und Gegenwart, oder Geschichte des Brandenburg-Preussischen Staates. Berlin, 1834. Bd. 2.
- Knauth C. C.* Alt Celtische Chronica. Leipzig, 1721.
- Knight W. F. Jackson.* Maze Symbolism and the Trojan Game // Antiquity. 1932. Vol. 6. P. 445–458.

Knight W. F. Jackson. Myth and Legend at Troy // Folk-Lore. 1935. Vol. 46. P. 98–121.

Knight W. F. Jackson. Cumaeae Gates: A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation Pattern. Oxford, 1936.

Knuchel Eduard Fritz. Die Umwandlung in Kult. Magie und Rechtsbrauch. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Berlin; Strasbourg, 1919. Bd. 15.

Knudsen Gunnar. Navnet Traelleborg // Poul Nørlund, ed. Trelleborg. Nordiske Fortidsminder. København, 1948. Erg. 4. № 1. P. 189–214.

Köberlein Ernst. Caligula und die ägyptischen Kulte. Beiträge zur Klassischen Philologie. Meisenheim/Glan, 1962. Bd. 3.

Koehler Otto. Orientierungsvermögen bei Mäusen: Versuche im Hochlabyrinth. Institut für Wissenschaftlichen Film. Göttingen, 1953.

Koehler Otto. Tiersprachen und Menschengesprächen: Über die Vergleichbarkeit von Mensch und Tier // Kreatur Mensch: Moderne Wissenschaft auf der Suche nach dem Humanum, ed. Günter Altner. München, 1969. S. 119–136.

Koerner Joseph Leo. Die Suche nach dem Labyrinth: Dädalus, Ikarus und das Labyrinth. Frankfurt am Main, 1983.

Koziakin Vladimir. 100 Labyrinthes simples, étranges ou sophistiqués, drôles, aimables ou inquiétants. Verviers, 1975.

Koziakin Vladimir. 60 neue Labyrinth: Wer findet hier durch? Ravensburg, 1982.

Kraft John. Labyrinth och ryttareslek // Fornvännen. 1977. Årg. 72. P. 61–80.

Kraft John. Trojeborg och Trelleborg // Blekingeboken. 1978. Årg. 65. P. 123–140.

Kraft John. Kunstlabyrinth // Meddelanden från Marinarknologiska Sällskapet. 1979. Vol. 2. № 2. P. 17–20.

Kraft John. Västergötlands Trojeborgar // Från Borås och de sju Häaderna 1978/1979. 1979. Vol. 32. P. 3–36.

Kraft John. Labyrintmagi på Kuggören? // Hälsingerunor. 1981. Malung, 1981. P. 5–15.

Kraft John. Trojeborgar, kultplatser och städer // Östergötland '80. Linköping, 1981. P. 75–105.

Kraft John. Aldrig vilse i en labyrint // Norbotten 1980–1981. Luleå, 1982. P. 7–32.

Kraft John. Labyrinter i magins tjänst // Bottnisk Kontakt I. Maritimhistorisk Konferens. Skrifter från Örnköldviks Museum, I. Örnköldviks, 1982. P. 90–101.

Kraft John. Wunderburg and Jerusalem // Caerdroia. 1983. Vol. 13. P. 11–19.

Kraft John. German Turf Labyrinths // Caerdroia. 1984. Vol. 14. P. 11–18.

Kraft John. Turf Labyrinths in Southern Scandinavia // Caerdroia. 1984. Vol. 15. P. 14–22.

Kraft John. The Cretan Labyrinth and the Walls of Troy: An Analysis of Roman Labyrinth Designs // Opuscula Romana. 1985. Vol. XV. № 6. P. 79–86.

Kraft John. Labyrintnamn: Från Troja till Trelleborg. 1986.

Kraft John. Hednagudar och hövdingadämen i det gamla Skandinavien. Upplands-Bro Kulturhistoriska Forskningsinstitut. S. l., 1999.

Kramrisch Stella. Unknown India: Ritual Art in Tribe and Village. Exh. cat. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 1968.

Krause Ernst. Die nordische Herkunft der Trojasage, bezeugt durch den Krug von Tragiatella, eine dritthalbtausendjährige Urkunde: Nachtrag zu den Trojaburgen Nordeuropas. Glogau, 1893.

Krause Ernst. Die Trojaburgen Nordeuropas: Ihr Zusammenhang mit der indogermanischen Trojasage von der entführten und gefangenen Sonnenfrau (Syrith, Brunhild, Ariadne, Helena), den Trojaspielen, Schwert- und Labyrinthtänzen zu ihrer Lenzbefreiung. Glogau, 1893.

Krauss Johann Ulrich. Der Irrgarten von Versailles oder Führung durch Asops Labyrinth der Psyche. Hrsg. v. Helmut Eisendle. S. l., s. a. [1690?]. Repr. Berlin; Erlangen, 1975.

Krenkel Werner. Pompejanische Inschriften. Heidelberg, 1963.

Kretschmer Paul. Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache. Göttingen, 1896.

Kretschmer Paul. Die vorgriechischen Sprach- und Volksschichten // Glotta. 1940. Bd. 28. S. 231–278.

Kretschmer Paul. Kontamination lautähnlicher Wörter // Die Sprache. 1951. Bd. 2. S. 150–155.

Kretzenbacher Leopold. Das Labyrinth als Lebensweg: Zur Ikonographie eines Grazer Kupferstiches in einem Widmanstetter Druck // Siedlung, Macht und Wirtschaft: Festschrift Fritz Posch zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Gerhard Pferschy. Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs. Bd. 12. Graz, 1981. S. 387–396.

Krieg. Heiligenschein // Kirchenlexikon oder Encyclopädie der Katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, hrsg. v. Wetzer-Weite. 2. Aufl. Freiburg, 1882–1903. Bd. 1–13. Sp. 1628–1631.

Krönig Wolfgang. Osterfreude und liturgisches Spiel // Quatember: Vierteljahresshefte für Erneuerung und Einheit der Kirche. 1979. Bd. 43. S. 115–116.

Krüger Kurt. Rasenlabyrinth. Marburg an der Lahn, 1995.

Kudlien Fridolf. The Seven Cells of the Uterus: The Doctrine and its Roots // Bulletin of the History of Medicine. 1965. Vol. 39. P. 415–423.

Kuhlmann K. P. Der Felstempel des Eje bei Achim // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abt. Kairo. Mainz, 1979. Bd. 35.

Kuhlmann K. P. Eine Labyrinth-artige Darstellung // Göttinger Miszellen. 1980. Bd. 40. S. 41–42.

Kuhlmann K. P. Materialien zu Archäologie und Geschichte des Raumes von Achmin. Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Kairo. Mainz, 1983. Bd. 2. S. 81–82.

Kuhn U. Märkische Sagen und Märchen. Berlin, 1843.

Kunoth-Leifels Elisabeth. Über die Darstellungen der „Bathseba im Bade“ // Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 77. Jhd. Essen, 1962.

- Kunsthistorisches Museum Wien: Die Gemäldegalerie. Hrsg. Wolfgang Prohaska. München, 1997.
- Kuratov A. A.* Stenlabyrinter i Solovetskij arkipelagen i Vita havet (USSR) // Finskt Museum. 1972. P. 59–63.
- Labowsky Lotte.* Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: Six Early Inventories. Sussidi eruditi. Rome, 1979. Vol. 31.
- Labyrinthe: Phantastische Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog. Berlin, Baden-Baden, Nuremberg, 1966–1967.
- Ladendorf Heinz.* Kafka und die Kunstgeschichte II // Wallraff-Richartz-Jahrbuch, 1963. Bd. 25. S. 227–262.
- Ladendorf Heinz.* Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit // Archäologischer Anzeiger. 1963. Sp. 761–796.
- Lafaye Georges.* Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Gaule, Narbonnaise et Aquitaine. Paris, 1909. Vol. I. Part I.
- Lamb Carl.* Die Villa d'Este in Tivoli: Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst. München, 1966.
- Lambrechts Pierre.* Mars et les Saliens // Latomus. Bruxelles, 1946. Vol. 5. P. 111–119.
- Landwehr John.* Dutch Emblem Books: A Bibliography. Utrecht, 1962.
- Landwehr John.* Emblem Books in the Low Countries 1554–1949: A Bibliography. Utrecht, 1970.
- Landwehr John.* German Emblem Books 1531–1888: A Bibliography. Utrecht; Leyden, 1972.
- Landwehr John.* Romeyn de Hooghe the Etcher: Contemporary Portrayal of Europe 1662–1707. Leyden, 1973.
- Landwehr John.* French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534–1827: A Bibliography. Utrecht, 1976.
- Lang S.* Sforzinda, Filarete and Filelfo // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1972. Vol. 35. P. 391–397.
- Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchener Fürstentum. Hrsg. Helmut Hell und Horst Leuchtmann. Katalog. Bayerische Staatsbibliothek. München, 1982.
- Launay Robert de.* Les fallacieux détours du labyrinthe // Revue Archéologique. 1915. Ser. 5. № 2. P. 114–125, 348–363; Revue Archéologique. 1916. Ser. 5. № 3. P. 116–126, 295–300, 387–398; Revue Archéologique. 1916. Ser. 5. № 4. P. 119–128, 286–294, 413–421.
- Layard John.* Maze-Dances and the Ritual of the Labyrinth in Malekula // Folk-Lore. 1936. Vol. 47. P. 123–170.
- Layard John.* Labyrinth Ritual in South India: Threshold and Tattoo Designs // Folk-Lore. 1937. Vol. 48. P. 115–182.
- Leask H. G.* Rathmore Church, Co. Meath // Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland. 1933. Vol. 63. P. 153–166.
- Lebègue Raymond.* Le Peintre Quentin Varin et le tableau de Cébès // La Revue des Arts. 1952. P. 167–171.
- Lebey de Batilly Dionysius.* Dionysii Lebei-Batillii Regii Mediomatricum Praesidis Emblemata. Frankfurt am Main, 1596.
- Leblanc Gratien.* Le Labyrinthe de la Cathédrale de Mirepoix // Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France. 1970. Vol. 36. P. 55–78.
- Lechler Jörg.* 5000 Jahre Deutschland: Germanisches Leben in 700 Bildern. 2. Aufl. Leipzig, 1937.
- Lechner Martin.* Emblemata: Zur barocken Symbolsprache. Katalog. Stift Göttweig, 1977.
- Leclercq Henri.* Labyrinthe // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, ed. Fernand Cabrol et Henri Leclercq. Paris, 1928. Vol. 8. Cols. 973–982.
- Lehmann Paul.* Fuldaer Studien, Neue Folge. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-Hist. Klasse. München, 1927.
- Lehmann Paul.* Reste einer Bilderhandschrift des Hrabanus in Berlin // Zentralblatt für Bibliothekswesen. 1938. Bd. 55. S. 173–181.
- Lehmann Williams Phyllis.* The Meander Door: A Labyrinthine Symbol // Studie in onore di Luisa Banti. Rome, 1965. P. 215–222.
- Lenep J. van.* Art et alchimie: Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences. Brussels, 1971.
- Leonardo da Vinci: Anatomische Zeichnungen aus der Königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor. Katalog. Kunsthalle, Hamburg. Hamburg, 1979.
- Leonhardt K. F.* Das Rad in der Eilenriede: Sein Ursprung und seine Bedeutung // n Hans Braun. Die Eilenriede. Repr. Hannover, 1938.
- Le Rouge Georges Louis, ed.* Détail de nouveaux jardins à la mode: Jardins Anglo Chinois. Paris, 1776–1788. Vol. 1–21.
- Leroy Jules.* Les Manuscrits syriaques à peintures, conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient: Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque. Paris, 1964. Vol. 1–2.
- Leroy Jules.* Notes sur trois manuscrits syriaques de la John Rylands Library. Bulletin of the John Rylands Library 47, no. 1 (1964): 151–164.
- Lesky Grete.* Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Vorau, n. d. [ca. 1965].
- Lethaby William R.* Architecture, Mysticism and Myth. London, 1892. Repr. London, 1974.
- Leveen Jacob.* The Hebrew Bible in Art. The Sehwich Lectures of the British Academy. London, 1944.
- Lévi-Strauss Claude.* Traurige Tropen. Cologne; Berlin, 1960.
- Liddell Henry George.* Robert Scott, and Henry Stuart Jones. A Greek-English Lexicon. 9th ed. Oxford, 1968.
- Lieske Paul.* Die Trojaburgen in Thüringen // Die Mark Zeit. Zeitschrift des Gesch.- und Altertumsvereines für Zeit und Umgebung, 1927–1922. Zeit, 1922.
- Liebich Bruno.* Über die vier indianischen Äramas oder Lebensstufen. Breslau, 1936.
- Lieske Reinhard.* Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg. Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalspflege in Baden-Württemberg, 2. München, 1973.
- Lietzmann Walter.* Lustiges und Merkwürdiges von Zahlen und Formen. 10. Aufl. Göttingen, 1969.

- Lissi-Caronna Elisa.* Labirinti? // Atti e memorie della Società Magna Grecia. Rome, 1972. P. 93–98.
- Lithberg Nils.* Computus med särskild hänsyn till Runstaven och den Boverliga Kalendern // Nordiska Museets Handlingar. Stockholm, 1953. Vol. 29.
- Lloyd Alan B.* The Egyptian Labyrinth // The Journal of Egyptian Archaeology. 1970. Vol. 56. P. 81–100.
- Lokeren Auguste van.* Dallage-Labyrinthe dans le vestibule de la Maison-de-ville à Gand // Messenger des sciences historiques. 1862. P. 106–110.
- Lonegren Sig.* Labyrinths: Ancient Myths and Modern Uses. Glastonbury, 1991. Rev. 1996.
- Lotze Wilhelm.* Geschichte der Stadt Dransfeld. S. 1., 1878.
- Lugli Giuseppe.* Roma Antica: II Centro Monumentale. Rome, 1946.
- Lukan Karl.* Land der Etrusker. 2. Aufl. Wien, München, 1973.
- Lundén Staffan.* A Nepalese Labyrinth // Caerdroia. 1993. Vol. 26. P. 13–22.
- Lundén Staffan.* A Nepalese Labyrinth // East and West. 1998. Vol. 48. P. 117–134.
- Lurker Manfred.* Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst // Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung. Köln, 1980. N. F. Bd. 5. S. 95–128.
- Luszczkiewicz Wladyslaw.* Labirynt katedry Włocławku nad Wisła. Wiadomosci Numizmatyczne-Archeologiczne. 1898. R. 36, 37. S. 1–8.
- Lutz Theo.* Das mathematische Kabinett: Irrgärten und Labyrinth // Bild der Wissenschaft. 1969. S. 480–486, 590.
- MacDougall Elisabeth, Miller Naomi.* Fons Sapientiae: Garden Fountains in Illustrated Books, Sixteenth-Eighteenth Centuries. Exh. cat. Dumbarton Oaks, Washington, D. C., 1977.
- McMann Jean.* Rätsel der Steinzeit: Zauberzeichen und Symbole in den Felsritzungen Alteuropas. Bergisch Gladbach, 1980.
- McWhirr A. D.* Cirencester, 1969–1972: Ninth Interim Report // The Antiquaries Journal. 1973. Vol. 53. P. 191–218.
- Maffei Paolo Alessandro.* Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei. Rome, 1709.
- Magdalinski.* Die Windelbahn von Stolp in Pommern // Mannus: Zeitschrift für Vorgeschichte. 1921. Bd. 13. S. 197–205.
- Mahjoubi A.* Le Thème du Labyrinthe et du Minotaure figuré sur une mosaïque de Belalis Maior (Henchr el-Fauar) // Africa. 1969–1970. Vol. 3–4. P. 335–340.
- Maily Anton.* Die Jerusalemsirrgärten // Die Christliche Kunst. 924–925. Jg. 21. S. 273–280.
- Mallery Garrick.* Picture-Writing of the American Indians. Washington, D. C., 1893. Vol. 1–2. Repr. New York, 1972.
- Mallet Robert.* Jardins et Paradis. Paris, 1959.
- Manetho. Ed. and trans. W. G. Waddell. 3rd ed. London and Cambridge, Mass., 1956.
- Mannhardt Wilhelm.* Wald- und Feldkulte. Bd. 1–2. Bd. 1.: 1. Aufl. Berlin, 1875. Bd. 2.: 2. Aufl. Berlin, 1905.
- Mansel Arif Müfid.* Die Ruinen von Side. Berlin, 1963.
- Mansel Arif Müfid.* Side: 1947–1966 Yillari Kazilari Ve Aractirmalarinin Sonuçları. Turk Tarih Kurumu Yayinlari 5. Ankara, 1978. Vol. 33.
- Mansuelli Guido Achille.* Il monumento di Porsina di Chiusi // L'Italie préromaine et la Rome républicaine: Mélanges offerts à Jacques Heurgon. Collection de l'Ecole Française de Rome, 27. Rome, 1976. Vol. 1–2. P. 619–626.
- Marec Erwan.* Le Thème du Labyrinthe et du Minotaure dans la mosaïque romaine: Les Nouvelles Mosaïques d'Hippone, de Dellys et de Cherchel // Hommage à Albert Grenier, ed. Marcel Renard. Collection Latomus, 58. Bruxelles; Berchem, 1962. Vol. 3. P. 1094–1112.
- Marie Alfred.* Jardins français créés à la Renaissance. Paris, 1955.
- Marinatos Spyridon.* Die Ausgrabungen auf Thera und ihre Probleme // Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte. Wien, 1973. S. 287.
- Marioni Tom.* We'll String along Somehow // San Francisco Magazine. 1977. January. P. 81.
- Marples Morris.* White Horses and Other Hill Figures. London; New York, 1949.
- Marstrand Margrete, Moe Louis.* Min første Bog. 12 ed. København, 1955.
- Marstrander Sverre.* En ny Trojaborg // Universitetets Oldsak-samling Årbok 1935–1936. Oslo, 1937. P. 143–149.
- Marsy Comte de.* Les Architectes de la cathédrale et de l'hôtel-de-ville de Reims // Bulle. 1895. Vol. 60. P. 48–59.
- Massmann Hans Ferdinand.* Wunderkreis und Irrgarten: Für Turnplätze und Gartenanlagen. Quedlinburg; Leipzig, 1844.
- Mastrigli Manuela.* The Volterra Lectern Labyrinth // Caerdroia. 1999. Vol. 30. P. 6–9.
- Mastrigli Manuela, Pompili Fulvio.* A Labyrinth in the Centre of Rome // Caerdroia. 1999. Vol. 30.
- Matthews W. H.* Mazes and Labyrinths: Their History and Development. London, 1922. Repr. New York, 1970.
- Maurmann Barbara.* Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters: Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren // Münstersche Mittelalter-Schriften. München, 1976. Bd. 33.
- Mayani Zacharie.* Die Etrusker beginnen zu sprechen. Wien; Berlin; Stuttgart, 1962.
- Mayer Maximilian.* Mykenische Beiträge: I. Stierfang // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1892. Bd. 7. S. 72–81.
- Mayer Maximilian.* Mykenische Beiträge: II. Zur mykenischen Tracht und Kultur // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1892. Bd. 7. S. 189–202.
- Maynard G. N.* Some Accounts of the Labyrinths or Mazes at Saffron

- Waiden, Essex, Saffron Waiden, 1892.
- Mazzatinti G.* Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Forlì, 1898. Vol. 8.
- Mehl Erwin.* Trojaspiel // Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa, Stuttgart, 1956. Suppl. Bd. 8. Sp. 888–905.
- Meijer D. C. Jr.* Het Oude Doolhof te Amsterdam // Oud Holland. 1883. Jg. I. P. 30–36, 119–135.
- Menzel Hans.* Die Trojaburg bei Visby auf Gotland // Zeitschrift für Ethnologie. 1912. Bd. 24. S. 73–75.
- Mercier Jacques.* Ethiopian Magic Scrolls. New York, 1979.
- Merkelbach Reinhold.* Roman und Mysterium in der Antike. München; Berlin, 1962.
- Messerschmidt Franz.* Das Grabmal des Porsenna // Das neue Bild der Antike, hrsg. v. Helmut Berve. Leipzig, 1942. Bd. 2. S. 53–63.
- Meunié J., Allain C.* Quelques gravures et monuments funéraires de l'extrême sud-est marocain // Hesperis. 1956. Vol. 43. P. 51–88.
- Meuschen J. G.* Vitae summorum dignitate et eruditione virorum ex rarissimis monumentis liberato orbe restituta. Coburg, 1738. Vol. 3.
- Meyer Wilhelm.* Ein Labyrinth mit Versen // Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München. 1882. Bd. 2. № 3. S. 267–300, 400.
- Michalowski Kazimierz.* The Labyrinth Enigma: Archeological Suggestions // The Journal of Egyptian Archaeology. 1968. Vol. 54. P. 219–222.
- Michel Paul.* Tiere als Symbol und Ornament: Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünster-Kreuzgangs. Wiesbaden, 1979.
- Mieris F. van.* Beschrijving der stad Leyden. Leyden, 1770.
- Migne Jacques Paul, ed.* PL = Patrologiae cursus completus: Series Latina. Turnholt. 1844, Paris, 1974. Vol. 1–227.
- Migne Jacques Paul, ed.* PG = Patrologia Graeca. S. l., 1857–1866. Vol. 1–162.
- Milchsack Gustav.* Die Gudischen Handschriften: Die lateinischen Handschriften. Wolfenbüttel, 1913.
- Milde Wolfgang.* Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek. Frankfurt am Main, 1972.
- Minto Antonio.* Il deliakon ploion di Teseo e la teoria sacra del geranos: Alcune note di commento alla ceramografia di Klitias sul Vaso François // Atti e Memorie della Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria. 1951–1952. Vol. 18. P. 99–116.
- Mirimonde A. P. de.* Cinq "cassoni" mythologiques de la collection Campana // La Revue du Louvre et des Musées de France. 1978. Vol. 2. P. 84–97.
- Mittenzwey L.* Mathematische Kurzweil oder 333 Aufgaben, Kunststücke, geistnregende Spiele, verfängliche Schlüsse, Scherze, Überraschungen und dergleichen aus der Zahlen- und Formenlehre. 4. Aufl. Leipzig, 1904.
- Moir A. L., Letts Malcolm.* The World Map in Hereford Cathedral [Moir], The Pictures in the Hereford Mappa Mundi [Letts]. 8th ed. Hereford, 1977.
- Moltke Erik.* Julskovkorset // Fra Nationalmuseets Arbejds-mark. København, 1950. P. 153–157.
- Montegu John C.* Notes on the Labyrinths of Didyma // American Journal of Archaeology. 1976. Vol. 80. P. 304–305.
- Montfaucon B. de.* Supplément au livre de l'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris, 1724. Vol. 3.
- Montuoro Paola Zancani.* I Labirinti di Francavilla ed il Culto di Athena // Rendiconti della Accademia di Archaeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli. 1975. Vol. 50. P. 125–140.
- Monumenta Annonis: Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter. Katalog. Schnütgen-Museum, Köln. Köln, 1975.
- Morgan O.* Notice of a Tessellated Pavement Discovered in the Churchyard. Proceedings of the Monmouthshire and Caerleon Antiquarian Association. Caerleon, 1866.
- Morgan Thomas.* Romano-British Mosaic Pavements: History of Their Discovery and a Record and Interpretation of Their Designs. London, 1886.
- Morgenstierne Georg.* Texts and Translations. Vol. 2: The Pashai Language, 1st ed. 1944. 2nd ed. Oslo, 1973.
- Morris Ronald W. B.* The Prehistoric Rock Art of Argyll. Poole; Dorset, 1977.
- Mosaici antichi in Italia: Sardinia. Ed. Simonetta Angiolillo. Roma, 1981.
- Mössinger Friedrich.* Baumtanz und Trojaburg // Germanien. 1940. Bd. 8. S. 282–289.
- Mühlberger Josef.* Auf der Insel der Grossen Mutter: Die steinzeitlichen Mutterheiligtümer auf Malta // Antaios. 1961. Bd. 3. № 1. S. 68–78.
- Mühl Peter von der.* Kritische Hypomnema zur Ilias // Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft. Basel, 1952. Bd. 4.
- Mullard Jonathan.* Caerdroia Salopia: The Lost Turf Mazes of Shropshire. Telford, 1982.
- Mullard Jonathan.* The Nesscliffe Maze // Caerdroia. 1987. Vol. 21. P. 8–9.
- Muller Frederik Jzn.* De Beteekenis van het Labyrinth. Amsterdam, 1934.
- Müller Karl Otfried, Deecke Wilhelm.* Die Etrusker. Stuttgart, 1877. Bd. 1–2. Repr. Graz. 1965.
- Müller Werner.* Die heilige Stadt: Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel. Stuttgart, 1961.
- Müntz Eugène.* Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Paris, 1887.
- Muthmann Friedrich.* Der Granatapfel: Symbol des Lebens in der alten Welt. Bern, 1982.
- Myers Bernard.* 46 verzwickte Labyrinth: Wer findet durch? Ravensburg, 1980.
- Myres John Linton.* The Cretan Labyrinth: A Retrospect of Aegean Research // Journal of the Royal Anthropological Institute. 1933. Vol. 63. P. 269–312.
- Myres John Linton.* The Tomb of Porsenna at Clusium // The Annual of the British School at Athens. 1951. Vol. 46. P. 117–121.

- Naert Dominique.* Le Labyrinthe de la Cathédrale de Reims: La Signature des Bâisseurs. Fontenay-sous-Bois, 1996.
- Nance R. Morton.* Troy Town // Journal of the Royal Institution of Cornwall. 1924. Vol. 71. P. 161–179.
- Neal David S.* Roman Mosaics in Britain: An introduction to Their Schemes and a Catalogue of Paintings. Gloucester, 1981.
- Negev Abraham, ed.* Archäologisches Lexikon zur Bibel. Ed. Joachim Rehork. München; Wien, Zürich, 1972.
- Neraudau J.-P.* La Jeunesse dans la littérature et les institutions de la Rome républicaine. Paris, 1979.
- Newald Richard.* Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus: Eine Übersicht. Tübingen, 1960.
- Newall R. S.* Stonehenge, Wiltshire. Department of the Environment: Ancient Monuments and Historic Buildings. 10th ed. London, 1977.
- Newman Sandra Corrie.* Indian Basket Weaving: How to Weave. Yurok, Pima and Navajo Baskets. Flagstaff, 1974.
- Nilsson Martin Persson.* Die Prozessionstypen im griechischen Kult: Mit einem Anhang über die dionysischen Prozessionen in Athen // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1916. Bd. 31. S. 309–339.
- Noack Ferdinand.* Der Kernbau der Tholos zu Epidauros // Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. 1927. Bd. 42. S. 75–79.
- Norden Eduard.* Aus altrömischen Priesterbüchern. Lund; Leipzig, 1939.
- Norden John.* The Labyrinth of Man's Life. London, 1614.
- Nordström S.* Om labyrinter // Svenska Fornminnesföreningens Tidskrift. 1875–1877. Vol. 3. P. 225–230.
- Nurlund Poul.* Trelleborg. København, 1948.
- Oakeshott Walter.* Classical Inspiration in Medieval Art. London, 1959.
- Obermaier Hugo, ed.* Die bronzezeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien (Galicien) // IPEK: Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst. 1925. S. 51–59.
- Oettingen Wolfgang von.* Der Bildhauer-Architekt Antonio Averlino genannt Filarete: Eine kunstgeschichtliche Studie. Marburg, 1888.
- Oleiro J. M. Bairoão.* Materiales arqueológicos Filarete: Eine kunstgeschichtliche Studie // Archivo Espa. Bairoão. Mateti 24 (1951): 47–52.
- Omideo Anna.* Il Mito del Labirinto // Antichità viva. 1964. Vol. 3. №. 7–8. P. 82–89.
- Omont Henri.* Un traité de physique et d'alchimie du XV^e siècle en écriture cryptographique // Bibliothèque de l'Ecole des Chartes. 1897. Vol. 58. S. 253–258.
- Onorato Ronald J.* Labyrinth: Symbol and Meaning in Contemporary Art. Exh. cat. Norton, Mass., Philadelphia, 1975.
- Onorato Ronald J.* The Modern Maze // Art International. 1976. Vol. 20. № 4–5. April/May. P. 21–25.
- Orpen Goddard H.* The Hollywood Stone and the Labyrinth of Knossos // Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland. 1923. Vol. 53. P. 177–189.
- Orsi P.* Taormina: Musaico rappresentante il Labirinto // Notizie degli scavi di antichità. 1920. P. 340–345.
- Orsini Baldassarre.* Supplemento II del Signor Baldassarre Orsini alla precedente Dissertazione // Saggi di Dissertazioni Accademiche pubblicamente lette nella Nobile Accademia Etrusca dell'antichissima città di Cortona. Florence, 1791. Vol. 9. P. 83–110.
- Overbeck J.* Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde dargestellt. Leipzig, 1856.
- Overvoorde J. C.* Archieven van de stadsheerlijkheden. Leyden, 1914.
- Oxenstierna Eric Graf.* Die Nordgermanen. Stuttgart, 1957.
- Oxenstierna Eric Graf.* Die Wikinger. 2nd ed. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1966.
- Ozanam Antoine Frédéric.* Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie depuis le VIII^e siècle jusqu'au XIII^e. Paris, 1850.
- Pachterre M. F. G. de.* Afrique Proconsulaire: Numidie, Maurétanie (Algérie). Vol. 3: Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Paris, 1911.
- Page D. L.* The Santorini Volcano and the Destruction of Minoan Crete. London, 1970.
- Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo mediceo.* Cat. Palazzo Vecchio, Firenze. Firenze, 1980.
- Palmer L. R.* Observations on the Linear "B" Tablets from Mycenae // Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. 1955. Vol. 2. P. 36–45.
- Panofsky Erwin.* Renaissance and Renaissances in Western Art. London, 1970.
- Paris Louis.* Notice sur le dédale ou labyrinthe de l'église de Reims // Bulletin Monumental. 1856. Vol. 22. P. 540–551.
- Pauli Rainer.* Sardinien: Geschichte, Kultur, Landschaft. Entdeckungsreisen auf einer der schönsten Inseln im Mittelmeer: Feengrotten, Nuraghen und Kastele. Köln, 1978.
- Pauly-Wissowa G., eds.* RE = Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart; München, 1894–1976. Bd. 1–83.
- Pax Wolfgang.* Zum Rāmāyana // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1936. Bd. 90. S. 616–625.
- Pecorella P. E.* Labirinto // Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale. Roma, 1961. Vol. 4. P. 436–440.
- Peña Santos Antonio de la.* El tema del laberinto en el arte rupestre gallego // Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici. 1981. Vol. 18. P. 65–74.
- Penkert Sibylle, ed.* Emblem und Emblematikrezeption: Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. – 20. Jahrhundert. Darmstadt, 1978.
- Pennick Nigel.* The Evolution of Hilton // Caerdroia. 1989. Vol. 22. P. 48–49.
- Pennick Nigel.* Mazes and Labyrinths. London, 1990.
- Pernice Erich.* Pavimente und Figürliche Mosaiken. Bd. 6: Die

- Hellenistische Kunst in Pompeji. Berlin, 1938.
- Peroni Adriano*. Il mosaico pavimentale di San Michele Maggiore a Pavia: materiali per un'edizione // Studi Medievali. 1977. Vol. 3. № 18/2. P. 705–743.
- Pérouse Gabriel*. Le Vieux Chambéry: Guide historique et archéologique. 3rd ed. Lyons, 1974.
- Perrault Charles*. Labyrinthe de Versailles. Paris, 1679. Repr. Paris, 1982.
- Petrie W. M. Flinders, Wainwright Gerald A., Mackay Ernest*. The Labyrinth, Gerzeh and Mazganeh. British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account. London, 1912.
- Petrikovits Harald von*. Troiae lusus // Klio. 1939. Bd. 32. S. 209–220.
- Petrikovits Harald von*. Troiaritt und Geranostanz // Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte: Festschrift für Rudolf Egger. Klagenfurt, 1952–1953. Bd. 1–2. Bd. 1. S. 126–143.
- Pfeifer Hans-Georg*. Zypern. Zürich; München, 1981.
- Phillips Anthony*. The Topology of Roman Mosaic Mazes // Leonardo. 1992. Vol. 25. № 3/4. P. 321–329.
- Picard Charles*. Les Origines du Labyrinthe // Revue Archéologique. 1939. Ser. 6. № 13. P. 264–265.
- Picinelli Philippus*. Mundus Symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illusoratus. Cologne, 1681. Vol. 1–2.
- Plassmann J. Otto*. Die Trojaburg als Torzeichen // Germanien. 1940. S. 289–290.
- Ploss Emil Ernst und and*. Alchimia: Ideologie und Technologie. München, 1970.
- Poinssot Claude*. Les Ruines de Dougga // Institut National d'Archéologie et Arts. Tunis, 1958.
- Pompei Girolamo*. Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei, incisi in rame. Naples, 1796.
- Pontiroli Giuseppe*. La scoperta di mosaici romani nel sottosuolo dell'ex Chiesa di S. Giovanni Nuovo // Bollettino Storico Cremonese. 1952–1953. Vol. 18. P. 244–250.
- Pontremoli E., Haussoullier B.* Didymes: Fouilles de 1895 et 1896. Paris, 1904.
- Porter Arthur Kingsley*. Lombard Architecture. New Haven; London; Oxford, 1915–1917. Vol. 1–4.
- Pozzi Giovanni*. La parola dipinta. Milan, 1981.
- Praz Mario*. Studi sul concettismo. Florence, 1946.
- Praz Mario*. Studies in Seventeenth-Century Imagery. 2nd ed. Roma, 1964. Vol. 1–2.
- Praz Mario*. Il giardino dei sensi: Studi sul manierismo e il barocco. Milan, 1975.
- Praz Mario*. The Gonzaga Devices // The Splendours of the Gonzaga. Cat. Ed. Chambers David, Martineau Jane. London, 1981–1982. P. 65–80.
- Preller Ludwig*. Griechische Mythologie. 2. Aufl. Berlin, 1860–1861. Bd. 1–2.
- Preller Ludwig*. Römische Mythologie. Rev. Reinhold Köhler. 2. Aufl. Berlin, 1865.
- Premierstein Anton von*. Das Trojaspiel und die tribuni celerum // Festschrift für Otto Benndorf zu seinem 60. Geburtstag. Wien, 1898. S. 262–266.
- Prévost F.* Notice sur Orléans-ville // Revue Archéologique. 1848. Vol. 4. P. 653–669.
- Prévost F.* Notice sur le labyrinthe de l'église de Reparatus // Revue Archéologique. 1851–1852. Vol. 8. P. 566–571.
- Pugliese Carratelli Giovanni*. Labranda e Labyrinthes // Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli. 1938–1939. Vol. 19. P. 285–300.
- Purce Jill*. The Mystic Spiral: Journey of the Soul. London, 1974.
- Quarles Francis*. Emblemes. London, 1635.
- Quintavalle A. O.* La Regia Galleria di Parma. Rome, 1939.
- Radermacher Leo*. Mythos und Sage bei den Griechen. 2. Aufl. Wien; Leipzig, 1942.
- Radermacher Ludwig*. Der Knäuel Ariadnes // Wiener Eranos: Zur fünfzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz 1909. Wien, 1909. S. 258–292.
- Rahner Hugo*. Mysterium Lunae // Zeitschrift für katholische Theologie. 1939. Bd. 63. S. 311–349, 428–442; 1940. Bd. 64. S. 61–80, 121–131.
- Rahner Hugo*. Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich, 1945; English ed.: Greek Myths and Christian Mystery. New York, 1963.
- Rahner Hugo*. Der spielende Mensch // Eranos-Jahrbuch. 1948. Bd. 16. S. 11–87.
- Rahngens Hugo, Roth Hermann*. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Bd. 2.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln // Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf, 1929. Bd. 7.
- Rancken A. W.* Kalkmålningarna i Sibbo gamla kyrka: Betraktelser och studier // Finskt Museum. 1935. Vol. 45. P. 15–32.
- Rappaport*. Salii // Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa, Stuttgart, 1920. Bd. 1A. Sp. 1874–1899.
- Rasch Franz*. De ludo Troiae commentatio philologica // Jahresbericht über das Gymnasium Carolo-Alexandrinum zu Jena von Ostern 1881 bis Ostern 1882. Jena, 1882. № 600. S. 3–20.
- Reden Sibylle von, Best Jan G. P.* Auf der Spur der ersten Griechen: Woher kamen die Mykener? Neue archäologische Erkenntnisse über die Herkunft der Griechen. Köln, 1981.
- Rehm Albert*. Die grossen Bauberichte von Didyma // Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosoph. hist. München, 1944. Abt. 22.
- Reichel Wolfgang*. Homerische Waffen: Archäologische Untersuchungen. 2. Aufl. Wien, 1901.
- Reimbold Ernest Thomas*. "Geistliche Seelenlust." Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hugo Hermann, Pia Desideria, Antwerpen 1624 // Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung. Köln, 1978. Bd. 4. S. 93–161.

- Reinach Salomon.* Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Cori, Levesque et Gravelle, Manette, Millin, Stosch réunies et rééditées avec un texte nouveau par Salomon Reinach. Paris, 1895.
- Reinach Salomon.* Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris, 1922.
- Reinhardt Hans.* Comment interpréter le plan carolingien de Saint-Gall? // Bulletin Monumental. 1937. Vol. 96. P. 265–279.
- Reinle Adolf.* Ein Labyrinth an der Abteikirche Murbach im Elsass // Etudes de civilisation médiévale (IX^e–XII^e siècles): Mélanges offerts à Edmond-René Labande. Poitiers, s.a. [ca 1974]. P. 611–616.
- Reisch.* Choros // Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa, Stuttgart, 1899. Bd. 3. Sp. 2373–2404.
- Reneman Hanny.* Het Oude Doolhof te Amsterdam. Diss. Leyden, 1975.
- Revilla Federico.* La Clave amatoria en el laberinto de Barcelona // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid. Valladolid, 1976. Vol. 62.
- Richthofen B. Freiherr von.* Kaukasische Holzgefäße der Gegenwart als vorgeschichtliche Überlieferung // Germanien. 1943. S. 226–230.
- Rieber Ernst.* Gotland in Geschichte und Kunst // Die Karawane. Bd. 15. № 3. 2. Aufl. Ludwigsburg, 1977.
- Ringbom Lars-Ivar.* Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik // Acta Archaeologica. 1933. Bd. 4. S. 151–200.
- Ringbom Lars-Ivar.* Trojalek och tranedans // Finskt Museum. 1938. Vol. 45. P. 68–106.
- Ripa Cesare.* Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's "Iconologia" with 200 Engraved Illustrations. Ed. Edward A. Maser. New York, 1971.
- Robert Fernand.* La Date du Labyrinthe d'Epidaure // Revue Archéologique. 1937. Ser. 6. № 10. P. 240–243.
- Robert Fernand.* Thymélè: Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Grèce. Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome. Paris, 1939. Vol. 147.
- Robert Fernand.* Sur l'origine du mot Tragédie // Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard. Paris, 1949. Vol. 1–2. Vol. 2. P. 872–880.
- Robey.* RCHM // Caerdroia. 1998. Vol. 29. P. 33.
- Robinson David N.* Julian's Bower // Lincolnshire Life. 1969. Vol. 9. № 3. May. P. 28.
- Rodenwaldt Gerhart.* Die Kunst der Antike (Hellas und Rom) // Propyläen-Kunstgeschichte. Berlin, 1927. Bd. 3.
- Roediger Virginia More.* Ceremonial Costumes of the Pueblo Indians. Berkeley and Los Angeles, 1961.
- Rom in frühen Photographien, 1846–1878: Katalog. Museum Ludwig, Köln, München, 1978.
- Roth Cecil, ed.* The Casale Pilgrim: A Sixteenth-Century Illustrated Guide to the Holy Places. Reproduced in Facsimile, with Introduction, Translation and Notes by Cecil Roth. London, 1929.
- Roth Cecil, Narkiss Bezael.* Hebrew Illuminated Manuscripts. Jerusalem, 1969.
- Roth Hermann Heinrich.* Stift, Pfarre und Kirche zum Hl. Severinus in Köln. Köln, 1916.
- Rouse W. H. D.* The Double Axe and the Labyrinth // The Journal of Hellenic Studies. 1901. Vol. 21. P. 268–274.
- Roux Dominique de, ed.* Jorge Luis Borges. L'Herne, 4. Paris, 1964.
- Roy S. B.* Date of Mahabharata Battle. Gurgaon, 1976.
- Ruben Walter.* Eisenschmiede und Dämonen in Indien // Internationales Archiv für Ethnographie. Leyden, 1939. Suppl. Vol. 37.
- Russell Frank.* The Pima Indians. Tucson, 1975.
- Rutz E.* Das Windelbahnfest der Stolper Schuhmacher // Ueeker-Stettin Pommern in Wort und Bild. 1904. S. 374ff.
- Rykwert Joseph.* The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Aient World. London, 1976.
- Sahlgren Jöran. Trojasagan och nordiskt namnskick // Namn och Bygd: Tidskrift för Nordisk Ortnamnforskning. 1928. Vol. 16. P. 78–82.
- Saint-Hilaire Paul de.* L'Enigme des labyrinthes. Bruxelles, 1975.
- Saint-Hilaire Paul de.* Le Mystère des labyrinthes. Bruxelles; Paris, 1977.
- Saint-Hilaire Paul de.* L'Univers secret du labyrinthe. Paris, 1992.
- Saint-Paul Anthyme.* La Cathédrale de Reims au XIII^e Siècle // Bulletin Monumental. 1906. Vol. 70. P. 288–328.
- Saintyves P.* Essais de folklore biblique: Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Paris, 1923.
- Salet Francis.* Chronologie de la cathédrale [Reims] // Bulletin Monumental. 1967. Vol. 125. P. 347–394.
- Salis Arnold von.* Theseus und Ariadne. Berlin, 1930.
- Salvi Roberto.* La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza, con un capitolo sui mosaici pavimentali di Enrichetta Cecchi Gamtolin. Modena, 1978.
- Sammler, Fürst, Gelehrter: Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg, 1579–1666. Katalog. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, 1979.
- Samuelson L. H.* Some Zulu Customs and Folk Lore. London, 1912.
- Santarcangeli Paolo.* Il libro dei labirinti: Storia di un mito e di un simbolo. Florence, 1967.
- Santarcangeli Paolo.* Labyrinth, Tanz, Spiel // Antaios. 1968. Vol. 9. № 5. S. 500–512.
- Santarcangeli Paolo.* Le Livre des labyrinthes: Histoire d'un mythe et d'un symbole. Paris, 1974.
- Sassoon David Solomon.* Descriptive Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the Sassoon Library, London. Oxford; London, 1932. Vol. 1–2.
- Sauer Joseph.* Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Freiburg im Breisgau, 1924. 2. Aufl. Repr. Münster, 1964.

- Saul J.* Kom Ombo // Caerdroia. 1984. Vol. 14. P. 38.
- Saward Jeff.* Caer Sidi: The Turf Mazers of England. Westcliffe-on-Sea, 1979.
- Saward Jeff.* The Book of British Troy-Towns. Thundersley, 1982.
- Saward Jeff.* The Chaldon Labyrinths // Caerdroia. 1982. Vol. 10. May. P. 12–20.
- Saward Jeff.* The Caerdroia Field Guide. Thundersley, 1987.
- Saward Jeff.* The Druid's Maze // Caerdroia. 1989. Vol. 22. P. 39.
- Saward Jeff.* The House of Itoi // Caerdroia. 1989. Vol. 22. P. 30–38.
- Saward Jeff.* Saffron Waiden Maze // Caerdroia. 1990. Vol. 23. P. 48.
- Saward Jeff.* Ancient Labyrinths of the World. 3rd ed. S. I., 1999.
- Saward Jeff, Saward Deb.* German Troytowns // Caerdroia. 1983. Vol. 13. P. 20–34.
- Saward Jeff, Thordrup Jorgen.* Mazers and Labyrinths of Denmark: Part 3 // Caerdroia. 1993. Vol. 26. P. 57–59.
- Saxl Fritz.* Lectures. London, 1957. Vol. 1–2.
- Saxl Fritz, Meier Hans.* Handschriften in englischen Bibliotheken. Hrsg. Harry Bober. Bd. 3: Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters. London, 1953.
- Schaafsma Polly.* Rock Art in the Chochi Reservoir District. Museum of New Mexico Papers in Anthropology. Santa Fe, 1975. Vol. 16.
- Schachermeyr Fritz.* Die minoische Kultur des alten Kreta. Stuttgart, 1964.
- Schachermeyr Fritz.* Ägäis und Orient: Die überseeischen Kulturbeziehungen von Kreta und Mykenai mit Ägypten, der Levante und Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung des 2. Jahrtausends v. Chr. // Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, Denkschriften. Wien, 1967. Bd. 93.
- Schadewaldt Wolfgang.* Der Schild des Achilleus // Von Homers Welt und Werk: Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage, hrsg. v. Wolfgang Schadewaldt. 3. Aufl. Stuttgart, 1959. S. 352–374.
- Schavernoch Hans.* Die Harmonie der Sphären: Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung. Freiburg; München, 1981.
- Schepeleyn H. D.* Museum Wormianum: Dets Forudscetninger og Tilblivelse. København, 1971.
- Scherer Joseph, Lesky Grete.* Geschichte und Beschreibung der Wallfahrtskirche Hergiswald. Lucerne, 1964.
- Schleier Reinhard.* Tabula Gebens oder "Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalet ist": Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin, 1973.
- Schmidt Doris.* Portalstudien zur Reimser Kathedrale // Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. 1960. Bd. 3. № 11. S. 14–58.
- Schmidt Eduard.* Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst // Münchener archäologische Studien, dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet. München, 1909. S. 251–397.
- Schmieder Wolfgang.* Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). 6. Aufl. Wiesbaden, 1977.
- Schmitt Annegrit.* Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie "Berühmter Männer" // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1974. Bd. 18. S. 167–218.
- Schneider Albrecht.* Musikwissenschaft und Kulturkreislehre: Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft. Bonn; Bad Godesberg, 1976.
- Schneider K.* Lusus Troiae // Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa, Stuttgart, 1927. Bd. 13. Sp. 2059–2067.
- Scholem Gershom.* Kabbalah. Jerusalem, 1974.
- Scholz Paul.* Götzendienst und Zauberwesen bei den alten Hebräern und den benachbarten Völkern. Regensburg, 1877.
- Schrade Hubert.* Deus artifex // Der Horizont. Herrenalb, 1967. Bd. 10. S. 38–41.
- Schrader Georg.* Oratio de lands Honnoverae, Hannover bei Friedrich Glaser (1649). Hildesheim, 1650.
- Schramm Percy Ernst.* Kaiser, Rom und Renovatio. Studien zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des Karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit. 2. Aufl. Darmstadt, 1957.
- Shubert Hermann.* Mathematische Mussestunden: Eine Sammlung von Geduldspielen, Kunststücken und Unterhaltungsaufgaben mathematischer Natur. 2. Aufl. Leipzig, 1900. Bd. 1–3.
- Schubring Paul.* Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. 2. Aufl. Leipzig, 1923. Bd. 1–2.
- Schuster Carl.* Comparative Observations on Some Typical Designs in Batak Manuscripts // Batak. Vol. 1: Catalogue of Indonesian Manuscripts, ed. Paul Voorhoeve. København, 1975. P. 52–85.
- Schuster Carl.* Materials for the Study of Social Symbolism in Ancient and Tribal Art: A Record of Tradition and Continuity. Ed. Edmund Carpenter. New York, 1988.
- Schütz-Rautenberg G.* Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Köln; Wien, 1978.
- Schweitzer Bernhard.* Stiermenschen // Charites: Studien zur Altertumswissenschaft, hrsg. v. Konrad Schauenburg. Bonn, 1957. S. 175–181.
- Sedlmayr Hans.* Zum Œuvre Fischers von Erlach // Belvedere. 1923. Bd. 11. № 9/10. S. 89–115.
- Sedlmayr Hans.* Johann Bernhard Fischer von Erlach. 2. Aufl. Wien; München, 1977.
- Serrato Umberto.* Labyrinths in the Wooden Mosques of North

- Pakistan // East and West. 1983. Vol. 33. P. 21–29.
- Seton Williams M. Veronica.* Preliminary Report on the Excavations at Tell Rifa'at // Iraq. 1961. Vol. 23. P. 68–87.
- Shaw Anna More.* Pima Indian Legends. Tucson, 1968.
- Shepherd Walter.* Mazes and Labyrinths: A Book of Puzzles. New York, 1961.
- Shepherd Walter.* Big Book of Mazes and Labyrinths. New York, 1973.
- Sheppard Thomas.* Roman Villa at Harpharn, East Yorks // Hull Museum Publications. 1905. Vol. 23. January. P. 173–179.
- Sieber Siegfried.* Trojaburg-Maigraf-Zunftfest, Mitteld // Blätter für Volkskunde. 1927. Bd. 2. S. 61–67.
- Sieber Siegfried.* Eine Trojaburg in Pommern // Germanien. 1936. S. 83–85.
- Simpson F. P.* Vergili Trojamentum: Aen. V. 560–587 // Journal of Philology. 1880. Vol. 9. P. 101–108.
- Simpson James Y.* On Ancient Sculpturings of Cups and Concentric Rings // Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland. 1867. Suppl. to Vol. 6. P. 1–147.
- Simpson W. A.* Cardinal Giordano Orsini (d. 1438) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1966. Vol. 29. P. 135–159.
- Sjöberg Rabbe.* Vittringsstudier med Schmidt Test-hammer: Tillämpningar inom geomorfologi och arkeologi // Research Report. 1987. Vol. 1. P. 78.
- Sjöberg Rabbe.* Lavdatering av labyrinter i Ångermanland and Medelpad // Ångermanland och Medelpad, 1990–1992. Sundsvall, 1991. P. 96–102.
- Sjöberg Rabbe.* Lichenometric Dating of Boulder Labyrinths on the Upper Norrland Coast, Sweden // Caerdroia. 1996. Vol. 27. P. 10–17.
- Sjöberg Rabbe, Noel D. Broadbent.* Measurement and Calibration of Weathering Processes on Wave-Washed Moraine and Bedrock on the Upper Norrland Coast, Sweden // Jeomorfoloji Dergisi. Ankara, 1990. Vol. 18. P. 19–23.
- Slim Hédi, Slim Latifa.* Vie et artisanat à Thysdrii, El Jem, ville d'Afrique, II^e–III^e siècles. Exp. cat. Musée Archéologique de Nice-Cimiez. Paris, 1996.
- Smith Cecil.* Kylix with Exploits of Theseus // The Journal of Hellenic Studies. 1881. Vol. 2. P. 57–64.
- Smith Cecil.* Vases of the Finest Period: Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. London, 1896. Vol. 3.
- Smith David.* The Labyrinth Mosaic at Caerleon // The Bulletin of the Board of Celtic Studies. 1960. Vol. 18. № 3. P. 304–310.
- Sobrinho Lorenzo-Ruza Ramón.* Petróglifos e labirintos // Revista de Guimarães. 1951. Vol. 61. P. 378–393.
- Sobrinho Lorenzo-Ruza Ramon.* Los motivos de laberintos y su influencia en los petróglifos gallego-atlánticos // Revista de Guimarães. 1953. Vol. 63. P. 56–82.
- Sobrinho Lorenzo-Ruza Ramon.* Ensayo de datación de los laberintos grabados europeos tipo Tragliatella // Revista de Guimarães. 1956. Vol. 66. P. 426–444.
- Sobrinho Lorenzo-Ruza Ramon.* El laberinto de Mogor, símbolo de la Eternidad // La Noche. 1958. Vol. 4. August. P. 10.
- Soyez Edmond.* Les Labyrinthes d'eglises: Labyrinthe de la Cathédrale d'Amiens. Amiens, 1896.
- Spiegelberg Wilhelm.* Labyrinthes // Orientalistische Literaturzeitung. 1900. Bd. 3. Sp. 447–449.
- Spitta Philipp.* Johann Sebastian Bach. 8. Aufl. Wiesbaden, 1979. Bd. 1–2.
- The Splendours of the Gonzaga, ed. David Chambers and Jane Martineau. Exh. cat. Victoria and Albert Museum, London. London, 1981–1982.
- Stahl William Harris, Johnson Richard, Burge E. L.* Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. New York, 1971–1977. Vol. 1–2.
- Stern Erich, ed.* Die Tests in der klinischen Psychologie. Zürich, 1954. Bd. 1–2.
- Stiles Knute.* Terry Fox: Meanders // Artforum. 1977. Vol. 15. № 10. Summer. P. 48–50.
- Stjernström Bo.* Sörmlandskustens labyrinter // Sörmlandsbygden: Södermanlands hembygdförbunds årsbok. 1981. P. 127–144.
- Stjernström Bo.* Dokumentation och Klassificering av Labyrinter // Bottnisk Kontakt I. Maritimhistorisk Konferens. Skrifter från Örnsköldviks Museum. Örnsköldviks, 1982. Vol. I. P. 101–112.
- Stoop M. W.* Francavilla Marittima: B, Santuario di Athena sul timpone della Motta // Atti e memorie della Società Magna Grecia. 1970–1971. Vol. 11–12. P. 37–66.
- Storoni Mazzolani Lidia.* The Idea of the City in Roman Thought: From Walled City to Spiritual Commonwealth. London; Sydney; Toronto, 1970.
- Starcky J.* Museum de Lyon: Un Royaume aux confins du désert, Petra et la Nabatène. Lyons, 1978.
- Stumpf Robert.* Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Berlin, 1936.
- Stützer Herbert Alexander.* Das alte Rom. Stuttgart; Berlin; Cologne; Mainz, 1971.
- Süsmeghy Veronica.* Il labirinto di Valcamonica e il monumento di Kőkénydomb // Valcamonica Symposium, ed. E. Anati. Capo di Ponte, 1970. P. 227–233.
- Sumner Heywood.* The Ancient Earthworks of Cranborne Chase. S. I., 1913.
- Süss Emanuele.* Rock Carvings in the Valcamonica. Milan, 1954.
- Swarzenski Georg, Schilling Rosy, ed.* Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. Frankfurt am Main, 1929.
- Sweeny Barbara.* John G. Johnson Collection: Catalogue of Italian Paintings. Philadelphia, 1966.
- Szabó Árpád.* Roma Quadrata // Rheinisches Museum für Philologie. 1938. Bd. 87. S. 160–169.
- Tanner Clara Lee.* Southwest Indian Craft Arts. 3rd ed. Tucson, 1971.
- Tantra from the Collection of Blanche Manso. Exh. cat. The Santa Barbara Museum of Art. Santa Barbara, 1970.

- Teichmann Jürgen.* Wandel des Weltbildes: Astronomie, Physik und Masstechnik in der Kulturgeschichte. With essays by Volker Bialas and Felix Schmeidler. München, 1980.
- Themelis Petros.* Ausgrabungen in Kallipolis (Ost-Ätolien) 1977–1978 // *Athens Annals of Archaeology.* 1979. Vol. 12. P. 245–279.
- Thesaurus Librorum: 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek.* Katalog. München, 1983.
- Thiersch Hermann.* Antike Bauten für Musik // *Zeitschrift für Geschichte und Architektur.* 1908–1909. Bd. 2. S. 27–50, 67–95.
- Thom Alexander, Thom A. S.* Megalithic Remains in Britain and Brittany. Oxford, 1978.
- Thomas P.* Hindu Religion, Customs and Manners: Describing the Customs and Manners, Religions, Social and Domestic Life, Arts and Sciences of the Hindus. 5th ed. Bombay, 1971.
- Thordrup Jørgen.* Fra Tranedans til Haekkelob: Af labyrinternes indviklede historie // *ICO-Den iconographiske Post.* København, 1976. Vol. 1–2. P. 23–36.
- Tichelmann G. L.* Horas! Een Bataktboek. Amsterdam, 1947.
- Tilson Joe.* Alchera, 1970–1976. Pollenza, 1977.
- Toesca J.* Di nuovo sulla "Cronaca Cockerell" // *Paragone.* 1970. Vol. 21. № 239. P. 62–66.
- Toesca Pietro.* La pittura e la miniatura nella Lombardia: Dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. Turin, 1966.
- Tölle Renate.* Frühgriechische Reigentänze. Waldsassen, 1964.
- Tourret du Vigier F.* Découverte d'un labyrinthe à Germainville // *Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'Arrondissement de Pontoise et du Vexin.* 1957. Vol. 56. P. 73–78.
- Toutain J.* Troja, Troiae Lusus // *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.* Ed. C. Daremberg and Edmond Saglio. Vol. 5. P. 493–496. Repr. Graz, 1962.
- Troiano Massimo.* Dialoghi... ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. & Eccell. Principe Guglielmo VI (!) Conte Palatino del Reno, e Duca di Baviera; e dell'Illustriss. & Eccell. Madama Renata di Loreno... Venice, 1569.
- Trollope Edward.* Notices of Ancient and Mediaeval Labyrinths // *The Archaeological Journal.* 1858. Vol. 15.
- Trott zu Solz Werner von.* Das Labyrinth der christlichen Welt // *Labyrinth.* 1962. Bd. 6. June. S. 19–30.
- Tschumi Bernard.* Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox) // *Studio International.* 1975. Vol. 190. P. 137–142.
- Tyghem Frieda van.* Met Stadhuis van Gent: Voorgeschiedenis, Bouwgeschiedenis, Veranderingswerken, Restauraties, Beschrijving, Stijlanalyse. Vol. 1–2. Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten. Bruxelles, 1978. Vol. 40. № 31.
- Ullendorf Edward.* The Queen of Sheba in Ethiopian Tradition // *Solomon and Sheba.* Ed. James B. Pritchard. London, 1974. S. 104–114.
- Valmiki.* The Ramayana. Trans. Manmatha Nath Dutt. Calcutta, 1892–1894. Vol. 1–3.
- Vasori Orietta.* Disegni di antichità etnische agli Uffizi // *Studi Etruschi.* 1979. Vol. 47. P. 125ff.
- Vasori Orietta.* I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi. Ed. Antonio Giuliano. Rome, 1981.
- Ventris Michael, Chadwick John.* Documents in Mycenaean Greek: Three Hundred Sealed Tablets from Knossos, Pylos and Mycenae with Commentary and Vocabulary. Cambridge, 1956.
- Verbrugge Amand Raymond O. S. B.* Un bien curieux monument: Le Labyrinthe d'église // *Archeologia.* 1967. Vol. 16. May/June. P. 82–84.
- Verbrugge Amand Raymond O. S. B.* Un Curieux Bas-relief à Compiègne // *Oise Tourisme.* Fall 1970. Vol. 13. P. 17–19.
- Verbrugge Amand Raymond O. S. B.* L'Enigme des labyrinthes // *Le Patriote: Le Nouvel Illustré.* 1975. Vol. 10. № 6. March. P. 24–25, 101.
- Verheyen E.* Jacobo Strada's Mantuan Drawings of 1567–1568 // *The Art Bulletin.* 1967. Vol. 49. № 1. P. 62–70.
- Verrall Margaret de G.* Two Instances of Symbolism in the Sixth Aeneid // *The Classical Review.* 1910. Vol. 24. P. 43–46.
- Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen.* Halle, 1875.
- Verzone Paolo.* L'Arte preromantica in Liguria ed i rilievi decorativi dei "secoli barbari". Turin, 1945.
- Vidal G.* Un Témoin d'une date célèbre: La Basilique chrétienne d'Orléansville (324). Algiers, s. a. [ca. 1930].
- Villers G.* Mémoire sur le labyrinthe de Bayeux // *Congrès archéologique de France: Séances générales tenues à Lille en 1845.* 83–88. Caen, 1846.
- Villette Jean.* Quand Thésée et le minotaure ont-ils disparu du labyrinthe de la cathédrale de Chartres? // *Bulletin des Sociétés archéologiques d'Eure-et-Loire.* 1971. P. 265–270.
- Villette Jean.* Le Plan de la cathédrale de Chartres: Hasard ou stricte géométrie? Chartres, s. a.
- Villiers-Stuart Patricia.* The Pontremoli Labyrinth // *RILKO Newsletter (Research Into Lost Knowledge Organization).* London, 1982. P. 24–25.
- Vilnay Zev.* The Holy Land in Old Prints and Maps. 2nd ed. Jerusalem, 1965.
- Voigt G.* Das Windelbahnfest zu Stolp // *Pommernheimat.* 1928. Bd. 2.
- Volkman Ludwig.* Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig, 1923. Repr. Nieuw-koop, 1969.
- Vollgraff Wilhelm.* Labrys // *Rheinisches Museum für Philologie.* 1906. Bd. 61. S. 149–165.
- Voorhoeve Pieter.* Catalogue of Indonesian Manuscripts. Part I: Batak Manuscripts. København, 1975.
- Voorhoeve Pieter.* Codices Bataci. Bibliotheca Universitatis Leidensis, Codices manuscripti, 19. Leyden, 1977.

- Vries Jan de. Untersuchung über das Hüpfspiel: Kinderspiel – Kulttanz // FF Communications. Helsinki, 1957. Vol. 70. № 173.
- Vyasa Krishna-Dwipayana. The Mahabharata. Trans. Pratap Chandra Roy. 3rd ed. Delhi, 1972–1975. Vol. 1–12. Vol. 3.
- Wadsworth Atheneum Paintings. Ed. Egbert Haverkamp-Begemann. Hartford, 1978.
- Waerden Bartr L. van der. Die Schriften und Fragmente des Pythagoras // Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, hrsg. v. G. Pauly-Wissowa, Stuttgart, 1965. Bd. 10. Sp. 843–864.
- Waerden Bartr L. van der. Die Pythagoreer: Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft. Zürich; München, 1979.
- Walker F. G. Comberton Maze and the Origin of Mazes. Unpubl. lecture at the Cambridge Antiquarian Society. 1909. № 8. February.
- Wall John. Lincolnshire Turf Mazes // Caerdroia. 1993. Vol. 26. P. 24–38.
- Wall John. A Turf Maze in Norwich, England // Caerdroia. 1997. Vol. 28. P. 22–23.
- Wallet Emanuel. Description d'une crypte et d'un pavé mosaïque de l'ancienne église St-Bertin, à Saint-Omer, découverts lors des fouilles faites en 1831. St.-Omer; Douai, 1843.
- Wanke Lothar. Indische Felsbilder als Urkunden einer weltweiten Frühreligion. Icking, 1974.
- Wanke Lothar. Der Sprung über den Stier // Almogaren. 1977. Bd. 8. S. 139–146.
- Wanke Lothar. Felsbilder in und ausserhalb Indiens: Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung // Indische Felsbilder. Jahrbuch der Gesellschaft für vergleichende Felsbildforschung. 1977–1978. Graz. 1978. S. 6–37.
- Warburg Aby. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Gertrud Bing und Fritz Rougemont. Berlin, 1932. Bd. 1–2.
- Wasserman Emily. Tantra: Several Shows Reveal a High Interest in this Obscure Art // Artforum. 1970. Vol. 8. № 5. January. P. 46–50.
- Waters Frank. Book of the Hopi. New York, 1969.
- Watts G. F. [Mary]. The Word in the Pattern: A Key to the Symbols on the Walls of the Chapel at Compton. London, s. a.
- Webster T. B. L. The Greek Chorus. London, 1970.
- Weeber K. W. Troiae lusos: Alter und Entstehung eines Reiterspiels // Ancient Society. 1974. Vol. 5. P. 171–196.
- Wehmer Carl. Leonhard Wagners Proba centum scripturarum. Leipzig, 1963. Bd. 1–2.
- Weidner Ernst F. Zur babylonischen Eingeweihtenschau: Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Labyrinths // Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft. 1916. Bd. 21. S. 191–198. Repr. Orientalistische Studien, Fritz Hommel zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1917. Bd. 1.
- Wellmann Klaus F. A Survey of North American Indian Rock Art. Graz, 1979.
- Weniger Ludwig. Der Schild des Achilles: Versuch einer Wiederherstellung. Berlin, 1912.
- Weniger Ludwig. Zum Schilde des Achilles: Brief an Hugo Blümner // Festgabe Hugo Blümner. Zürich, 1914. S. 16–35.
- Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr. Katalog. Villa Hügel, Essen. Essen, 1956.
- Werveke Alfons van. De vloer der grootste zaal van het stadhuis // Bulletin van de Maatschappij voor Geschied- en Oudheidkunde te Gent. 1907. Vol. 3. P. 138–146.
- Wetzer-Welte, Hrsg. Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der Katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 2. Aufl. Freiburg im Breisgau, 1882–1903. Bd. 1–13.
- Wiegand Theodor, Knackfuss Hubert. Die Baubeschreibung. Bd. 1: Didyma. Berlin, 1941. Bd. 1–3.
- Wilkins W. J. Hindu Mythology (Vedic and Puranic). Delhi, 1972.
- Williams Damon. Three Cowley Troytowns // Caerdroia. 1989. Vol. 22. P. 58–60.
- Williams John. Frühe spanische Buchmalerei. Grosse Handschriften der Welt. München, 1977.
- Williams Theodore C. The Aeneid of Virgil. Boston; New York; Chicago, 1910. Book 6. P. 191, ll. 228–232.
- Wind Edgar. Pagan Mysteries in the Renaissance. 2nd ed. London, 1968.
- Winkler Johannes. Die Toba-Batak auf Sumatra in gesunden und kranken Tagen: Ein Beitrag zur Kenntnis des animistischen Heidentums. Stuttgart, 1925.
- Winternitz Moritz. Geschichte der indischen Literatur. Leipzig, 1908–1920. Bd. 1–3.
- Winton Ivor. The Earthworks on St. Martha's Hill // Caerdroia. 1990. Vol. 23.
- Wirth Herman. Die Heilige Urschrift der Menschheit: Symbolgeschichtliche Untersuchungen diesseits und jenseits des Nordatlantiks. Leipzig, 1936. Bd. 1–2.
- Wirth Karl-August. Neue Schriftquellen zur Deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts: Einträge in einer Sammelhandschrift des Sigmund Gossembrot (Cod. lat. Mon. 3941) // Städel-Jahrbuch, 1977. Frankfurt am Main, 1978. Bd. 6. S. 319–408.
- With Karl. Java: Brahmanische, buddhistische und eigenleibige Architektur und Plastik auf Java. Hagen, 1920.
- Wolff Arnold. 19. Dombaubericht: Von September 1976 bis September 1977 // Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins. Köln, 1977. Bd. 42. S. 93–150.
- Wolters Paul. Darstellungen des Labyrinths // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1907. S. 113–132; 1913. S. 3–21.
- Woodward Arthur Maurice. The Gortyn "Labyrinth" and Its Visitors in the 15th Century // The Annual of the British School of Athens. 1949. Vol. 44. P. 324–325.
- Worm Ole. Danicorum monumentorum libri sex: E spissis antiquitatum tenebris et in Dánica ac Norvegia extantibus rudibus eruti. København, 1643.
- Wright T. The History and Topography of the County of Essex. London, 1835. Vol. 1–2.
- Wroth Warwick. A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Catalogue of the Greek Coins in the

Aegean islands. London, 1886. Repr. Bologna, 1963.

Würffel Stefan Bodo. Emblematic und Werbung: Zum Fortleben einer Kunstform im Zwanzigsten Jahrhundert // Sprache im technischen Zeitalter. 1981. Bd. 78. June. S. 158–178.

Wüstenfeld Ferdinand, ed. Zakarija Ben Muhammed Ben Mahmud el-Cazwini's Kosmographie. Göttingen, 1848–1849. Bd. 1–2.

Wutt Karl. Pashai: Landschaft, Menschen, Architektur. Graz, 1981.

Wyffels-Simoens Marie-Louise. Note sur le labyrinthe de la Cathédrale de Reims // Gazette des Beaux-Arts. 1957. Vol. 49. P. 337–340.

Yaari Abraham. Liqqūtīm bibliographim: Sijjūr šeba kōmōt Jerihō bekitbejād 'ibrijjim // Kirjath Sepher. Bibliographical Quarterly of the Jewish National and University Library, Jerusalem. 1941. Vol. 18. № 2. P. 179–184.

Yates Frances A. The Art of Memory. London, 1966.

Young Ellen. The Slaying of the Minotaur: Evidence in Art and Literature for the Development of the Myth, 700–400 B. C. Diss. Bryan Mawr College, 1972.

Young R. S. Doodling at Gordion // Archaeology. 1969. Vol. 22. P. 270–275.

Younger John G. Bronze Age Representations of Aegean Bull-Leaping // American Journal of Archaeology. 1976. Vol. 80. P. 125–137.

Zanettin Annamaria. Il tema del labirinto nell'arte rupestre camuca e

sui possibili comparazioni. Diss. Rome, 1974–1975.

Zanettin Annamaria. Il significato magico-religioso del labirinto nell'arte rupestre camuca. Unpubl. lecture at 3rd Valcamonica Symposium, 28 July – 3 August, 1979.

Zenck Hermann. J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier // Johann Sebastian Bach, hrsg. v. Walter Blankenburg. Darmstadt, 1970. S. 43–60.

Internet Sources

The following Web sites provide information about labyrinths and related products.

The Labyrinth Society

www.labyrinthociety.org

A new, international labyrinth organization and resource

Veriditas

www.gracecathedral.org/labyrinth

The Worldwide Labyrinth Project at Grace Cathedral, San Francisco

Caerdroia

<http://ilc.tsms.soton.ac.uk/caerdroia>

The site of the British journal of mazes and labyrinths includes a history of labyrinths and related information

The St. Louis Labyrinth Project

www.labyrinthproject.com

Online information about constructing labyrinths and labyrinth sales and rentals

Mid-Atlantic Geomancy

www.geomancy.org

Labyrinth lore from author Sig Lonegren

Adrian Fisher

www.mazemaker.com

The maze designs of Adrian Fisher and the world maze database

A labyrinth forum

www.ashlandweb.com/forum

Interactive site with an ongoing labyrinth forum

Labyrinth-Project-International

www.fembit.ch/labyrinth-project-international

Information about labyrinths in Switzerland

Millennium Women's Festival

www.fest-der-2000-frauen.de

Information about the women's festival beginning in Frankfurt and traveling to other locations, where the labyrinth will be used to honor women

Alex Champion

www.earthsymbols.com

Earthwork labyrinths created by Alex Champion

Finger labyrinths

www.relax4life.com

A source for several kinds of finger labyrinth and other labyrinth information

Unitarian Universalist

Congregation of Arlington, Virginia

www.uucava.org

A model program for church labyrinth activity

Агафий Миринейский. О царствовании Юстиниана / Пер. М. В. Левченко. М., 1996.

Ал-Казвини Закарийя. Памятники стран и предания о людях / Пер. В. П. Демидчика. Душанбе, 1977.

Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел / Пер. Б. Ярхо, С. Маркиша // Ахилл Татий. Левкиппа и Ксенофонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатирикон. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969. С. 349–545.

Борхес Хорхе Луис. Сад расходящихся тропок / Пер. Б. Дубина // Хорхе Луис Борхес. Вавилонская библиотека и другие рассказы. СПб., 1997. С. 144–154.

Бозций. Утешение философией / Пер. В. И. Уколовой и Н. М. Цейтлина // Бозций. Утешение философией и другие трактаты. М., 1990.

Вазари Джорджо. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. / Пер. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М.: Астрель, 2001. Т. 1–5.

Вергилий Публий Марон. Энеида / Пер. С. Ошерова // Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971. С. 123–372.

Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского. М.: УРСС, 2003.

Геродот. Греко-персидские войны. М.: Уникум, 1994.

Геродот. История / Пер. Г. А. Стратановского. М., 1993.

Гете Иоганн Вольфганг. Фауст / Пер. Б. Пастернака. М., 1969.

Гомер. Илиада. Одиссея / Пер. Н. И. Гнедича, В. А. Жуковского. М., 1967.

Гурина Н. Н. Каменные лабиринты Беломорья // Советская археология. 1948. № 10. С. 125–142.

Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского // Данте Алигьери. Новая жизнь. Бо-

жественная комедия. М., 1967. С. 77–526.

Джером Клапка Джером. Трое в одной лодке, не считая собаки / Пер. М. Салье // Джером К. Джером. Избранные произведения в двух томах. М., 1957. Т. 1. С. 23–276.

Диодор Сицилийский. Историческая библиотека / Пер. О. П. Цыбенко. СПб., 2005.

Еврипид. Трагедии // Пер. И. Анненского. Вст. ст. В. Ярхо. М.: Худож. лит., 1969. Т. 1–2.

Каллимах. Гимн к острову Делосу / Пер. С. С. Аверинцева // Античные гимны / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1988. С. 156–163.

Кампанелла. Город Солнца / Пер. Ф. Петровского // Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971. С. 143–192.

Катулл. Книга стихотворений / Изд. подгот. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. М. 1986.

Коменский Ян Амос. Лабиринт света и рай сердца / Пер. С. Скорвида. М., 2000.

Крутинов Е. Материалы по археологии Северной Осетии Докобанского периода // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1951. № 23. С. 17–74.

Курастов А. А. О каменных лабиринтах Северной Европы // Советская археология. 1970. № 1. С. 34–47.

Лукиан. О пляске / Пер. Н. П. Баранова // Лукиан. Сочинения: В 2 т. / Под общ. ред. А. И. Зайцева. СПб., 2001. Т. 2. С. 30–48.

Махабхарата. Дронапарва или Книга о Дроне / Пер. с санскрита В. И. Кальянова. СПб., 1992.

Мела Помпоний. О положении земли / Пер. С. К. Апта // Античная география / Сост. М. С. Боднарский. М., 1953. С. 178–237.

Мор Томас. Утопия / Пер. А. Малеина, Ф. Петровского // Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971. С. 41–142.

Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. С. В. Шервинского. М., 1983.

Павсаний. Описание Эллады / Пер. С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк: В 2 т. М., 2002.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М., 1980.

Платон. Евтидем / Пер. С. Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1990.

Плиний. Естественная история ископаемых тел... СПб., 1819.

Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тарояна. М., 1994.

Плутарх. Застольные беседы / Пер. Я. М. Боровского. Л., 1990.

Плутарх. Катон / Пер. С. П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 224–264.

Плутарх. Ромул / Пер. С. П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 23–47.

Плутарх. Тесей / Пер. С. П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 5–22.

Светоний Гай Транквила. Жизнь двенадцати цезарей / Пер. с лат. М. Л. Гаспарова. М., 1988.

Сенека Луций Анней. Трагедии / Пер. С. А. Ошерова. М., 1983.

Страбон. География / Пер. Г. А. Стратановского. М., 1994.

Филарете Антонио Аверлино. Трактат об архитектуре / Пер., примеч. В. Л. Глазычева. М., 1999.

Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского / Пер. Е. Г. Рабинович. М., 1985.

Шекспир Уильям. Бурия / Пер. М. Донского. СПб., 2006.

Шекспир Уильям. Сон в летнюю ночь / Пер. Т. Щепкиной-Куперник. СПб., 2005.

Содержание

I. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации	7
II. Критский лабиринт	35
III. Древние «лабиринты»	57
IV. Петроглифы и граффити	69
V. <i>Lusus Troiae</i> : троянская игра	83
VI. Римские мозаичные лабиринты	95
VII. Лабиринты в рукописях	119
VIII. Лабиринты в церквах	169
IX. Лабиринты из дерна	203
X. Возрождение классической античности	219
XI. Символика центральной части	229
XII. Лабиринт как личная эмблема	233
XIII. Лабиринт как символическое изображение мира	255
XIV. Игры и развлечения	293
XV. Садовые лабиринты и лабиринты-путаницы	305
XVI. «Троянские города» и «девичьи танцы»	331
XVII. Лабиринты за пределами Европы	353
XVIII. Лабиринт сегодня	379
XIX. Возрождение лабиринта	387
Указатель имен	395
Терминологический словарь	403
Иностранная библиография	406
Русская библиография	430

Научно-популярное издание

Германн Керн

ЛАБИРИНТЫ МИРА

Ответственный редактор

Т. А. Шушлебина

Художественный редактор

В. А. Гореликов

Технический редактор

Т. С. Тихомирова

Корректоры

И. М. Киселева, Н. А. Бобкова

Верстка

В. А. Гореликов

Директор издательства

М. И. Крютченко

Подписано в печать 12.12.2006. Формат издания 60×84¹/₈.

Печать офсетная. Тираж 5 000 экз. Усл. печ. л. 58,08.

Изд. № 2036. Заказ № 3907.

Издательство «Азбука-классика»

196105, Санкт-Петербург, а/я 192 www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии СТР в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Книга «Лабиринты мира» —
это пять тысячелетий
истории лабиринтов
на разных континентах,
собрание всевозможных
путаниц, которые
выкладывали мозаикой
на полах, рисовали
на пергаменте,
строили из камней
и дерна, записывали
словами и нотами.
Лабиринт был гордостью
Крита, символом Трои,
стенами Иерихона,
печатью архитекторов,
забавой королей
и развлечением гуляющих
на Майский день.
Книга, которую держит
в руках читатель, —
это интеллектуальное
путешествие, приводящее
к заветной цели —
разрешению загадки,
почему люди по-прежнему
не могут устоять перед
соблазном посмотреть
на лабиринт не снаружи,
а изнутри, не боясь
ни пропасть,
ни заблудиться.



На протяжении 15 лет автор этого фолианта, Германн Керн (1941–1985), организовал в Мюнхене более 50 экспозиций. Он изучал огромные изображения на горий Перу, календари Индии и Мексики. В 1981 г. в Милане под его руководством открылась выставка «Лабиринты», в опубликованный каталог вошло более 550 иллюстраций. Выставка оказалась настолько популярной, что посмотреть на лабиринты захотели 120 000 посетителей. В 1982 г., став директором Дома Искусства в Мюнхене, Германн Керн в сотрудничестве с издательством «PRESTEL» опубликовал книгу о лабиринтах: число иллюстраций достигло 666, годом позже вышло второе, переработанное издание.

Германн Керн был первым, кто открыл подлинные, настоящие лабиринты, выступил сразу с несколькими гипотезами о возникновении древнейшего символа. Керн объяснил, в чем разница между лабиринтом — графической идеей единственного пути, по которому можно добраться до центра, до середины, а затем, ступая по своим следам или держась за нить Ариадны, вернуться назад, — и «путаницей», сооружением, где бесчисленные пути пересекаются и петляют, чтобы навсегда сбить с толку того, кто оказался внутри.

