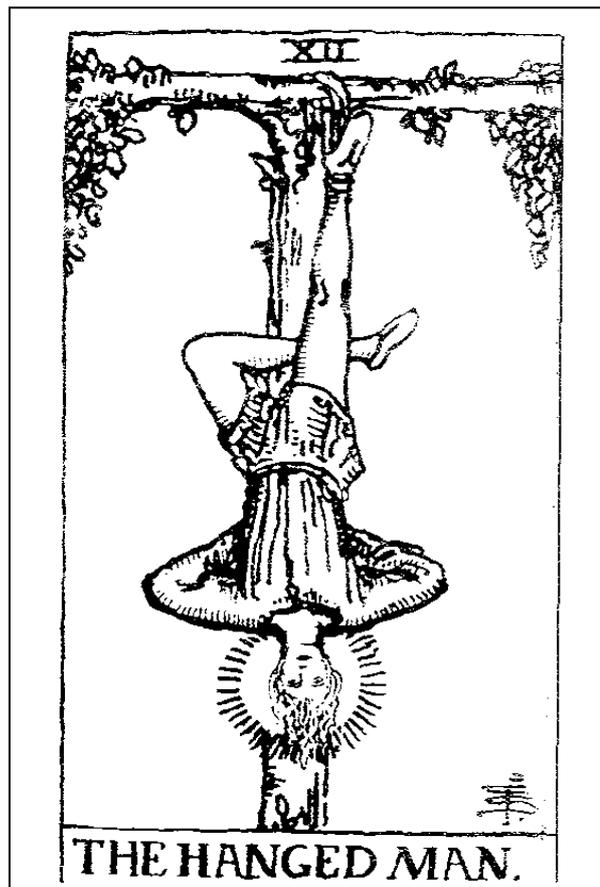


ГЛАВА 12

Чёрная магия и её разоблачение



Аркан 12. Наименование: *Повешенный.*

Буква евр. алф.: ל Ламед.

Иероглиф: *Раскрытая рука.*

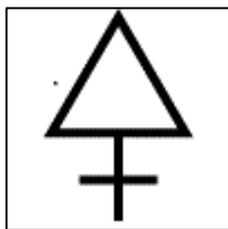
Числовое значение: 30.

Гностический символяриум: *Равновесие; Жертва; Самопожертвование; Самоиспытание; Самопознание; Евхаристия; Укрощение самости; Самоотверженность.*

Графические символы: *Пентаграмма, стоящая на семилучевой звезде; Две гексаграммы; Восьмерной нимб в квадрате.*

Астральный знак: ♎ *Весы.*

Орденское описание. 12-ый аркан — аркан *испытания*; в высшем смысле — *самоиспытания*, состязания в человеке силы и ума, плоти и духа. Основой мифологии аркана служит скандинавское предание о боге Одине (Вотане германцев), который, связав руки, подвесил себя за ногу на ясене Иггдрасиле и пробыл в этой перевёрнутой позе девять дней. Пройдя посвятительный искус, он получил свыше дар рун (24 руны = 12 пар). В нордической истории есть ещё одна важная деталь: перед повешением Один (Вотан) пронзил себя копьём, в качестве чего в семантеме



аркана выступает ось Таротного треугольника, она же высота Великой пирамиды. Девять дней испытания — полнота “цифровой клавиатуры” Вселенной; перевёрнутая “четвёрка” ног отсылает к Юпитеру 4-го аркана и вместе с треугольником связанных рук и головы *Повешенного* образует опрокинутый алхимический знак *сера*, дающий возможность читать это слово палиндромно как имя греческого бога войны *Ареса*, в этом случае *Ареса обузданного*, агрессора *связанного*.

С этого момента начинает происходить восстановление алхимической *серы*, чтобы в 19-ом аркане снова можно было светло выдохнуть: *се Ра!*

С другой стороны, перевёрнутый нимб намекает на соответствие *Повешенного* аркану *Маг*, на гудиниевскую потенцию *Связанного* к самоосвобождению и финальной победе, даже при предельной спёртости обстоятельств. 12-ый — самый героический из всех арканов; выдержавший *подобный* экзамен может смело рассчитывать на получение звания *рыцаря*.

Такой *экзаменацией* в Романах является Двенадцатая глава, носящая, правда, гротесковый характер из-за отсутствия личностей, готовых к подобному испытанию. Неверный свет реальности заявлен Булгаковым *жёлтым* (цвет измены, лжи, фальсификации) котелком маленького человека, делающего круг по сцене “на обыкновенном двухколёсном велосипеде”. Его *клетчатые* брюки являются “предварительным эхом” появления на люди жокея-регента Коровьева, о чём никто из зрителей пока не догадывается. Несмотря на близость театра Варьете к месту гибели Берлиоза, ни одного очевидца происшествия на Патриарших в зале на представлении нет. Собственно, этот *один* поправляется головой в санатории Стравинского, нахлебавшись “очевидного-невероятного” по самую макушку. Рядом с тем, чего рассмотрел Иван, зрелище в театре Варьете носит явно облегчённый характер.

Впрочем, без отрезанной головы снова не обошлось.

Но — обо всём по порядку.

Отбросив второе (“сортирное”) очко на инструменте, веложокей — не став круглым — уныло дурачится перед скучающей в ожидании гвоздя программы публикой. Даже *переворот вверх ногами*, имитирующий метаморфозы-превращения волшебных сказок, и даже то, что *человечек* в этой позе *ногой снимал с головы котелок*, не прерывает позёвывающей летаргии зала.

Тогда на сцену выпускается “kozyрной туз”:

“Наконец, прикатил *малютка* лет восьми со старческим лицом и зашнырял между взрослыми на крошечной двухколёске, к которой был приделан громадный автомобильный *гудок*”.

Это изящный шарж на Валентина Катаева с гротесковым обыгрыванием его фамилии, вечной инфантильно-мальчишковой чёлки на уже к концу 30-х сильно потрёпанном лице, а также названия сборника рассказов «Бородатый малютка», вышедшего за рубежом (в Риге!)¹, и газеты, где он числился корифеем. Пронырливый “Валюн”, истошно делавший себе литературную карьеру, влезавший для этого в

¹ Катаев В. Бородатый малютка. Рига, 1929.

доверие и приятельство к маститым (А. Толстой, Маяковский и сам Булгаков), ядовито описан — и даже, скорее, *описан* — следующей убийственной “ритурнелью”: *зашнырял между взрослыми, а его “творческий потенциал” — крошечная двухколёска.*

Закончив номер, вся бригада самообозначает себя выкриком “Ап!”, намекая на Пампушку с Твербуля и нагло именно так помечая свой уровень. “А малютка (*Скуратов*) протрубил смешной сигнал на своём гудке” (читай: «Гудке»). “Несколько *петель*” выдавливают из себя саркастический “детский лепет”, и, размазав всю эту фантомную компанию по стене под *потрясшие здание рукоплескания* публики, Булгаков приглашает нас за кулисы, благо наступает антракт.

Там мучается Римский — “по лицу его то и дело (строено) проходила судорога”, как бы иллюстрируя итоговое корсаковское “там царь Кощей над золотом чахнет”. Как и отца Людмилы, “папу” Римского мучит факт исчезновения, хотя он ставит вопрос иначе: *не куда?, а за что?!*

Оглядевшись вокруг и не найдя ответа, потрясённо повертев в руках онемевшую трубку оглохшего телефона, финдиректор под антрактное мигание сигнальной лампочки был озадачен, наконец, известием о прибытии иностранного гастроляра. Пришлось “бессмертному” (чахлику невмирующему) принимать Бессмертного, ведь больше это сделать было некому.

Появляется известная по происшествию на Патриарших троюга, причём богато костюмированного босса сопровождают подручные в полном затрапезье: кот без сапог и жокей без хобби. Ждали рукопожатия, но “рукопожатия не было”. После приветствия в стиле “сухой лист” Кашей Третьеримский осведомился у прибывшего, “где аппаратура артиста”, в смысле, *велосипеды*. Обозвав фина “алмазом” и просто директором, “ихний помощник” заметил двусмысленно: “наша *аппаратура* всегда при нас”, намекая подмигом на велосипедистское “Ап!”.

Тут “тревожно загремели звонки”, оповещая о начале очередного отделения, публика расселась по местам, а на загоревшейся огнём рампы сцене предстал “весёлый как дитя человек с бритым лицом” (в отличие от “бородатого малютки”) — “хорошо знакомый всей Москве конферансье Жорж Бенгальский”.

Маленький эстрадный Берлиоз “в помятом фраке и несвежем белье”, объявив иностранного артиста Воланда с сеансом чёрной магии, не преминул добавить со знакомой интонацией, “что её вовсе не существует на свете и что она не что иное, как суеверие”, приплюсовав к редакторскому мартирологу ещё одну единицу. Сделав своё чёрное (хотя и помятое) дело, штурман Жорж Бенгальский дал отмашку на поднятие занавеса.

Так московская публика, жители Пречистенки в том числе, увидели Нечистую Силу крупным планом, хотя и отделённую от них “львиным рвом” оркестровой ямы.

“Кресло мне, — негромко *приказал* Воланд, и в ту же секунду, неизвестно как и откуда, на сцене появилось *кресло*, в которое и сел *маг*”.

Стоящий у кубического алтаря Маг 1-го аркана трансцендентен миру, неведом и невидим земным глазам. Зато все “сидячие” арканы (Второй, Третий, Четвёртый, Пятый, Восьмой и Пятнадцатый) — топологическое пространство *кресла-трона* су-

против единственного аркана-креста, 12-го². В Двенадцатой главе МиМ оба крес (-т и -ло) совмещаются, сходятся в “ближнем бою” *чуда* — и — *разоблачения*.

Внезапно проясняется невероятная худоба и длина “клетчатого гаера” — при обращении к нему Маэстро звучит слово *Фагот*, вводя в атмосферу происходящего на сцене мгновенный серьёз и надмирную доверительность. Зал мгновенно стягивается в мелкоскопическую живность под хозяйским пронизывающим окуляром. Начинается громоподобный экзаменаторский досмотр с пристрастием — к Истине. Московское население взвешивается на весах 8 — 15-го арканов, а суждения произносятся тоном совещающихся на консилиуме светил медицины. Ставящийся пациенту диагноз ювелирно точен и многомерно всесторонен.

Несоответствие ожидаемого и происходящего становилось всё отчётливее и разительнее. Но... Бенгальский-тигр не выдержал и встрял со своей адаптирующей репликой — *розовая физиономия* на фоне *бледного лица* Римского в кулисах.³

Тут вдруг выяснилось, что эстрадно-театральная конвенционная болтовня прозвучала в храмовой благодетельности *высшей правды*, как громогласное “испускание ветров” в капелле.

Тишина мистериала оказалась нагло поправленной вульгарностью охламона.

Проступок заслуживал наказания.

И оно не замедлило.

“Гражданина Соврамши” властно ставят на место.

Суд-рассуждение вслух “экзаменационной комиссии” продолжается. После описания внешности ставится “более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?”

— Да это важнейший вопрос, сударь”.

Как только звучит это никем не понятое «иду на вы», дальнейшее, несмотря на полную карнавальность, приобретает абсолютно осмысленный и даже строгий характер. Начинаются тотальные всеохватные факирические действия. Причём когда дело коснулось денег, азарт ловли этой падающей с неба халявы стал переходить в озверелость, и Фагот, взяв нижнее “после”, прекратил выполнивший свою задачу эксперимент.

Бенгальский первым очнулся от наваждения и попытался истолковать толчею и давку из-за червонцев как “случай так называемого массового гипноза”. Двухмерный разум трёхмерных обстоятельств пытается всё подвести под логику своих габаритов. Полтергейст для него невозможен, ибо необъясним в этой логике. Поэтому возможно только одно: всё, виденное публикой, есть “чисто научный опыт, как нельзя лучше доказывающий, что никаких чудес и магии не существует”. Профанное “здравомыслие” Эпилога взорвано Булгаковым уже здесь; на сцене Варьете это выглядит особенно парадоксально: продолжая ситуацию Патриарших, самое Маг сидит в кресле перед всей честной компанией и играючи попирает публич-

² 4-ый аркан тоже содержит в себе крестообразность, но драматический подтекст есть только в аркане 12-ом.

³ *Бело-розовое* это сочетание заставляет вспомнить Берлиоза.

ность ситуации. Делается это не для “потрясения основ”, а для их выявления, обнажения.

Между тем идущий по стопам Берлиоза Бенгальский начинает рисковать головой, и доброе пожелание *отделить* надоедале *тело от головы* не заставило себя ждать.

“— Как вы говорите? Ась? — тотчас отозвался на это безобразное предложение Фагот. — Голову оторвать? Это идея! Бегемот! — закричал он коту. — Делай! Эйн, цвей, дрей!!”

Кот, как *пантера*, прыгает на грудь Бенгальскому, но единоборства с дутым “тигром” не получается — в два поворота (“дрей” не пригодилось) он “свинчивает” голову конференсье с жирного арамейского тела.

Начинается вторая капитальная проверка москвичей — проверка на *кровь*.

“Две с половиной тысячи человек вскрикнули *как один* (это, конечно, наш герой — Один). Кровь фонтанами из разорванных артерий на шее ударила вверх и залила и манишку и фрак. Безголовое тело как-то нелепо загребло ногами и село на пол. В зале послышались истерические крики женщин. <...>

— *Ради Бога*, не мучьте его! — вдруг покрывая *гам*, прозвучал из ложи женский голос, и *маг* повернул в сторону этого голоса лицо”.

Имя Божье — это серьёзно, для Воланда это довод. *До вод* Потопа, изначально, из глубин творения человека на Земле.

“— Как прикажете, мессир? — спросил Фагот у замаскированного.

— Ну что же, — задумчиво отозвался *тот*, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что же... и *милосердие* иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... (чаши весов выравниваются) — И громко приказал: — Наденьте голову”.

Заветы Иешуа Га-Ноцри москвичами не забыты. Хотя и не доминируют, увы.

Обзор закончен. Маг вместе со своим *полиялым* креслом исчезает со сцены.

Дальнейшее — уже чистой воды карнавал, ярмарочное тесто посясторонности, которое месят, “засучив рукава”, оба помощника гастролёра.

Начинается балаганное действие с игривым названием «дамский магазин». На сцене появляются зеркала, ковры и опять-таки кресло, кресло — *не трон*, и под ногами — “*хожу пока вру*”, и зеркала — *кривые в смазливую сторону*. Конечно, костюмные метаморфозы всего лишь профанная пародия на подлинное преображение, но их шум, блеск и мещанское пузырение вполне в стиле настоящей *comedia del'arte*.

“— Прошу! — орал Фагот. — Без всякого стеснения и церемоний!”

После такого приглашения “председатель главной Зрелищной комиссии” Прохор Петрович был обречён выпорхнуть из своего костюма. Мелькают “любимый” Булгаковский *сиреневый* в виде башмака первой примеряльщицы, футляры с флаконами, пижамы с драконами и французский прононс. Наконец вся эта лабуда закругляется по финишному выстрелу стартового пистолета.

И тут из ложи № 2 застрекотал “приятный, звучный и очень настойчивый баритон” с категорическим пожеланием разоблачения фокуса, покусающегося на здравый смысл и здоровый стул трудящихся.

“Баритон принадлежал не кому иному, как почётному гостю сегодняшнего вечера Аркадию Аполлоновичу Семплеярову, председателю акустической комиссии московских театров”. — Земному богу балетных пастушков и опереточных аграриев, специалисту по искусственному эхо, всяким звукам и призывам и их знакам и признакам. Житель Аркадии, сын Аполлона, из рода “ярого с’est simple”, или “святой простоты с ножом за пазухой”, одним словом, Ар.Ап. Семплеяров, позабыв народную мудрость «не буди лихо пока тихо», напоролся на такое разоблачение, что опал под дуновением борей даже фиговый (последний) лист и под ним обнажилась далеко не святая простата. Отпустив своего шофёра “у здания Акустической комиссии на Чистых прудах” (весь зал затих), Ар.Ап. вручил себя *нечистой силе* городского транспорта, и покатил на нём к артистке разрайтеатра Милице Андреевне Покобатько, и провёл у неё около четырёх часов.

Всё это вдруг и обнажилось перед честной публикой в самом неприглядном виде. “Подающая Надежду” родственница разразилась *страшным* шаляпинским смехом и врезала по башке Ар.Апу “толстым лиловым зонтиком” (фаллический подтекст жеста предусмотрен сценарием).

На что по другую руку возник могучий статуей несвободы Ар.Апа “во весь свой гигантский рост” с воплем: “Как смела ты, негодяйка?” — etc.

Снова раздался шаляпинский хохот, и под боевой клич “уж я-то смею коснуться!” зонтик второй раз опустился на “садовую голову” Аполлоныча.

“— Милиция! (Андреевна!) Взять её!” — рявкнул статуей финальным голосом «Дон-Жуана», заставив похолодеть сердца разгорячённой зрелищем публики.

И как бы в ответ на этот *нечеловеческий* крик “кот выскочил к рампе и вдруг рявкнул на весь театр *человеческим* голосом:

— Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!!”

Вот оно, подлинное превращение или, вернее, *переворот*.

“...В Варьете после всего этого началось что-то вроде столпотворения вавилонского. К семплеяровской ложе бежала милиция, на барьер лезли любопытные, слышались адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые *зол-отым* звоном тарелок из оркестра”. Последнее, конечно, в дополнение к *сиреневому* и *лиловому*, отыгравшим накануне.

Перевернутый *маг* — *гам* поглощает собой раблезиански грандиозную сцену. И “виновники торжества” перед тем под шумок растворились в воздухе.

Энсоровская⁴ свистопляска сцены в Варьете — своего рода “вытесненный кошмар” того, что происходит в дурдоме.

А в клинике Стравинского происходит вот что.

⁴ Джеймс Энсор — бельгийский художник конца XIX — начала XX веков, мастер изображения гротесковых карнавалов.