



Григорий Зайцев

ТАИНСТВО ПУТИ



КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ВТОРОГО СЕПТЕНЕРА СТАРШЕГО АРКАНА ТАРО



ГРИГОРИЙ ЗАЙЦЕВ

ТАИНСТВО ПУТИ



КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ВТОРОГО СЕПТЕНЕРА
СТАРШЕЕО АРКАНА ТАРО



POLISHED BY THE
INVISIBLE.: BEES.:

Касталия
Москва
2017

УДК 291.32
ББК 86.391
3177

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор культурологии, и.о. проректора по научно-исследовательской
работе МГИМ им. А.Г. Шнитке

Корсакова И. А.

доктор культурологии, профессор

Российского государственного социального университета

Каменей, А.В.

Зайцев Г.

3177 Таинство пути: культурологическое исследование второго септенера
Старшего Аркана Таро — М: Касталия, 2017. — 412 с.

181^ 978-5-519-60473-4

Эта книга является культурологическим исследованием символической системы Триумфов (Старших Арканов Таро), а также параллельных ей феноменов Европы и Азии со времен зарождения карточных игр до наших дней. Арканы карт Таро интерпретируются в этой работе как архетипические модели, отражающиеся во множестве граней нашей цивилизации. Книга рассчитана как на читателя, интересующегося углубленным изучением истории и символики карт, так и на человека, который хочет приобщиться к пониманию неочевидных закономерностей искусства и культуры. Читатель найдет в книге много ранее отсутствующих в русскоязычном пространстве сведений о старинных колодах, а также массу редких иллюстраций. Исследование даёт широкий культуральный и философский контекст к истории карт Таро. В книге подробно анализируются истоки символики, композиционные и исторические составляющие карт второго септенера Старшего Аркана.

УДК 291.31
ББК 86.391

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Таро как символическая система — параллели и меридианы:	
АЗИЯ.....	19
Корея.....	19
Япония.....	21
Китай.....	30
Индия.....	38
Мамлюкский султанат.....	44
ЕВРОПА.....	32
Пять эпистем в истории европейской колоды Таро	35
а) средневековая эпистема — иерархия.....	56
б) ренессансная эпистема — аналогия.....	63
в) эпистема классической эпохи — таксономия.....	76
г) эпистема XIX века — законы рынка.....	86
д) современная эпистема — симулякры.....	91
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Второй септениер Старшего Аркана.....	103
Аркан VIII Правосудие/Справедливость.....	115
Аркан VIII Отшельник/Время.....	157
Аркан X Колесо Фортуны.....	189
Аркан XI Сила/Мужество.....	225
Аркан XII Повешенный.....	265
Аркан XIII Смерть.....	307
Аркан ХИН Умеренность.....	343
ВМЕСТОЗАКЛЮЧЕНИЯ	391
ДОПОЛНЕНИЕ	403





ТАИНСТВО ПУТИ

◀◀ На миниатюрах изображена корейская азартная карточная игра *tujeon* (*htou-tjyen*) — одна из самых древних карточных игр в мире, известная с XII века новой эры. Верхняя картина заимствована из альбома жанровой живописи Сон Хён (*Seong Hyeon*) из *National Museum of Korea*. Нижняя принадлежит перу Ким Дык Сина (1754—1822) — видного корейского художника жанровой и пейзажной миниатюры. Начиная с XIV века азартная игра *tujeon* стала настолько популярна, а тяга к ней столь неукротимой, что многие люди теряли не только все свои деньги, но и даже проигрывали своё недвижимое имущество.



ПРЕДИСЛОВИЕ



Когда меня спрашивают коллеги, какова сфера моих научных интересов, и получают в качестве ответа — «история карт Таро», то в большинстве случаев это вызывает у них недоумение, реже — пренебрежение и лишь в редчайших случаях подлинный интерес. Подобная, в общем-то типичная ситуация, демонстрирует отсутствие непредвзятости и нейтральности науки в современном мире, её вовлеченность в «сциентистские мифы» или «предрассудки». Приходится признать, что со времен позднего средневековья поменялось не столь уж многое. Перестали пылать костры, но проблема суеверия в научном дискурсе осталась, хотя и приобрела новые, более изощренные очертания.

Когда я вижу такую реакцию со стороны некоторых членов современного научного сообщества, мне лично всегда хочется задать вопрос: разве *предмет* исследования определяет статус научной работы? Или критериями оценивания должны быть всё же *методы, актуальность и значение*? Со времен Мишеля Фуко (1926—1984), крупнейшего философа второй половины XX века, в научном мире давно уже должны были исчезнуть «предрассудки предмета исследования», ведь Фуко произвел свою революцию методологии в гуманитарных науках, рассматривая феномены, которые, мягко говоря, не были популярны в академических кругах. Фуко анализировал историю тюрем и казней, изучал становление представлений о безумии, подвергал тщательному рассмотрению структуру и уклад домов для умалишенных, обращался к исследованию сексуальности и «крестового похода против мастурбации» (термин М. Фуко). И всё это в мышлении великого философа претворялось в стройную и изощренную систему доказательства самого главного — изменчивости структуры власти и властных доминант в человеческом сообществе в ту или иную эпоху. Он не брезговал отверженными в научных кругах, но необходимыми ему предметами исследования, и такой анализ позволил Мишелю Фуко продемонстрировать нечто большее, чем ещё одну версию истории Европы. «*Камень, который отвергли строители, содела. ася главою угла*» (Пс.117:22).

44 Японская карточная игра *hanafuda* («цветочные карты»). Игра представляет собой колоду из 12 мастей, соответствующим 12 месяцам годового цикла. В колоде имеется по четыре карты в каждой масти. В качестве иллюстраций этой карточной игры приведены изображения колоды из коллекции *Bibliothèque nationale de France*, изданной в XIX веке. Карты достаточно мелкие, имеют размер 5,4 x 3,4 см. На иллюстрации мы видим сверху слева двадцатичковую карту месяца март (связанного с сакурой), сверху справа десятичковую карту месяца апрель (связанного с глицинией), внизу слева десятичковую карту месяца мая (связанного с ирисами) и внизу справа «простую» одночковую карту месяца июнь (связанного с пионами).

Другой крупнейший мыслитель XX века семиотик Ролан Барт (1915—1980) с одинаковой легкостью посвящал свои эссе как проблемам языка, знака, глубинному осмыслению мифа и символа в современном мире, так и вещам совсем не философским: к примеру, новой модели «*Ситроен*» (сравнивая автомобиль с готическим собором!), спортивному состязанию, стриптизу, моде, фотографии и рекламе. Однако оба мыслителя — да и не только они, а многие, кто пришел за ними вслед: Жан Бодрийяр, Славой Жижек, Джорджо Агамбен — обогатили современную философскую и просто общечеловеческую мысль как новыми, ранее не существовавшими методами работы с историческим материалом, так и новыми задачами, которые может ставить перед собой современная гуманитарная наука. По этой причине представляется весьма странным, что такой предмет исследования как колода карт Таро может вызывать в научном сообществе наших дней хоть какие-то предрассудки и активировать «комплексы высокой науки» давно ушедших столетий. Особенно если учесть, что к Арканам Таро в той или иной степени причастны такие выдающиеся фигуры как Сальвадор Дали, Альбрехт Дюрер, Андреа Мантенья, Джузеппе Мария Мителли, Ханс Рудольф Гигер, Антуан Кур де Жебелен, Алехандро Ходоровски, Тимоти Лири, Пётр Демьянович Успенский, Владимир Алексеевич Шмаков и многие другие.

С моей точки зрения, европейские колоды карт, в особенности карт Таро, представляют первостепенный интерес для современного культуролога, так как эти символические системы имеют историю, включающую более чем шесть сотен лет непрерывного существования. За эти шесть веков карты Таро претерпели определенные изменения, которые позволяют проследить соотношение и эволюцию таких магистральных категорий жизни человека как *надежда, власть, время, религия, судьба, смерть, проблемы выбора* или *долга* и т.д. История колод Таро, рассмотренная с точки зрения методологии *археологии гуманитарных наук*, предложенной Мишелем Фуко, демонстрирует то, как на протяжении нескольких веков развития европейского общества менялись соотношения и взаимосвязи в базовых для нашего сознания мировоззренческих концептах и их отдельных составляющих, какие элементы системы представлений оставались константными, а какие изменялись от века к веку.

Всё это можно наблюдать на примере истории символизма карт Таро. Причем речь идет не только о Триумфах — картах Старшего Аркана, но и о фигурном малом Аркане, а также о «картах Двора». Стратификация общественной иерархии, представленная в Придворных картах как игральными, так и предсказательными карточными системами, демонстрирует не меньшее количество сложных и актуальных для современного человека проблем, чем старшеарканная колода. Как хороший археолог способен прочесть по слоям на раскопках историю десятков поколений и даже целых цивилизаций, так и история символических систем, таких как карты Таро или карты *MmcBlale*, демонстрируют опытному взгляду множество интереснейших деталей, которые раскрывают свои секреты и «рассказывают» о тех интереснейших процессах трансформации, которые претерпела наша культура за несколько последних веков.



Но почему же для такого анализа нужны именно карты Таро, а не академическая живопись? Такой вопрос часто можно услышать от коллег-искусствоведов, а также возражение вроде этого: ведь есть же уже апробированные в психологии алхимические гравюры, относящиеся к европейским символическим системам, и близкие по композиции к Старшему Аркану великолепные книжные миниатюры, зачем же изучать именно карты? На эти вопросы не так просто ответить лаконично, но я постараюсь. Начнем, пожалуй, с вопроса о символических системах в классических произведениях живописного искусства — к примеру, «Семь смертных грехов» Джотто ди Бондоне или Иеронима Босха, различные циклы христианских добродетелей, иллюстрации кругов Ада и Рая, живописные воплощения «Триумфов» Петрарки и т.д. Почему эти произведения искусства приведут культурологическое исследование к иным результатам, чем анализ карточных миниатюр?

Во-первых, это связано с тем, что в большинстве своём старинные европейские живописные циклы были включены в иудео-христианский религиозный дискурс. Они не были представлены в виде простых презентаций культуральных ценностей эпохи, а всегда лишь в виде *репрезентаций*, в виде изначально осмысленного и определенным способом сознательно проинтерпретированного образа, который обязан был включать необходимые символы и атрибуты исходя из доктринальных предписаний, а также специфики заказа того или иного храма. Изменения в религиозных представлениях, принимаемые на уровне Вселенских соборов, корректировали суждения христианской общины, уточняли их и одновременно с этим изменяли *сам взгляд на прошлое*, которое становилось во многом невозможным в его изначальном облике. Проглянув в прошлое становилось словно бы таким же, как настоящее. Читая документы былых столетий, мы и сейчас видим чаще *свою* эпоху и *свою* ценностную иерархию, а не ту, которая *на самом деле* была представлена в этих исторических текстах. В религиозном же обществе данный аспект сильно утрирован и обойти его безболезненно весьма проблематично.

Помимо этого, художники, обращавшиеся к религиозным циклам, как правило, руководствовались достаточно ясно осознаваемыми идеями, которые они желали воплотить на своих полотнах, — это было «*Слово, ставшее тьмой*». Картина была способом лишней раз напомнить пастве о тех или иных религиозных доктринах в виде наглядных и запоминающихся образов. Осознанность же художника в работе над воплощением своих задач и их мастерское исполнение может увести анализ таких полотен в сторону *авторского взгляда, авторского видения*, что предельно далеко от поставленных мной задач. Моя цель — продемонстрировать усредненные, расхожие взгляды и мысли каждой из рассматриваемых мной эпох, те мысли, которые проще найти в таверне и игорном доме, чем в пинакотеке Ватикана. Мне интересен анализ таких образов, которые возникали стихийно, а не продумывались великими умами. Поэтому акцент в данной работе будет сделан преимущественно не на колодах, выполненных великими живописцами, а на колодах мастеров «средней руки». Я хотел

бы раскрыть в этой книге не столько образы, осознанно порожденные европейским искусством, сколько образы, «владеющие» эпохой, — образы, которые были подлинным априорным знанием каждого века.

Во-вторых, если речь идет о мифологических живописных циклах, не связанных с религиозными доктринами, то достаточно сложно найти хотя бы несколько десятков изоморфных циклических произведений, которые бы относились к разным эпохам истории Европы. Сравнивать же отдельные картины разных авторов на схожие сюжеты вне цикла весьма интересно, но менее перспективно, так как символическая система подразумевает не только аллегориями тех или иных базовых аспектов жизни человека, но и в определенной мере их исчисленность (целокупность), демонстрируя своего рода идею микрокосма или микромира как аналога великого универсума. Именно такую систему, подразумевающую все возможные события человеческой жизни, мы встречаем в системе карт Таро.

Что касается анализа алхимических гравюр, то тут также возникает ряд ограничений, которые делают эти символические системы более проблематичными для исторического анализа, чем колоды карт. Историки химии справедливо замечают, что алхимик не просто изображал причудливые картинки, подобные сновидениям, черпая их из грёз (как это можно представить по книгам некоторых юнгианских аналитиков), но ещё и пытался упорядочить в образах те опыты, которые он осуществлял с химическими веществами. Безусловно, доля творческой свободы и психологизации химических процессов в алхимии присутствовала всегда и в определенный момент исторического времени даже вышла на первый план (XVI—XVII вв.), но есть целый ряд препятствий, делающих алхимические гравюрные циклы менее ценными для нашего анализа, чем двадцать два Старших Аркана Таро. Одно из них следующее: если в определенном процессе алхимику нужно было указать на золото или на серебро, хотел он этого или нет, он должен был использовать *солярную* символику в одном случае и *лунарную* в другом. То есть атрибутика изображений на алхимических гравюрах была подчинена внешней ситуации по отношению к психологическим моделям мировосприятия, а именно, физическим процессам трансмутации металлов.

Другой важный момент, не позволяющий нам предпочесть алхимические символические системы картам Таро, заключается в том, что достаточно трудно найти схожие алхимические циклы, сохраняющие неизменные композиционные структуры на протяжении многих веков. Собrania гравюр каждого из алхимиков, как правило, уникальны. Это всегда предельно индивидуализированный *opus*, но в то же самое время имеющий ряд неизбежных инвариантов, связанных не с мировоззренческой системой, а с конкретными знаками солей или металлов, причастных к той или иной химической операции. В данном случае, сугубо психологическая интерпретация алхимических гравюр может напомнить эпизод из книги Э.Р. Берроуза «Тарзан», где ребенок, выросший среди животных, пытается читать буквы в книге словно пиктограммы — как причудливые сценки, изображенные фантазией художника. Не знающий нотной грамоты человек

тоже может интерпретировать нотную партитуру как символическую картинку, то страшную, то загадочную, то забавную. Но всё это будет иметь минимальное отношение к реальности и может сказать что-то лишь о воспринимающем эту картинку сознании, как в случае с тестом «Пятна Роршаха», но не о подлинном содержании знаков или, тем более, символов.

Вышесказанное не значит, что я собираюсь анализировать карты Таро совершенно автономно от всех остальных явлений культуры — скорее, наоборот. И религиозные циклы, и традиционные аллегорические образы в живописи и скульптуре, а также алхимические *Опусы*, запечатленные в гравюрах, будут мной активно привлекаться в качестве вспомогательного материала, сопутствующего становлению карт Таро и иных карточных символических систем. Там, где это будет необходимо, я обращусь и к анализу книжных миниатюр, и живописных циклов по «Триумфам» Петрарки. Однако я убежден, что именно в такой пренебрегаемой в науке области как карты, можно отыскать тот золотой «ключ от всех дверей», что способен существенно прояснить эволюцию образов и «власти языка». Эволюцию тех значимых для человеческого общества категорий, которые представлены на Старших Арканах колоды Таро.

Карты Таро просуществовали шесть сотен лет: эволюционировали, изменялись, но сохранили много общих черт с первыми колодами. Неизменность определенных Арканов и мобильность и изменяемость иных указывает на динамику культурной ситуации в Европе в те или иные исторические периоды. Система Таро не подвергалась жесткой диктатуре «единственного истинного прочтения», так что именно в таких маргинальных явлениях как красочно иллюстрированные карточные колоды, отношение художника к которым было более свободным, чем к алхимическим текстам или религиозным сюжетам, следует искать саму «печать дискурса» каждого века. Именно здесь мы можем наблюдать самораскрытие *«Бессознательного эпохи»*. Раскрытие самого языка каждой исторической ситуации или *эпистемы*, как назвал бы это Мишель Фуко. Данному стечению обстоятельств способствовало и то, что авторы, обращавшиеся к иллюстрированию карт, были преимущественно художниками или граверами «второго плана», а то и вовсе оставались анонимными. В творчестве таких «безымянных фигур» значительно проще, чем в трудах великих мира сего, отыскать ту область символизма, которую можно считать не принадлежащей кому-то конкретно, но принадлежащей самой эпохе.

Создавая карты, художник мог позволить себе практически не зависеть от внешнего давления, к примеру, религиозной цензуры, и в то же самое время быть включенным в некую систему, существующую многие века. В картах Таро мы видим интереснейшее сочетание предельной свободы в обращении с образами и, в то же самое время, в глубинном смысле лишенности этой свободы, но лишенности не внешней, а внутренней — обусловленной имманенцией дискурсивных практик каждого конкретного

столетия. Этот парадокс претворен не в отдельных «актах речи», не в отдельных образах или сюжетах, а в целокупной системе, претендующей на исчисленность любых коллизий человеческой судьбы. По этой причине через анализ символической системы карт Таро и родственных карточных систем можно прийти к более глубокому пониманию как европейского искусства в целом, так и тех изменений в области мышления, которые произошли за последние века.

Да, безусловно, выдающиеся произведения искусства однонаправленно влияли на карты Таро, как и религиозные доктрины, представленные в живописных символических циклах, не могли остаться незамеченными авторами классических карточных колод, но все эти замечательные произведения культуры, религии или искусства всегда были вписаны в нечто большее, чем они собой представляют, а именно в живое поле языка (в самом широком смысле этого слова) или, как сказал бы великий французский психоаналитик и философ Жак Лакан (1901—1981), в «батарейку означающих» своего времени.

Уже З. Фрейд и К.Г. Юнг начали осознавать тот факт, что свобода в выражении человеческих мыслей и чувств определяется такими структурами, которые не подчиняются воле отдельно взятого человека. Все мы вписаны в языковое пространство, в пространство символов, культуральных знаков, архетипических образов, которые формируют то, как мы будем говорить и часто даже то, о чем будем думать или мечтать, в каком возрасте и в каком порядке. **Порядок слов** — вот новый **миф наших дней**. Ведь одним из переводов существительного «миф» (*Мифос*) является как раз «слово». Слово, управляющее нашими действиями, нашими представлениями и даже нашими снами.

Крупнейший философ прошлого века Жиль Делёз (1925 —1995) в работе, посвященной художнику Фрэнсису Бэкону, писал, что когда живописец приступает к созданию своего полотна, то холст не пуст, как нам кажется, а, фигурально выражаясь, заполнен штампами и стереотипами эпохи. Великий живописец способен провести своей кистью такую черту, такой штрих, который сбросит часть этих штампов, тем самым установив новый стандарт, новую возможность мыслить и видеть мир. Собственно, этим и определяется величие художника. Создавая новые парадигмы и культурные модели, великие авторы прошлого меняли мир, а их коллеги, обращавшиеся к жанру «незначительному», к жанру росписи миниатюр Таро, вписывали эти новые возможности в сложноорганизованную символическую систему Старшего Аркана, демонстрируя не отдельные черты стиля того или иного гениального живописца, а скорее «общее место», традиционный взгляд своей эпохи — то, что она могла принять и использовать из наследия мастеров.

Вот тот взгляд на историю символических систем в Европе, которую я так хочу прояснить, выявить, высветлить, дабы понять мифологему, как нашего прошлого, так и нашего настоящего. И если, как считал Ролан Барт, миф современности не связан в единое повествование рассказа, но дискретен, то разве можно найти ему лучшее место, чем в системе карт Таро, где каждая карта олицетворяет тот или иной аспект человеческой

жизни и может, наряду с другими, выпасть в любом порядке? Неслучайно, именно во второй половине XX века «оракул Таро» вдруг очнулся после многих лет андеграундного существования и вышел на культурную арену в новом облике, облике победителя — как и подобает тому, кто именуется Триумфом.

В качестве материала исследования карты Таро хороши ещё и тем, что при достаточной конкретике в архетипических образах (*надежда, власть, любовь, смерть*) они никогда не имели однозначной смысловой интерпретации, по типу «*ничто кроме...*». Каждый новый автор колоды или автор книги по картам Таро (не будучи гениальным художником или философом) предлагал свою модель, свою версию, свою систему. Это и позволяло колодам становиться своего рода «лакмусовой бумажкой» усредненных представлений и предубеждений эпохи. Особенно это значимо в свете того, что карты использовались для прорицания, ведь на любой запрос вопрошающего у предсказателя должен был найтись ответ, сокрытый в картах. А это требует, с одной стороны, исчисленности всех возможных ситуаций в жизни человека и их соответствие тем или иным картам или их сочетаниям, с другой стороны, это предполагает постоянную *ре-актуализацию* смысла, закрепленного за теми или иными Арканами, так как на протяжении веков вопросы, с которыми приходили к гадалею, с очевидностью должны были меняться, ведь менялось само общество и его насущные проблемы. Всё это делает карты Таро бесценным предметом исследования для культуролога: в своей незамутненной простоте и внешней незначительности, они указывают *королевский путь* к сердцу каждого века, к тем вопросам и проблемам, которые были выстроены в разные века в европейском сообществе в совершенно самобытные системы иерархий.

Именно в таком свете в данной книге я и собираюсь анализировать карты Старшего Аркана Таро. Как читатель уже мог заметить, эта книга в первую очередь нацелена на тех, кому небезразличны символы, созданные человеческой культурой, на тех людей, кто ищет и стремится сделать свою жизнь глубже, насыщеннее, а значит, цельнее, через обращение к истории мифов и мировоззренческих представлений, бытовавших в ту или иную эпоху, на тех, кто через кропотливый анализ жестов, аллегорий и символических фигур, типичных для европейской культуры, желает обрести новое понимание окружающей нас действительности. Эта книга написана для тех людей, кто стремится ощутить измерение ценности той реальности, в которой мы с вами живем, для тех, кто желает научиться дорожить ей, понимая её хрупкость и красоту. Как и первая книга трилогии — «Лики мистерий», эта книга предлагает преимущественно культурологический или, значительно реже, психологический ракурс рассмотрения Старшего Аркана, но это не означает, что мантические и эзотерические представления тех или иных эпох относительно каждой из карт будут мной упущены.

В этой работе я стараюсь продемонстрировать рациональное зерно в том, что древние именовали мистикой и магией, показать, что многие представления прошлого ни в коей мере не противоречат современным достижениям научного знания о мире, а если в чем-то и противоречат, тем

самым тоже дают нам знание — только не о внешнем мире, а о тех мифах, в которых мы живем, о тех представлениях, которые определяют каждый век европейского сообщества. Суеверия и предрассудки, равно как и высшие достижения науки и искусства — это «зеркала души» субъекта эпохи. Ведь все эти представления, истинные или ложные, рождались в умах и душах людей, а значит могут быть ценными источниками информации о нас самих, о людях и *человеческом* как таковом. Исследуя оккультные традиции, изучая их с современной точки зрения, я стремился никогда не терять из виду те взгляды, которые были изложены в исторических документах о практике прорицания или ином использовании Триумфов. Для меня было принципиально важно представить символическую систему Таро в свете концепции мистической лестницы духовного восхождения — именно такой она виделась мистикам и герметистам, создавшим эти причудливые картинки и придавшим им оккультный смысл.

Как и в предшествующей моей книге здесь будет дан детальный компаративный анализ различных колод Таро, демонстрирующих эволюцию тех или иных сюжетов и символов. Я попытаюсь выявить наиболее существенные черты различных исторических эпох в истории карт, а также те тенденции в искусстве, религиозной жизни и науке, которые были типичны для того или иного века. А для того, чтобы этот анализ был более разносторонним в плане исторического контекста, в качестве преамбулы к первой части данной книги я намерен рассмотреть различные азиатские карточные системы (Кореи, Китая, Японии, Индии, Мамлюкского султаната).

Во второй половине книги я представлю детальный анализ второго септенера Старшего Аркана Таро. Материал, посвященный Арканам, будет начинаться с иллюстрации карты и специально подобранного стихотворения, выступающего в роли эпитафии, чтобы на суггестивном уровне ввести читателя в тот архетипический образ, который будет подробно исследован в тексте. Для тех же, кто захочет более глубоко погрузиться в смысловое поле каждого Аркана, на карты второго септенера мной подобраны параллели практически из всех основных форм человеческой творческой активности: научной и религиозной мысли, а также разных видов искусств. Чтение данных списков и самостоятельное знакомство с этими произведениями способно настроить на верный круг ассоциаций, или, как говорят юнгианские аналитики, *амплификации*, для формирования исторически оправданной точки зрения на аллегорическую сценку каждой из карт. Помимо этого, перед анализом каждого из семи Триумфов второго септенера приводятся краткие конспекты сущностно важных характеристик этих Арканов из трудов четырех известнейших исследователей Таро французской и русской школ оккультизма:

- российский исследователь карт Таро и автор классических эзотерических трудов Григорий Оттонович Мёбес, более известный как Г.О.М. (1868—1930 или 1934)¹

¹ Все цитаты из Г.О.М. будут приводиться мной по книге: Мёбес Г.О. Курс энциклопедии оккультизма / Г.О. Мёбес. — М.: Энигма, 2012. — 328 с. (Далее при цитировании Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма).

- художник одной из наиболее авторитетных колод Таро французской школы Освальд Вирт (1860—1943)²

- наша соотечественница, известный теософ, ученица Г.О. Мёбеса Нина Павловна Рудникова (1890—1940)³

- один из выдающихся представителей высокого христианского мистицизма Валентин Арнольдович Томберг (1900—1973)⁴

Цитаты, по крупницам собранные мной в объемных томах вышеперечисленных эзотериков, позволят составить представление о традиционных взглядах на Старший Аркан. Хотя эта книга ориентирована преимущественно на *французскую оккультную традицию, английская школа Таро* также не будет упущена из виду. Цель такого комплексного подхода — попытаться показать читателю, что существование различных традиций и направлений не требует установления «истинной школы» и выбора в её пользу, а скорее наоборот — на мой взгляд, необходимо проявлять гибкость и своего рода толерантность в подходе к многогранности смысловых полей и их модуляций как исторических, так и локальных.

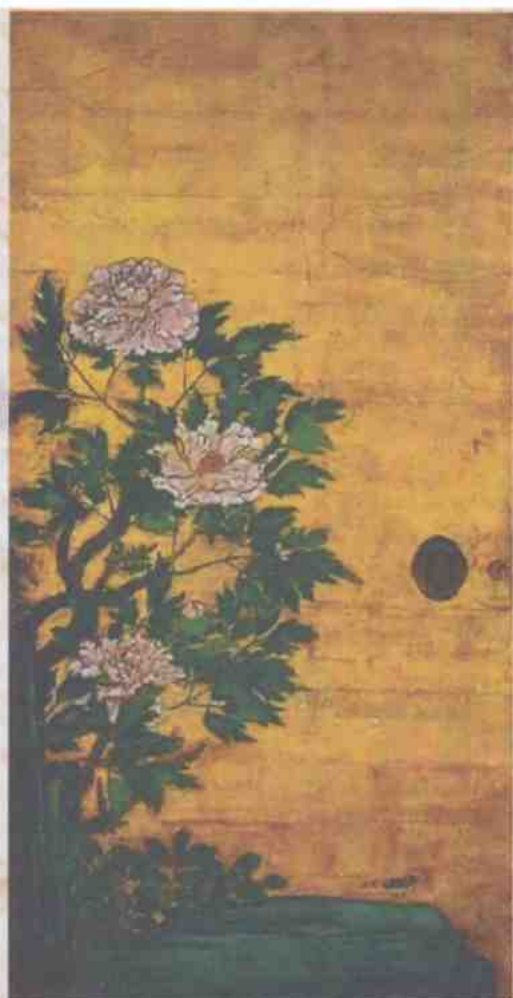
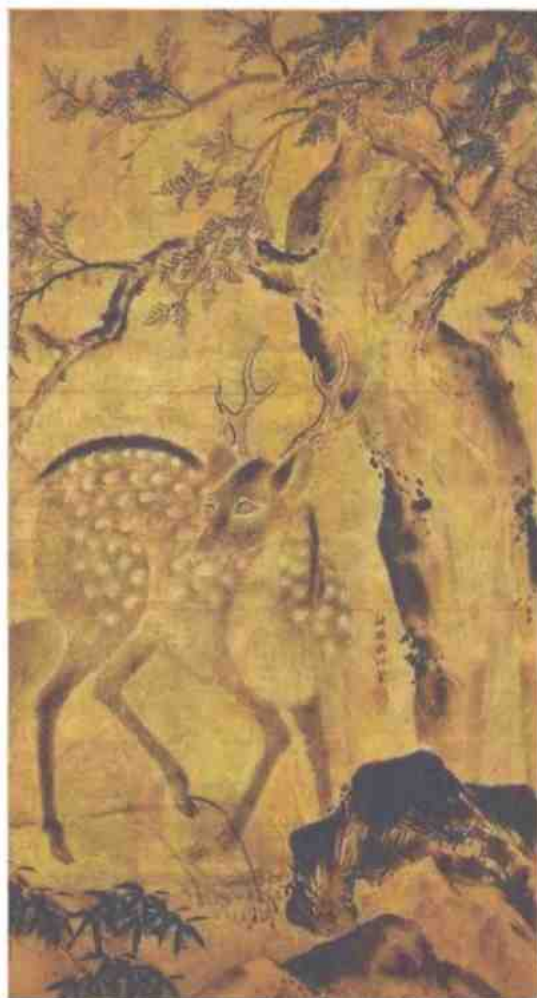
Книга основана на цикле лекций, прочитанных мной в 2014—2015 годах по просьбе юнгианского аналитика и исследователя эзотерической традиции Олега Телемского для московского отделения интеллектуального клуба «Касталия». В процессе адаптации лекционного курса для формата книги весь материал был принципиально переработан и почти втрое расширен, что позволило мне назвать эту работу именно книгой, а не курсом лекций или семинаром. В книге, которую читатель держит в руках, рассматриваются только вторые семь карт старшеарканной колоды Таро, так как структура Старшего Аркана делится именно на три септенера. Следуя традиции, данная работа будет освещать второй септениер как относительно отдельный феномен, что позволит читателю более глубоко погрузиться в каждую из этих карт Таро. Эзотерическому анализу первого септенера Старшего Аркана Таро посвящена моя книга «Лики мистерий»⁵, а третий септениер и нулевая карта «Дурак/Шут» будут подробнейшим образом рассмотрены в книге «Бездны и выси», которая выйдет в свет в ближайшее время.

² Все цитаты из О. Вирта будут приводиться мной по книге: Вирт О. Таро магов / О. Вирт. — С-Пб: ООО ЭТО «Эклибрис», 2002. — 288 с. (Далее при цитировании: О. Вирт. Таро магов).

³ Все цитаты из Н.П. Рудниковой будут приводиться мной по книге: Рудникова Н.П. Сакральный мистицизм Египта. 22 ступени посвяtitельного пути / Н.П. Рудникова. — М.: Беловодье, 2013. — 360 с. (Далее при цитировании: Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта).

⁴ Все цитаты из В.А. Томберга будут приводиться мной по книге: Томберг В.А. Медитации на Таро. Путешествие к истокам христианского герметизма / В.А. Томберг. — М.: ООО Издательство «София», 2008. — 608 с. (Далее при цитировании В.А. Томберг. Медитации на Таро).

⁵ Зайцев Г.С. Лики мистерий: культурологическое исследование первого септенера Старшего Аркана Таро / Г.С. Зайцев. — М.: Касталия. 2015. — 300 с.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



ТАРО КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА — ПАРАЛЛЕЛИ И МЕРИДИАНЫ

И На иллюстрации продемонстрирована взаимосвязь японской игровой колоды *Hana/utsa* с классической декоративной живописью Школы Кано. Олень работы Исида Ютэй (1721 — 1786) и цветы работы Кано Санраку (1559—1635) схожи с картами колоды *Hana/utsa*. Используются аналогичные образы и типы композиции, но очевиден предельный контраст в качестве исполнения. Вверху слева — Исида Ютэй «Олень и кипарис» — двухстворчатая ширма (Британский музей, Лондон); вверху справа — Кано Санраку фусума («скользящая дверь») из храма Дайкаку-дзи. Внизу слева — десятичковая карта месяца октябрь, а внизу справа — «простая» одночковая карта месяца сентябрь.



Колода корейских карт *tujeon* (*too-jeon* или *htou-tjyen*) ■— один из главных претендентов на звание родоначальника карточных игр. Популярна в Корее начиная с XII века. Карты достаточно длинные (10—20 см.) и узкие. Согласно традиционным описаниям не должны превышать толщины пальца.

АЗИЯ

На роль непосредственных предшественников наиболее древних карточных игр претендуют сразу несколько культурных феноменов. Все они связаны со странами Азии: корейская игра *tujeon* (наследующая традиции древних практик предсказания с помощью стрелы или копья), японская национальная игра в раковины и китайские бумажные деньги.

Корея

Известный американский этнограф Стюарт Кулин (*Stewart Culin* 1858—1929), посвятивший большую часть своей жизни изучению народных игр, утверждал, что карточные игры, в частности, возможно самые древние на планете — такие как корейская игра *htou-tjyen* (*too-jeon* или *tujeon*), возникли из практики дивинации (прорицания) по стреле или копью. Согласно Кулину во многих уголках мира существовала практика предсказания будущего по метанию копья или стрелы. Такие стрелы или копья запускали в ритуальный магический круг, начерченный на земле. Далее, направление наконечника оружия истолковывалось, исходя из символики четырех сторон света. Этим можно объяснить то, что во многих карточных играх, как азиатских, так и европейских, существует 4 масти (или 8 — по аналогии с полной «розой ветров»). Схожую с мнением Кулина точку зрения на эту проблему выразила Кэтрин Харгрейв в своей книге «История игральных карт»⁶. Мистическую связь сторон света и практики прорицания может подтвердить и артефакт, хранящийся в экспозиции Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук, более известном как «Кунсткамера». Это японский компас, который, если верить аннотации к выставленному артефакту, в равной мере использовался и для определения местоположения, и для предсказания будущего.

Впрочем, по скупому описанию в книге Кулина ритуала дивинации с помощью сторон света и копья или стрелы достаточно сложно себе представить, как происходило это действие и как с помощью него можно было интерпретировать будущее. Проблематичным кажется и то, как элемент стохастики мог проникнуть в данный ритуал, если в нем использовался магический круг, в который метали своё оружие воины и охотники, приученные всегда попадать в избранную ими цель. Здесь больше вопросов, чем ответов, но можно попробовать вообразить себе следующую картину: мужчины племени бросают свои копья вертикально вверх, по направлению к небосводу, падая на землю и ударяясь древком о камни, эти копья, благодаря появившемуся элементу случайности, могут развернуться остриём в любом направлении. На восток — где зарождается

⁶ Харгрейв К. История игральных карт/ К. Харгрейв. — М.: ЗАО Центрполиграф 2016. — 448 с.

день, на юг — опаляющий нас дневным зноем великого светила, на запад — где ежедневно солнечный диск уходит на покой или, наконец, на север — где безмолвствует ночная мгла. Возможно, таким же образом осуществлялся и ритуал предсказания по стреле, а, возможно, вся церемония выглядела так, как это описано в русской сказке о Царевне-лягушке. Напомню читателю обращение старого Царя к сыновьям: «*Вот что, сынки, возьмите по стреле, выходите в чистое поле и стреляйте: куда стрелы упадут, там и судьба ваша*»¹.

В подтверждение связи древних «ритуалов стрелы» и ранних карт, Стюарт Кулин в книге «*Korean Games With Notes on the Corresponding Games of China and Japan*» приводит рубашку корейской карточной игры *tujeon* (рис. 1). На тыльной стороне этих деревянных карт-пластин изображен наконечник стрелы, а сама колода состоит из 8 мастей: лошади, кролики, звёзды, косули, фазаны, вороны, рыбы и люди. Наибольшее удивление вызывает нерядоположенная иным масть звёзд. Может именно она и дает нам намек на гадательное значение?

Отсылает к древним ритуалам запуска стрел в небо и поиска ответа на свой вопрос, поиска своей судьбы? Это предположение, равно как и выстроенный Кулином гипотетический генезис карт от ритуала прорицания, могут свидетельствовать в пользу того, что карты, возможно, изначально были связаны с различными практиками предсказания будущего.

В корейской игральной колоде *tujeon*, согласно Кулину, имеется 80 карт. В каждой из восьми мастей присутствует по 10 карт (числовые — от 1 до 9 и «главная» карта, в чем-то аналогичная по статусу Придворному Аркану европейских колод)^{7 8}. Такое разделение на одну «главную», статусную карту и другие — второстепенные, а также внешний вид палочек для игры позволяет провести параллель с древними играми индейцев Северной Америки. Тонкие деревянные палочки корейской игры *tujeon* очень напоминают азартную игру в палочки у тлинкитов, точно датировать появление которой уже практически невозможно (рис. 2 — фото автора). У этих североамериканских индейских племен на козырные палочки наносились важные для воинов тотемные рисунки. Игра заключалась в отгадывании, в какой из



Рис. 1

⁷ Цит. по: <http://vseskazki.ru/narodnye-skazki/russkie-narodnie-skazki/carevna-lyagushka-chitat.html>

⁸ См. Stewart Culin *Korean Games With Notes on the Corresponding Games of China and Japan* 123-125 pp.



Рис. 2

пачек находится козырная палочка противника. В племенах северных индейцев в палочки играли, как в европейские азартные игры — причем, часто проигрывая всё своё состояние, или напротив, внезапно обогащаясь по воле случая. Это же можно сказать и об игре в *tujeon*, ставшей невероятно популярной в Корее. Изображения игроков в *tujeon* можно нередко встретить на изящных старинных корейских миниатюрах (см. изображение на стр. 4), а само возникновение игры датируется XII веком новой эры, то есть за два столетия до появления первых карт в Европе.

Впрочем, существует и альтернативное описание этой карточной игры, отличное от изложенного у Кулина. На сайте корейской народной традиции (*Encyclopedia of Korean Folk Culture*) приводится информация о том, что карт в этой игре может быть различное количество. Согласно этим данным, существуют разные виды колоды *tujeon*, состоящие из 25, 40, 50, 60 и 80 карт (лишь последняя версия игры описана Кулином). Наиболее популярной, согласно версии *Encyclopedia of Korean Folk Culture*, является колода, состоящая не из 80, а из 40 карт⁹, то есть аналогичная малому Аркану карт Таро (4x10).

Япония

Другим претендентом на роль непосредственного предшественника игральных карт в Азии являются японские игры с раковинами моллюсков. Если традиция метания копья или стрелы в ритуалах прорицания уходит в глубь веков и дата её возникновения не может даже быть точно определена, то в случае с японскими играми в раковины ситуация предстает в более ясном свете. Такая аристократическая игра как *каи-авасэ* (*kai-awase*) появилась в стране восходящего солнца в эпоху «мира и покоя» Хэйан, в пределах 794—1185 гг. *Каи-авасэ* можно перевести как «соединять раковины» (*kai* — раковина моллюска, *awase* — объединять). Игра состояла из 360 пар ракушек, с лицевой

⁹ <http://folkency.nfm.go.kr/eng/twelvemonths.jsp?d=&id=256&m=januaiy>



Рис. 3



Рис. 4

стороны практически идентичных друг другу и не обработанных, но с внутренней расписанных по мотивам японской классической литературы и древних легенд (рис. 3,4 — фото автора). Ракушки размещались на специальной скатерти *kaioke*, представляющей собой своего рода «пространство игры» (рис. 3). Вытягивая раковины одну за другой, игроки должны были собрать наибольшее количество пар ракушек либо с тождественными изображениями, либо отсылающие к одному и тому же эпизоду какого-либо литературного произведения. Основной принцип игры *каи-авасэ*, сочетающей в себе черты как домино, так и лото — это аналогия.

Существуют примеры и с изображением стихов на раковинах (на каждой половине из пары раковин надписывались разные фрагменты одного стихотворения) — подобное начинание легло в основу следующего поколения игр в Японии. В наиболее развитой форме соединение двух фрагментов стихотворений в одно целое представлено в более поздней японской игре *ута-гарута* или «песенные карты». *Ута-гарута* (или *ута-карута*) произошла из древних игр в раковины: *каи-авасэ* и *кай-оой*. Традиционно в Японии для игры в *ута-гарута* использовались деревянные пластинки-фишки, на которых изображались миниатюры со стихами из легендарного сборника «Сто стихотворений ста поэтов» («Хякунин иссю»), но с того времени, как португальцы завезли в Страну восходящего солнца бумажные игральные карты (примерно середина XVI века), *ута-гарута* приобрела вид европеизированной карточной игры, хотя и не утратив очарования национальной самобытности.

Изображения из опубликованных сборников «Сто стихотворений ста поэтов» XVIII—XIX вв. практически ничем не отличаются от аналогичных изображений в картах *ута-гарута*. В качестве примера привожу манускрипт «Хякунин иссю» 1808 года из Парижской



Рис. 5



Рис. 6

национальной библиотеки и два аналогичных изображения из карточной игры ута-гарута. Эти иллюстрации почти идентичны по атрибутике и особенностям композиции, за исключением лишь большего упрощения фигур в карточной игре. На рисунках представлены первые два персонажа сборника «Сто стихотворений ста поэтов» (рис. 6, сверху), а также колоды ута-гарута (рис. 6, внизу).

Император Тэндзи или Тэнти (626—671) — 38-й император страны восходящего Солнца — открывает знаменитый сборник японских стихов. Помещенное на карте стихотворение в переводе Владимира Соколова звучит следующим образом:

*Под циновками
Прячутся крестьяне от
Осенних дождей.
Вот и мои рукава
От росы промокают.*

Крупнейший реформатор феодального уклада Японии Тэндзи-гэнно¹⁰ написал эти стихи, желая прочувствовать, как живут его подданные. Он провел ночь в бедной лачуге, продуваемой ветрами и покрытой лишь соломой.

Представленная же на изображениях справа женщина — императрица Дзито или Дзито-гэнно (645—703) также вошла в классический сборник как одна из знаменитых японских поэтесс. Помещенное рядом с её изображением стихотворение следующее:

*Вновь весна прошла,
И, как обычно, лето
Белые шелка
Раскатало на склонах
Святых гор Кагуяма¹¹.*

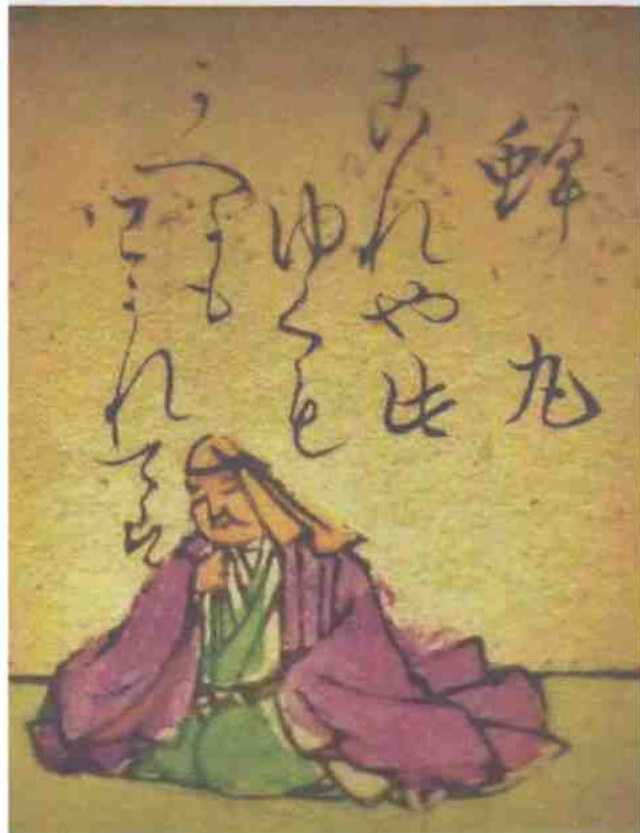
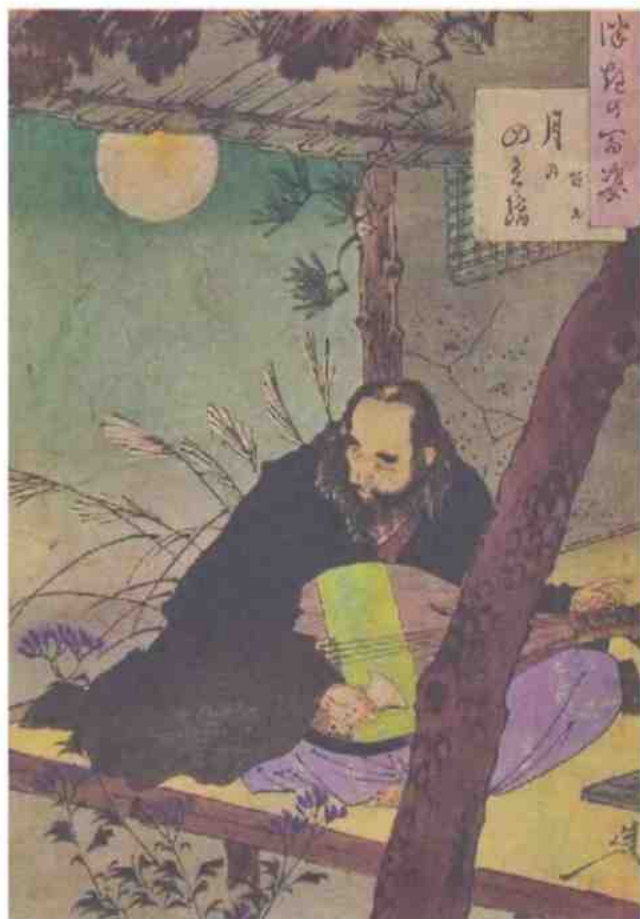
В качестве ещё одного примера данной традиции приведу более ранний манускрипт «Хякунин иссю», датируемый XVIII веком и также хранящийся в архивах Парижской национальной библиотеки (рис. 7).



Рис. 7

¹⁰ Приставка *гэнно* в имени императора означает «небесную мудрость».

¹¹ «Все стихотворения из сборника «Хякунин иссю» цит. по <http://lib.ru/JAPAN/japanOO.txt>



Puc. 8

Рядом можно увидеть портреты этих же поэтов работы классических японских художников Кано Танью (1602—1674), изобразившего Оно-но Комати (рис. 8, сверху справа), и Цукиока Еситоси (1839—1892), изобразившего Сэмимару (рис. 8, сверху слева). Ниже — традиционные образы Оно-но Комати и Сэмимару из карточной игры ута-гарута. В данном случае карточные иллюстрации не могут соперничать как с восхитительной книжной миниатюрой, достойной пера лучших японских художников, так и с картинами мастеров живописи.

Рассматривать эти изображения нужно в обратном порядке — справа налево, так как и в игре, и в сборнике «Сто стихотворений ста поэтов» сначала идет поэтесса Оно-но Комати (825—900), входящая в число так называемых тридцати шести бессмертных поэтов Японии, и лишь за ней следом (десятым номером) идет поэт и музыкант Сэмимару¹², изображаемый на картинах с традиционным японским инструментом *бива* (на картах инструмент не изображался, возможно, из-за трудностей в детализировке). Оба поэта прославились своими *вака* (японский жанр стихотворений). Вот те стихи, которые изображены на приведенных здесь картах ута-гарута:

*Пожухли краски
Летних цветов, вот и я
Вглядываюсь в жизнь
Свою и вижу только
Осени долгие дожди.*

Оно-но Комати

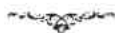
*Где же правда?
Друг или враг, все должны
Прийти и уйти,
Встретиться и расстаться
У заставы Холмы встреч.*

Сэмимару

Правила игры в ута-гарута были достаточно простыми. Все карты-раковины (200 нгг.) делились на две крупные равные части по сто карт: одна часть именовалась *ёмифуда* — «карты, которые произносят», другая *торифуда* — «карты, которые подбирают». На картах первой группы были написаны начальные строки стихотворений из сборника «Хякунин иссю», на картах второй группы — окончания этих же стихотворений. Карты *ёмифуда* вытягивались как в лото и зачитывались, после чего необходимо было раньше других найти вторую часть стихотворения из карт группы *торифуда*, лежащих на полу. Побеждал тот игрок, кто набирал наибольшее количество карт *торифуда*. Таким образом, японская игра была не просто азартным развлечением, но и выполняла важную культурально-педагогическую функцию, ведь в игру было проще выиграть тому, кто знал наизусть большее

¹² Даты жизни неизвестны.

количество стихотворений классических национальных поэтов. Аналогичное применение карт можно найти и в истории Европы, в частности, в колоде Томаса Мурнера (начало XVI в.), разработанной им для запоминания той или иной информации, то есть ради развития *искусства памяти*¹³.



Другая красивейшая карточная игра Японии посвящена не поэзии, но тому, что вдохновляло многих японских поэтов на протяжении веков, а именно, смене времен года в природе. Игра именуется *hana?u?ia* («цветочные карты») и представляет собой колоду из 12 мастей, соответствующих 12 месяцам. В каждой масти наличествуют 4 карты. В большинстве случаев это: две «простых», одна пятиочковая (как правило, представленная лентой с надписью) и одна главная — десятиочковая (на которой изображено то или иное животное или птица). Но восток — дело тонкое, и японцы не были бы японцами, если структура игры была бы столь простой. Так, месяц ноябрь представлен одной «простой» картой с изображением грозы, одной пятиочковой с традиционной лентой, одной десятиочковой с птицей (ласточка) и одной двадцатиочковой с изображением человека — единственный раз во всей колоде (рис. 9, слева). Этот странник с зонтом и лягушкой-путешественницей в чем-то близок европейскому Аркану «Дурак/Шут». Месяц декабрь представлен тремя «простыми» картами и одной двадцатиочковой с изображением феникса (рис. 9, справа). Помимо этого, двадцатиочковые карты появляются вместо десятиочковых в мастях,¹³



Рис. 9

¹³См. трактат *Thomas Murner «Lógica memorativa»* (1509 г.).

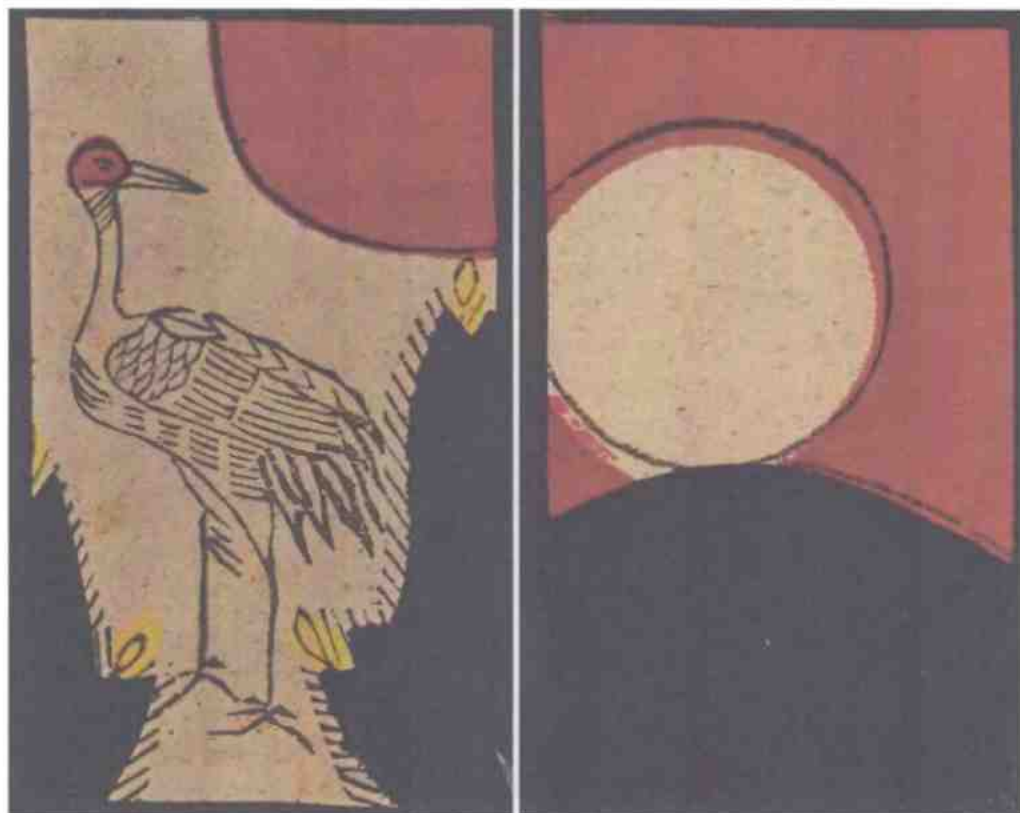


Рис. 10

представляющих месяцы январь, март и август. Для января это красивейшее изображение журавля (рис. 10, слева), одно из самых изысканных в этой колоде, для марта — походное знамя с цветами (см. стр. 6, левый верхний рисунок), а для августа — изображение полной луны на красном небе (рис. 10, справа). Изображение луны примечательно тем, что это, пожалуй, единственное точное совпадение образа между японской игрой и колодой карт Таро.

Таким образом, в колоде /шгш/нс/а 24 «простые» карты, 10 пятичковых карт-лент, 9 десятичковых карт с птицами или животными и 5 благородных двадцатичковых карт с наиболее изощренными рисунками. Все изображения игры имеют непосредственную связь с классической японской традицией живописи, в том числе с школой Кано (XV—XIX вв.). В произведениях этой школы высокого и прикладного искусства можно встретить и аналогичного с картой из *Iga.na/uc/la* журавля (рис. 11) работы



Рис. 11

Кано Сансэцу (1589—1651), и оленя работы Исида Ютэй (1721—1786), схожего с десятичковой картой (см. «Олень и кипарис», на стр. 16), и разнообразные цветы работы Кано Санраку (1559—1635), немногозначно отсылающие к единому с картами живописному канону (см. изображение декорированной двери из храма Дайкаку-дзи на стр. 16).

Посредством колоды *hanafuda*, как правило, играют в игру кой-кой. Вот так этот процесс описывается в одном из руководств к игре: «... игрок находит у себя в руке карту, масть которой совпадает с одной из карт



Рис.12

стола, и кроет последнюю своей картой — две эти карты в конце хода игрок заберёт себе. Если на столе нет ни одного совпадения (или не осталось ни одной карты стола) игрок всё равно обязан сделать ход, но в этом случае он вынужден положить любую свою карту в открытую, после чего она сразу же становится картой стола. Если на столе лежит пара карт одинаковой масти, игрок вправе выбрать, какую из них он будет брать. В случае, когда на столе с раздачи три карты одной масти и игрок выкладывает четвертую, он забирает всю масть целиком.»¹⁴

Как утверждает К. Харгрейв¹⁵, карты *hanafuda* произошли от японского календаря, что опять дает возможность провести определенные параллели с европейскими картами Флорентийской миниатюры (*Minchiate*), с так называемыми «астрологическими» картами и картами Таро, которые начиная с XVIII века имели взаимосвязь с двенадцатью знаками Зодиака, в той или иной степени соответствующими двенадцати месяцам. Серии карт с изображением цветов или животных можно встретить и в европейской карточной традиции, в частности, в так называемом «Таро животных» (*Bavarian Animal Tarot*), популярном в XVIII—XIX вв. (рис. 12)¹⁶.

Китай

Последним и, возможно, наиболее авторитетным претендентом на роль истока карточных игр являются китайские «денежные карты». Как известно, именно в Китае, на много столетий ранее, чем в Европе,

¹⁴<http://tesuji-club.ru/wp-content/uploads/koikoirules.pdf>

¹⁵ Харгрейв К. История игральных карт/ К. Харгрейв. — М.: ЗАО Центрполиграф 2016. — С. 27.

¹⁶ На рисунке третья карта Старшего Аркана из «*Jeu de tarot animalier*» 1815 года издания.



Рис. 13

появились бумажные деньги. Сейчас мало кто задумывается о различиях между монетами (золотыми, серебряными или медными) и бумажными деньгами, в то время как ещё не столь давно по историческим меркам бумажные деньги для человечества были чем-то совершенно особенным. Дело в том, что золотая монета, чью стоимость определяло количество золота, содержащегося в ней, по сути не являлась универсальной символической обменной денежной единицей в полном смысле этого слова, а была таким же товаром, как и всё, что на неё можно было купить. Золото или серебро можно было продать как товар в любой стране в любую эпоху, чего нельзя сделать с бумажной банкнотой, чей статус денежной ассигнации поддерживается стабильной государственной властью и рациональной экономической политикой.

Но есть у бумажных денег и преимущество над металлическими монетами: банкноты или чеки почти не имеют физического веса, и когда речь идет о значительных суммах, представляются наиболее выигрышной формой рыночного взаимодействия. Впрочем, когда на рынке используются монеты из золота и серебра, такое качество металлических денег как их тяжесть не столь уж заметно, но в Китае традиционным ценным металлом для денег была медь! Именно количество меди в бронзовой монете определяло её стоимость. Так, в эпоху Тан в китайской монете, именуемой *цзянь*, было 83% меди, 15% свинца и 2% олова, в то время как в более позднюю эпоху Сун — 64% меди, 27% свинца и 9% олова, что не в лучшую сторону сказалось на обменной ценности сунских монет.

Одна монетка, сделанная из сплава меди, свинца и олова, весила всего 3,5 грамма, но купить на неё что-то было практически невозможно, так как истинной денежной единицей измерения в Китае была не монета, а *связка монет*. Для того чтобы монеты можно было организовывать в связки, китайские металлические деньги имели в центре отверстие, за которое их можно было подвесить или скрепить шнурком (рис. 13)¹⁷-

¹⁷ Именно такие связки можно будет увидеть на одной из мастей китайских игровых карт.

И тут мы подходим к любопытной закономерности: в большинстве европейских денежных систем мельчайшая денежная фракция составляет одну десятую или одну сотую от базовой денежной единицы, в то время как в Китае в полную связку монет входила тысяча цянй. Таким образом, связка монет, являющаяся базовой денежной единицей Китая, весила 3,5 килограмма! Конечно, этому есть своё логическое объяснение: медь — далеко не самый дорогой металл, а металлические деньги первоначально были не символической системой обмена, а просто одним из товаров и шли по своей рыночной стоимости. По этой причине именно в Китае возникла катастрофическая проблема: при заключении крупных сделок приходилось выплачивать тонны медных монет, на транспортировку которых в другой город могли быть затрачены такие суммы, которые по сути делали бессмысленной саму сделку.

Помимо прочего, так как китайский цянй постепенно утвердился в качестве базовой валюты всего дальневосточного региона, а запасы меди в Китае были не бесконечными, начался *цяньюан* или голод на цяни. Медных монет катастрофически не хватало. По этой причине многие, кто имел в наличии цяни, придерживали их у себя, боясь впоследствии вовсе не получить медные деньги, что лишь усиливало «денежный голод».

Всё это в совокупности и послужило основанием того, что для китайского средневекового рынка потребовались бумажные банкноты, которые, с одной стороны, позволяли бы совершать крупные сделки без проблем с транспортировкой многотонных денежных средств, с другой — способствовали бы тому, что деньги не задерживались на руках — ведь бумажные деньги не медь и в любой момент могут обесцениться. Впрочем, Китай был хорошо подготовлен к такому революционному новшеству: уже с V века монастыри использовали ломбардные и кредитные квитанции, и люди постепенно привыкли к тому, что символы, начерченные на бумаге тоже могут обозначать некий ценностной залог. Главное же, что было необходимо для массового выпуска банкнот — это печатный станок. Именно Китаю принадлежит его изобретение, которое осуществилось в IX веке новой эры. Первой книгой, которая вышла из печати, стала «Ваджрачхедика Праджняпарамита с утра» или «Алмазная сутра». Она была напечатана 15 апреля 868 года (ныне хранится в архиве Британской библиотеки), а начиная с конца IX века на печатных станках стали печатать и бумажные деньги — сначала частные, а с 1024 года и государственные.

С XI века государство гарантировало металлообеспеченность бумажных денег, а люди выплачивали незначительный процент за обмен металлических денег на бумажные и наоборот. Позже появилась практика солеобеспеченности денег — *яньчаофа* или «соляные билеты», которые можно было обменять на определенное количество соли. Однако, население всё же не очень-то доверяло бумажным деньгам, так что государству всеми силами приходилось навязывать их людям. Частные лица всегда подозревали официальную казну в денежных махинациях, что в общем-то соответствовало действительности. Власти всё время

увеличивали количество выпускавшихся денежных билетов, не заботясь об их металлообеспеченности, что привело в итоге к масштабной инфляции. В начале XII века произошло падение денег в 500 раз и вынудило правительство отказаться от приёма бумажных денег у населения — по сути власти признали своё банкротство.

В следующем веке история повторилась с ещё большим размахом. Государство пыталось удержать рыночные цены и остановить инфляцию применением указов о «точно установленных ценах». Это вызвало отказ продавцов сбывать свои товары за мизерные деньги и в итоге обернулось полной стагнацией рынка. Катастрофа была ужасающей — инфляция достигла показателя обесценивания денег в несколько десятков миллионов раз. К примеру, цена на серебро выросла в 60 миллионов раз! Всё это свидетельствует о том, что Китай в первые века применения бумажно-денежных средств не только познал все преимущества такой формы рыночного обращения меновых эквивалентов, но и все из этого вытекающие теневые последствия¹⁸.



Китайские источники относят возникновение игральных карт к периоду до новой эры, тем не менее доверять им достаточно сложно, так как в китайской традиции возникновение бумажно-денежного обращения также приписывается самым древним временам, уходящим далеко за пределы новой эры. Скорее всего, карты появились сразу же после старта обращения денежных билетов, т.е. около X века. Можно предположить, что банкноты, которые по той или иной причине не успевали обменять на металлические деньги в срок (а такой срок был, как правило, 2—3 года) ввиду того, что они обесценивались, люди могли использовать в качестве билетов для игры, а в эпоху массового обесценивания бумажных денег и отказа государства их принимать таких не имеющих монетарной стоимости банкнот у населения было очень много. Небезынтересно, что история человеческой цивилизации знает обратную ситуацию, когда карты становились деньгами. Произошел этот инцидент в французских колониях Северной Америки в 1685 году. В связи с нехваткой монет в качестве аналогов денежных билетов использовались игральные карты.

Сохранившиеся бумажные карты Китая датируются достаточно поздним временем (XIV—XV вв.), в то время как таблички для печати банкнот сохранились от более ранних веков (начало XII века). Самая известная табличка для оттиска датируется 1105—1107 годами (впрочем, иногда исследователи приводят другую дату — 1256 год). На ней мы видим изображение бытовой сценки перетаскивания рабочими тюков возле амбара и надпись из «Книги песен»: *«Тысячи бы таких амбаров!»*. Вверху изображены десять монет двух типов: традиционного *ияня* и более

¹⁸ Информация изложена по научному исследованию Ивочкина Н.В. Возникновение бумажно-денежного обращения в Китае: Эпохи Тан и Сун / Н.В. Ивочкина. — М.: Наука. 1990. — 191 с.



Рис. 14



Рис. 15

древней монеты — ушу. Цяни изображены четными в верхнем ряду и нечетными в нижнем (рис. 14).

На самом деле такие монеты как ушу и цяни никогда одновременно не использовались. Данное изображение — каноническая традиция миниатюр, символизирующих стабильность богатств. Этот «канон» перейдет и в игральные карты. Ниже на банкноте можно разглядеть следующий текст: «Во всех областях, провинциях и уездах, кроме Сычуани, разрешено при частной и казенной надобности свободно употреблять в качестве одной связки... наличными деньгами»¹⁹. Если сравнить рисунок на денежной банкноте с игровой картой, окажется, что изображенные там монеты действительно очень похожи, если не сказать большего — относятся к одной традиции изображений (рис. 15)²⁰.

Колода китайских карт строилась следующим образом. Карты, иллюстрирующие отдельные монеты, назывались *вэни* или *цяни* и относились к младшей масти (рис. 15, справа). Далее следовала более почетная масть *связок монет* (рис. 16, слева). Первое впечатление, которое про-изводят карты масти связок монет, — иллюзия, что мы видим перед собой трость или жезл, а не связку или стопку мелких денег. В чем-то схожие

¹⁹Ивочкина Н.В. Возникновение бумажно-денежного обращения в Китае: Эпохи Тан и Сун / Н.В. Ивочкина. — М.: Наука. 1990. — С. 160.

²⁰ Слева — монеты с банкноты, справа — монеты с игровой карты (масть *вэнь*).

изображения связок монет можно встретить и на оттисках для печати ассигнаций XIII века (рис. 16, справа). Возможно, именно такое сходство связок монет (рис. 17, слева) с жезлами или клюшками и стало прототипом для одноименной масти в картах Мамлюкского султаната (рис. 17, справа)²¹. Ведь действительно, расти -ряющиеся к краям и плотно уложенные связки монет очень напоминают такие же расширяющиеся к концу клюшки для игры в поло в арабских картах, которые в последующие века и породили европейскую масть жезлов или посохов.

Наконец, последняя масть именовалась **десять тысяч связок монет** (или **мириады монет**), что можно также перевести на русский язык как «богатство».

Есть гипотеза (именуемая гипотезой или теорией Уилкинсона), согласно которой именно карты масти **десять тысяч связок монет** в арабском мире стали изображаться кубками, которые также символизировали значительное богатство. Впрочем, достоверной информации на этот счет нет, и не только на русском языке. Ученые продолжают спорить и по поводу зарождения денежного обращения, и по

поводу появления карт, и даже по поводу возникновения первых печатных публикаций! Так что говорить о какой-то определенности даже внутри специализированного научного сообщества тут не приходится.

В каждой масти китайской карточной игры имеется по девять числовых карт и одна козырная. В масти монет она называется «Красный цветок», в масти связок монет «Белый цветок», а в масти десять тысяч связок монет «Древняя тысяча». Старые карты, как и бумажные деньги прошлых веков, очень почитались в Китае и использовались в качестве оберегов. Денежные ассигнации или карты вывешивались перед домом, дабы отпугивать злых



Рис. 16



Рис. 17

²¹ Две стилизованные клюшки для поло можно наблюдать внизу мамлюкской карты.



Рис. 18

духов, а также сжигались на похоронах в качестве амулетного средства, которое должно было помочь умершему.

Согласно данным, приводимым в книге К. Харгрейв²², помимо стандартных «денежных карт» в Китае практиковалось применение своего рода масти «джокеров» — карт, именующихся «Пять благословений». Эти карты наиболее близки Старшему Аркану Таро, так как на них мы встречаем «счастье» (можно сравнить с «Императрицей» Таро), «продвижение по службе» (можно сравнить «Колесничим» Таро), «долголетие» (можно сравнить с «Отшельником/Временем» Таро), помимо этого были карты «потомство» и «богатство» (можно сравнить с «Колесом Фортуны» Таро).

Иконография этих карт никаким образом не корреспондирует к иконографии карт Таро, но достаточно абстрактная архетипическая проблематика («счастье», «долголетие») весьма близка к той, что расцветет пышным цветом в XV столетии в Италии. В качестве иллюстрации китайской карточной традиции привожу самую древнюю из ныне обнаруженных китайских игральных карт (рис. 18, карта слева) и карты серии «Пять благословений» (рис. 18, пять карт справа). Пожилой персонаж, олицетворяющий собой «долголетие», во многом схож с монахом-отшельником Старшего Аркана Таро. Впрочем, нет никаких данных по поводу времени возникновения этих фигурных карт. Вполне возможно, что оно относится к тем векам, когда карты Таро были распространены в Европе и уже оттуда проникли в Китай.

²² Харгрейв К. История игральных карт/ К. Харгрейв. — М.: ЗАО Центрполиграф 2016. — С. 24.



Китайские «денежные» карты. На изображении представлены карты трех мастей в следующем порядке (слева направо): **монеты** (от 1 до 9 с козырной картой), **связки монет** (от 1 до 9 с козырной картой), **мириады монет** (от 1 до 9 с козырной картой).

Историки спорят между собой, какая из карточных систем (китайская, корейская или японская) оказали влияние одна на другую, запустив цепь происхождения в самых разных регионах мира во многом схожих карточных игр. Однако не следует исключать и возможности **синхронного** возникновения этих феноменов, так как на самом деле в них столько же сходств, сколько и различий, и, возможно, только нам — знающим европейскую колоду карт — кажется, что все эти игры в той или иной степени идентичны, в то время как реально они могли иметь совершенно отличный друг от друга контекст и культуральную смысловую окраску. Гипотеза о синхронном возникновении карт может свидетельствовать в пользу того, что такое явление как карточная колода является не случайно возникшим элементом какой-то отдельной этнической традиции, а представляет собой важную составляющую многих национальных культур.

Индия

Помимо известных корейских, японских и китайских карточных игр, есть на востоке ещё одна достойная подробного рассмотрения традиция, которая, как свидетельствуют некоторые источники, ведёт своё происхождение из Персии. Эта игра именуется ганджифа и знаменитой она стала благодаря широкому распространению в Индии. Её зарождение, судя по всему, следует отнести к XV веку (хотя иногда приводятся и более ранние датировки). Ранние упоминания этой игры можно встретить не в индийских, а в арабских источниках, в частности, у арабского историка и писателя Абу-ль-Махасин Джамаль-ад-дин Юсуф Ибн Тагриберди (1409 или 1410—1470 гг.), на Западе более известного как Ибн Тагриберди. Этот автор не только впервые упоминает название данной игры (*карп'аН*), но и свидетельствует о её популярности среди арабской знати. Известно, что в период правления Исмаила Первого (Абу л-Музаффар бин Хайдар ас-Сафави), правившего Сефевидской Персией в период 1501—1524 гг., при дворе шахиншаха поощрялась эта игра²³. В это время в колоде ганджифа было 8 мастей по 12 карт в каждой масти, что не может не вызывать определенные ассоциации с корейской игрой в *Шжеон*.

Первое свидетельство о проникновении игры ганджифа в Индию относится к 1527 году. Основатель империи Великих Моголов, писатель и поэт, император Захир-ад-дин Мухаммад Бабур (1483—1530) в своём дневнике упоминает, что оправил другу в подарок колоду карт ганджифа. Именно благодаря индийской традиции ганджифа сохранилась до наших дней (в неё играют и в XXI веке!). В арабском же мире, породившем эту занимательную игру, из-за ужесточения религиозных аспектов общественной организации в XVII веке карточные игры практически полностью сошли на нет.

Карты ганджифа имеют самую различную форму: они могут быть как круглыми, так и прямоугольными — приближенными к европейским картам.

²³ Бир://www.liveinternet.ru/community/_a_s_i_a_/post136164283/



Рис. 19

Материалы, идущие на изготовление колод, также разнятся — от бумаги до слоновой кости. С точки зрения своей структуры могольская ганджифа в наибольшей степени схожа с мамлюкскими картами (ставшими прототипом для европейской традиции). В колоде *ganji/a mo%ljoles* восемь мастей, и в каждой из них десять числовых карт и две придворные карты (вместо трех в картах мамлюков). Таким образом, в каком-то смысле *могольская ганджифа* может считаться своеобразным гибридом структуры корейской восьмимастной игры /ц/еоп и стратификации, идущей от мамлюкских (или даже европейских) карт.

Названия мастей колоды ганджифа отсылают нас к социальной иерархии — наподобие европейской игры, состоящей только из «карт Двора», которая именовалась *Ho/at/egerge/* (середина XV века). В европейской игре *Ho/amleg5fle1* также было 12 карт, но всего 4 масти, и иерархия там была представлена не на уровне мастей, а на уровне числового порядка карт внутри каждой масти. Впрочем, несмотря на некоторые различия, как в колоде *Ho/amleg3ple1*, так и в *gan^t/a moghol.es*, карты иллюстрируют именно *дворцовую иерархию* во всей её полноте, что роднит две эти карточные системы.

Масти в могольской ганджифа были следующие: *слуги*, *короны* (аллегория служителей сокровищницы высоких чинов), *мечи* (аллегория стражников и воинства), *золото* (аллегория служителей казначейства), *арфы* (аллегория гарема), *свитки/документы* (аллегория канцелярии), *серебро* (аллегория служителей казначейства низких чинов), а также *кутцы* или *лавочкики*. Над всей этой конструкцией возвышаются две главные фигуры: эмир, восседающий на троне и визирь на коне. Привожу в качестве иллюстрации *ganjifa mogholes* все 12 карт масти мечей из двух колод XIX века: в привычном для европейца прямоугольном исполнении и в традиционном — круглом (рис. 19).



Рис. 20



Рис. 21

Сохранились образцы поистине мастерской работы художников миниатюристов, которые создавали великолепные колоды ганджифа. Одной из таких колод является персидская колода, хранящаяся в архиве национальной библиотеки Франции. Она датируется началом XVIII века. На иллюстрации представлены тузы масти мечей и масти *арф*, четверка *корон* и восьмерка *золотых монет*, а также визирь *свитков* и эмир *корон* (рис. 20). Отдельного восхищения достойны тыльные стороны этих карт — так называемые «рубашки», богато украшенные позолоченными цветами (рис. 21). Такие шедевры карточной миниатюры могли стоять целое состояние.

Возможно, гипотеза С. Кулина о связи карточных игр с «розой ветров» возникла изначально из знакомства этого ученого с картами <Икарала ганжи́фа (ганджи́фа охранителей мира), на которых изображены «владыки сторон света». Как и в корейской игре, здесь 8 мастей и они отождествляются со сторонами света и божествами, управляющими этими направлениями. Это Индра (восток), Агни (юго-восток),



Рис. 22

Яма (юг), Ниррити (юго-запад), Варуна (запад), Ваю (северо-запад), Кубера (север) и Ишана (северо-восток). На иллюстрации представлена карта с изображением бога Варуны — владыки запада, восседающем на своём ездовом животном, мифическом чудовище Макара (рис. 22). Видный религиовед Мирна Элиаде считал Варуну символическим выражением варны брахманов. В индуизме, наряду с Индрой, Варуна считается богом вседержителем ведического пантеона. Изображение с этим божеством наиболее близко по значению Аркану «Правосудие/Справедливость», на котором можно увидеть богиню Юстицию, так как Варуна — это, прежде всего, бог справедливости, хранитель закона, карающий за нарушения или милующий за искупление греха и жертвенные подношения:

*К самому себе я обращаюсь ныне:
«Когда я стану близким В ару не?
Насладится ль безгневно он мою жертвой?
Когда же обрадуюсь я его милости?»*

*Вопрошаю себя о грехе своем, понять жажду, о Варуна,
Прихожу к умным, пытаю расспросами.
Все одно и то же говорят мудрецы:
«Ведь этот Варуна на тебя же и гневается».*

Что за грех величайший несу, о Варуна?²⁴

²⁴ Фрагмент из «Ригведь» лит. по: <http://mifolog.ru/books/item/f00/s00/r0000008/st18.sh.ml>



Рис. 23

Есть среди версий игры ганджифа и колоды, коррелирующие с астрологией. Одной из таковых является *ganjifa navagraha* (ганджифа девяти планет). Эта колода связана со специфическими астрологическими представлениями индийского мира. Ведическая астрология знает 9 планет: Солнце, Луну, Венеру, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн, а также за планеты считаются точки Кету и Раху (в европейской традиции последние две точки именуются лунными узлами). Таким образом, в астрологической колоде ганджифа наличествует девять мастей. На рисунке приведены карты из *ṣan'j'na na.vagra.ha*, изображающие Луну, Марс и Меркурий (рис. 23).

Помимо *ganjifa navagraha*, связанной с планетами, есть версия колоды ганджифа, которая называется *ganjifa gazbi* (ганджифа Зодиака) и представляет собой масти, воплощающие двенадцать знаков Зодиака. С большой долей вероятности, все подобные колоды появились уже под воздействием аналогичных явлений в европейском карточном деле, так что о каком-либо влиянии этих карт на Таро следует говорить с определенной осторожностью. В каждой масти *ganjifa gazbi* имеется 12 карт (kozyри: визирь и раджа, а также десять числовых). На рисунке приведены карты из *ganjifa gazbi* — это визирь масти *Стрелец* и раджа масти *Весы*. (рис. 24). Помимо колод *ganjifa gazbi* и *ganjifa navagraha*, на современном рынке индийских артефактов можно встретить и так называемые астромифологические карты, также связанные с астрологией. Впрочем,



Рис. 24

как по форме, так и по содержанию они скорее приближены к европейским оракулам XIX—XX вв., чем к историческим колодам индуистской традиции²³.

Из всех индийских карт в качестве параллели с традицией Старшего Аркана Таро наибольший интерес представляет десятимастная индийская ганджифа, связанная с аватарами бога Вишну, отсылающая, с одной стороны, к религиозным мифологемам, с другой — к архетипам и различным формам их манифестации, чем является наиболее близкой к Старшим Арканам Таро из всех восточных игр. Эти карты именуются *ganjifa ḷa^auciāga*. Игра имеет масти, соответствующие десяти аватарам Вишну: *Матсья* (рыба), *Курма* (черепаха), *Вараха* (вепрь), *Нарасимха* (львиный человек), *Вамана* (карлик), *Парашурама* («Рама с топором»), *Рамачандра* (Вишну как эталон царской власти), *Черный Кришна* со своим братом *Баларамом*, *Будда* и, наконец, *Каяки* (воин на белом коне, силой времени сокрушающий все пороки). Аватары Вишну тесно связаны с индуистским макрокосмическим временным циклом и представляют собой своего рода исчисленность, холичность времени. Это важная параллель со Старшим Арканом Таро, в котором временное измерение также играет важную роль: Старший Аркан завершается Страшным Судом грешного мира и вхождением в вечный град Нового Иерусалима, как и аватара Вишну Калки приходит на смену Кали-юге, дабы сокрушить несовершенство.

На рисунке приведены следующие карты из *ganjifa (laṣṭauāga*: раджа масти *Вамана* и раджа масти *Парашурама* (рис. 25). Карлик-брахман



Рис. 25

²³ Несколько десятков современных колод для игры ганджифа можно посмотреть на сайте *Indira Gandhi National Centre for the Arts*, где они размещены в свободном доступе.

Вамана известен мифическим инцидентом с царем Бали. Вамана явился во двор к Бали в виде карлика-мальчика и попросил у того три шага земли. Великий царь, не зная, что Вамана является аватарой бога Вишну, позабылся такой просьбой и согласился её выполнить. Однако в этот момент карлик стал расти так, что перерос всю вселенную, пробив в ней дыру в океан причинности Гарбходака, из капли которого произошла священная река Ганг. Совсем иной образ Вишну дает его аватара в качестве Парашурамы. Считается, что бог Вишну явился на землю как Парашурама для того, чтобы избавить брахманов от диктатуры кшатриев. Он сокрушил кшатриев и установил на земле божественный порядок.

С картами *ganjifa dashava.ta.ra* были знакомы европейские оккультисты. Так, в частности, на них периодически ссылается Элифас Леви и Папюс (Жерар Анкосс). Восточные карты, которые можно встретить в их работах, явно отсылают именно к традиции аватар Вишну, что ещё раз позволяет констатировать факт определенных взаимосвязей между европейской системой Таро и колодой Дашаватара. По мнению многих тарологов двадцать две ступени Старшего Аркана — это путь восхождения «Дурака/Шута», а карты системы Дашаватара — это десять ступеней самораскрытия бога Вишну, причем не случайных, а данных в определенном процессе эволюционного становления. Таким образом, если мыслить карту Таро «Дурак/Шут» как манифестацию божества в виде *духа творящего*, то параллель между вышеописанными символическими системами окажется достаточно близкой.

Впрочем, нет никаких свидетельств, что именно ящг/а *ḡa\$Haaalaga* повлияла на формирование Таро, а не наоборот. Второе кажется более закономерным. Традиция ганджифа несет в себе такое разнообразие и отсылки к столь многим аспектам ризоматичной индуистской мифологии, что сложно сказать, имеют ли интерпретации европейских оккультистов вроде Папюса или Леви какое-то отношение к действительному символическому содержанию описываемых ими колод, или это их личный духовидческий опыт, на который они часто ссылались для трактовки исторических фактов (достаточно вспомнить эпизод со сном Леви относительно Таро Парацельса).

Мамлюкский султанат

Наконец, пришло время рассмотреть самый важный для становления европейской карточной традиции источник — мамлюкские карты, которые являются её непосредственными предшественниками. История мамлюкского государства ведет своё начало с середины XIII века, когда исламским войнам удалось вытеснить крестоносцев с территорий Среднего Востока. Мамлюки блистательно продемонстрировали свою военную мощь в битве при Эль-Мансуре (1250 г.) — возглавлявший бой брат короля Франции Роберт д'Артуа погиб, а сам Людовик Святой (Людовик IX) в этом же году попал в плен. В течение последующих пяти лет мамлюкская армия полностью сломала сопротивление крестоносцев. Седьмой крестовый поход был провален. Спустя 20 лет после битвы при

Эль-Мансуре в 1270 году французская корона решила взять реванш, однако Восьмой крестовый поход также окончился неудачей.

Наибольший военный авторитет мамлюкам создала победа над армией монгольского войска. В 1260 году в битве при Айн-Джалуте мамлюкам удалось отбить города Дамаск и Алеппо у монголов и прекратить их дальнейшее продвижение. А уже в следующем году под власть Мамлюкского султаната отошли ключевые исламские святыни — Медина и Мекка. Столицей независимого государства мамлюков, просуществовавшего до 1517 года, стал Каир. Именно здесь в XX веке и были обнаружены самые древние образцы арабских игральные карты (см. рис. 218 на стр. 404).

Неизвестно, было ли изобретение карт истинно арабским или исламские мастера переработали китайскую карточную игру. Есть убедительные аргументы как в пользу одной, так и в пользу другой версии. С одной стороны, в арабском мире были хорошо знакомы с китайским искусством, которое очень высоко ценилось, а образцы прикладного искусства (белый китайский фарфор эпохи Сун) даже пытались копировать. Это особенно примечательно, так как именно в эпоху Сун в Китае впервые начинается первый расцвет бумажно-денежного обращения, тесно связанного в этой стране с первыми игральными картами. С другой стороны, китайская игра в карты настолько отличается от мамлюкской, что с трудом может быть признана в качестве рядоположенного ей феномена. Достаточно вспомнить, какие масти были в китайской игре: **монеты, связки монет и десять тысяч связок монет**. Таким образом, по сути, в китайской игре представлена только монетарная составляющая, ставшая в классическом Таро мастью *динариев, дисков или монет*. В арабских же картах можно наблюдать значительное разнообразие в мастях: это *клюшки для игры в поло, кубки, гнутые мамлюкские мечи* и, наконец, *монеты* (которые, впрочем, больше похожи на украшенные цветами традиционные для исламского искусства металлические блюда, подносы или щиты).

Даже если принять версию, что карточные *кубки* олицетворяли собой не вино, а богатство (аналогичное китайской масти **10 000 связок монет**), а китайские **связки монет** были похожи на *клюшки для игры в поло*, то всё равно, по крайней мере, масть *мечей* никак не проистекает из китайских карточных игр. В то время как именно гнутые мамлюкские мечи изображались как в арабской карточной традиции, так и позже — в европейской, став визитной карточкой данной масти. Каирские изящные кубки с обвитой кольцом «ножкой», расписанные исламской традиционной каллиграфией и обыгрывающие сопоставления золота и небесно-синего цвета, также прочно вошли в карточную (в том числе европейскую) иконографию, что опять однозначно отсылает к искусству мамлюкского мира и делает проблематичным утверждение о том, что арабы переняли игру в карты у китайской культуры. Помимо этого, именно в Мамлюкском султанате игра в поло стала самым почетным видом спорта, победы в котором было не стыдно поставить в один ряд с богатством и военными доблестями, так что неудивительно, что *клюшки для этой игры* попали на изображения мамлюкских карт.



Рис. 26

Выходит, что если что-то и было заимствовано мамлюками у китайских мастеров, то оно подверглось столь значительной трансформации, что теперь невозможно говорить о иных непосредственных истоках современных европейских карточных игр, кроме мамлюкской игры *науби*. Ведь несомненно, что именно карты *науби* стали образцом для копирования европейскими, прежде всего, испанскими художниками XIV века. Дело в том, что в Испании на протяжении почти восьми веков, под властью мусульманских владык относительно мирно сосуществовали иудеи, христиане и мусульмане. Это оказало колоссальное влияние на европейскую культуру. Искусство исламского мира не просто было хорошо знакомо в Европе — оно предельно высоко ценилось. Так, к примеру, чаша работы мамлюкского мастера Мухаммеда ибн Аль-Заина (первая половина XIV в.) с XVII до середины XIX века служила купелью для крещения французских монархов! В орнаменте чаши присутствуют все детали, типичные для масти *кубков* игры *науби* (рис. 26). Как форма кубка, так и декор короны (на чаше — над монархом, на карте — над кубком) отсылают к одной стилистической модели. Множество аналогичных артефактов подтверждают, что именно специфическое мамлюкское прикладное искусство XIII—XIV веков стало прототипом для мастей игры *науби* и в дальнейшем для европейских игральных карт.

Достаточно привести в пример кубок начала XIV века и сравнить его с эмиром *кубков* из карточной игры (рис. 27), чтобы прийти к выводу о их идентичности (естественно, если учитывать специфику условности изображений в исламском прикладном искусстве). То же самое можно сказать и о масти *мечей* (рис. 28). Справа мы видим мамлюкский гнутый меч начала XVI века, по центру — изображение меча с карты *науби*, а слева — мамлюкский меч, скопированный европейскими мастерами, что ещё раз подчеркивает влияние мамлюкского искусства на Европу.

Интересно, что на мамлюкских картах все необходимые атрибуты (*мечи, кубки, монеты и клюшки*) проработаны значительно лучше, чем, к примеру,



Puc. 27



Puc. 28

в других областях прикладного искусства Мамлюкского султаната. Так, на одном из геральдических артефактов (ткань с изображением двух мечей), относимых исследователями к XIV столетию, схематизация мечей несоизмеримо более высокая, чем на картах, хотя очертания их всё же узнаются и могут быть признаны родственными с теми, что мы видим в игре *наиб* (рис. 29). Судя по всему, кубки, изображаемые тремя деталями (чаша, кольцо на ножке и подставка), играли важную символическую роль в мамлюкском мире, так как подобные изображения можно встретить



Рис. 29

даже на гербах времен расцвета Мамлюкского султаната. В качестве примера привожу тканевый герб черкесского мамлюка, датируемый XV—XVI вв. (рис. 30).

В игре *наиб*, как и в европейской колоде Гаро, было по десять карт в каждой из четырех мастей, а также своего рода Придворный Аркан: эмир, первый наместник и второй наместник²⁶. гч. слову, в ранних европейских картах Придворный Аркан также состоял из трех, а не четырех персонажей, причем все три фигуры были, как правило, мужскими. Но одно отличие было налицо — в европейских картах на Придворном Аркане действительно изображались слуги, конники и сам король, в то время как в исламских картах *наиб* вместо фигур людей были лишь каллиграфические надписи, говорившие о том, какой ранг занимает эта карта, так как у мусульман никогда особенно не приветствовалось изображение человеческих фигур, а после 1330 года в Мамлюкском султанате под религиозным давлением и вовсе были запрещены всяческие изображения людей, как в культовом, так и в прикладном искусстве.

На ранних мамлюкских картах изображения мастей более схематичны, чем в поздних колодах. Стиль оформления первых сохранившихся карт *наиб* в наибольшей степени напоминает арабский растительный орнамент (рис. 31). Слева — туз *клюшек*, в центре — второй наместник *клюшек*. Но даже в столь схематичном изображении, арабским мастерам удастся схватить основные очертания предмета — так, к примеру, гнутая клюшка для поло, особенно при сравнении с центральной иллюстрацией, узнается безошибочно (ср. рис. 31, центральный и правый рисунки). Именно этим *клюшкам* суждено было стать *жезлами*, *посохами*, *скитетрами* или *трефами* европейских карточных систем.

²⁶ Существует также гипотеза о том, что придворных карт было 4 в каждой масти: эмир, верховный наместник, младший наместник и визирь.



Puc. 30



Puc. 31

Подводя итоги по краткому описанию истории игральных карт в Азии, следует отметить, что **корейские карты** в качестве своего истока имеют прорицательную практику, гадания и ритуалы дивинации по стреле; **японские** — важный культурный багаж (как визуальный, так и литературный), искусство памяти (*ogs memoria*), за счет которого происходило сохранение национального поэтического наследия, а также завершённый цикл — годичный календарь игры *hanafuda*; **китайские** карточные игры произошли от бумажных денег, в то время как **индийские** были связаны с архетипическими образами божеств (аватарами Вишну и астрологией); **мамлюкские карты** — наиболее близкие европейским — с одной стороны, дают репрезентацию земных развлечений: игры в поло, кубки для вина, мечи для поединков и золото монет; с другой стороны, представляют жесткую социальную иерархию Придворного Аркана. Как бы это ни прозвучало претенциозно, но все эти традиции сольются воедино в европейской карточной системе Таро, к истории возникновения и развития которых мы и переходим.

Японские карты «португальского образца» (Упхщп /eagn/a ручной работы ^ (ок. 1780 года). На изображении представлены отдельные карты всех мастей этой 75-карточной колоды (5 мастей по 15 карт в каждой). Сверху вниз: *кубки, мечи, монеты, жезлы*, а также пятая масть, обозначенная символом *mИзбитое*, которую иногда именуют в европейских описаниях мастью гонгов (или барабанов).



ЕВРОПА

Наиболее ранние датировки карточных игр в Европе следует отнести к XIV веку. В книге «Лики мистерий» я называл одно из первых задокументированных упоминаний игральных карт, относящееся к 1379 году — именно этот год упоминает Фелисиано Бусси в своей книге «Истории города Витербо». Однако в книге Альфреда Дугласа «Таро: происхождение, значение и использование карт» можно встретить иную датировку — на два года ранее. Автор исследования приводит следующую информацию: «1377 г. — карты и карточная игра описаны монахом из монастыря Брефельд в Швейцарии. 1378 г. — карты запрещены в Регенсбурге, Германия»²⁷. Стоит выразить сожаление, что А. Дуглас приводит датировку без точных ссылок на источники, что не позволяет со всей определенностью подтвердить или опровергнуть факт упоминания карт в этих манускриптах.

К 1379 году — который я полагал одним из первых в упоминании карточных игр — Дуглас также относит одно из свидетельств о картах, хотя и иное чем то, которое послужило отправной точкой для моих изысканий, а именно: «1379 г. — покупка карт отражена в счетоводной книге герцогства Брабант (Бельгия)»^{27 28}. Таким образом, с разницей в 2 или 3 года, можно утверждать, что карты появились в Европе именно в последнюю четверть четырнадцатого столетия. После чего, в последующие 1380-е и 1390-е годы возможно обнаружить то по одному, а то и по несколько документов ежегодно, которые свидетельствуют о постепенном распространении карт в Европе, причем не только в южных регионах (Италия, Испания), но и во Франции, Германии, Бельгии и т.д. И всё было бы достаточно определенно и ясно, если бы не ряд фактов, которые позволяют отодвинуть появление карточных игр на европейской территории на несколько десятилетий назад!

Впрочем, когда речь идет о попытке точной датировки, следует сразу оговорить те досадные ошибки, которые порой допускаются в материалах на эту тему. Некоторые авторы хотят продлить историю карт вглубь веков посредством весьма гротескного метода, которому сложно найти иное название кроме как «апофатический». К примеру, в работе уже упомянутого мной выше А. Дугласа, читаем: «1289—1299 гг. свод законов Нюрнберга не включает карты в число запрещенных игр»²⁹. Доверчивый читатель может подумать, что если карты не запрещены в это время, то значит они разрешены. Но в том то и дело, что в это время в Нюрнберге просто вовсе никогда не видели карт и ничего не знали о них, так что запрещать их было бессмысленно. Если показывать этот «метод» во всей его красе, то можно бы было начать историю карт следующим образом: «в пецере Шове (Франция) на росписях возрастом в 36 тыс. лет изображения игральные карты и Арканов Таро не обнаружены...» При желании можно бы было

²⁷ Дуглас А. Таро: происхождение, значение и использование карт / А. Дуглас. — М.: Касталия 2016. — С. 21.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

пойти и ещё дальше, но этого примера вполне достаточно, чтобы не обольщаться на излишне «древние» датировки.

Другой пример с «составлением» времени возникновения карт, хотя и совсем иного сорта, встречаем в Википедии. Так, в русскоязычной её версии читаем: *«Существует запись в хронике города Берн от 1367 года, сообщающая о запрете карт. В 1370 году появилось слово *païres* (игральные карты) в испанской книжке со стихами. С 1377 учащаются упоминания карт (чаще всего в связи с запретами)³⁰». Если обратиться к более специализированному ресурсу, такому как trionfi.com, то станет ясно, что документ изерна был первоначально датирован исследователями ошибочно, и на самом деле относится к 1398 году.*

Значительно более содержательными и профессионально оформленными предстают статьи о картах во французской и английской версиях Википедии. К примеру, во франкоязычной статье, оформленной со всеми подобающими ссылками на источники и со всей необходимой точностью, можно прочесть следующее: *«Игральные карты появились в Европе в XIV веке (их присутствие засвидетельствовано в Каталонии, в 1371, в Германии и во Флоренции, как 1377, в Испании, между 1377 и 1381 и во Франции, в 1381 >³¹ ³². В англоязычной же версии этого материала в интернет-энциклопедии Википедия запись немного варьируется относительно французской статьи, но в ней опять соблюдены все необходимые ссылки на первоисточники: «Игральные карты впервые появились в Южной Европе в XIV веке, вероятно, из мамлюкского Египта. Они использовали мамлюкские масти: кубки, монеты, мечи и клюшки для игры в поло, которые до сих пор используются только в традиционной колоде *Latin decks*. Так как поло был неизвестным видом спорта для европейцев, то клюшки для игры в поло превратились в дубинки или палицы. О присутствии карт есть свидетельства из Каталонии 1371 года, из Швейцарии 1377 года, и начиная с 1380 из многих городов, включая Флоренцию и Париж. Широкое использование игровых карт в Европе, с определенной долей уверенности, может быть прослежено, начиная с 1377 года»³².*

Казалось бы, какая разница, появились ли карты в 1371 или в 1377 или даже в 1379 году, ведь речь идет об одном и том же десятилетии? И я бы был готов согласиться с таким мнением, но не так давно мне попался один весьма примечательный средневековый документ (фотокопия) — превосходно оформленный манускрипт «Романа о короле Мелиадусе»³³, где на иллюстрациях присутствуют сцены игры короля и придворных не только в уже хорошо известные в Европе шахматы, но и в карты (рис. 32). Каково же было моё удивление, когда я узнал, что манускрипт романа датируется 1352 годом. На великолепной книжной миниатюре из этого романа, изображающей игру в карты, отчетливо видны двойка *динариев* и пятерка *динариев*. На данный момент это первое документальное свидетельство о

³⁰ https://ru.wikipedia.org/wiki/Игральные_карты

³¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_a_jouer

³² https://en.wikipedia.org/wiki/Playing_card

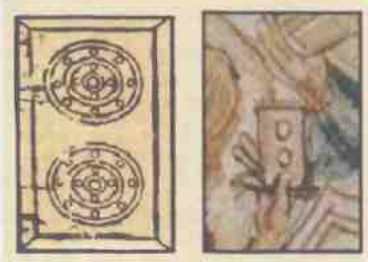
³³ *Roman du Roy Meliadus de Leonnoys.*



Рис. 32



Рис. 33



появлении игральных карт на территории Европы, а ведь речь идет о середине XIV века! Вполне вероятно, что карты, которые используют «сильные мира сего» на этой древнейшей иллюстрации, привозные (мамлюкские), а не европейского изготовления, но тем не менее — это карты, и они могут свидетельствовать о знакомстве в середине четырнадцатого столетия европейской аристократии с данной игрой.

На изображении из книги «*Román du Roy Meliadus*» бросается в глаза простота оформления карт. Конечно, можно это списать на недостаточное внимание художника-миниатюриста к деталям, но, возможно, ранние образцы игральных карт действительно выглядели лапидарно. Достаточно сравнить двойку *динариев* из книги «*Román du Roy Meliadus*» и двойку *динариев* из так называемой колоды «*moorish cards*» — Испания, начало XV века (рис. 33).

В качестве ещё одного примера упрощенной композиции числовых карт приведу возможно самую старую из сохранившихся европейских колод (рис. 34). Эти карты датируются концом XIV века. Их размер близок современным картам — 65x95 мм. К сожалению, данная колода сохранилась не полностью, и мы не имеем возможность проанализировать художественное решение как всех числовых, так и в особенности всех придворных Арканов. Эти карты часто именуют «Португальскими». Для них характерны прямые мечи европейского типа, а не перенятые у мамлюков гнутые сабли (рис. 35, слева)³⁴.

³⁴ Именно такие карты (с прямыми мечами) были завезены в XVI веке португальскими моряками в Японию и легли в основу японских игр *Temho kanPa* и *Unsun kazIHa* (см. иллюстрацию на стр. 51).

В то же самое время европеизация была не полной: в масти *жезлов* в «португальских» колодах представлены мамлюкские *клюшки для игры в поло* (рис. 35, в центре), а не появившиеся позже европейские посохи. *Динарии* и *кубки* решены настолько просто, что не имеют «национальных» черт. *Кубки* по форме напоминают скорее орех, чем чашу (рис. 35, справа), а количество числовых карт каждой масти равно не десяти, а девяти. Есть версия, по которой все десятки в ранних колодах этого типа утрачены, но, возможно, числовых карт изначально было просто девять, а не десять. В колодах «португальского» типа присутствуют только три фигуры Придворного Аркана: это валет, рыцарь и король (рис. 36). Как читатель уже смог заметить — все фигуры мужские, как и в мамлюкской игре *науби*.

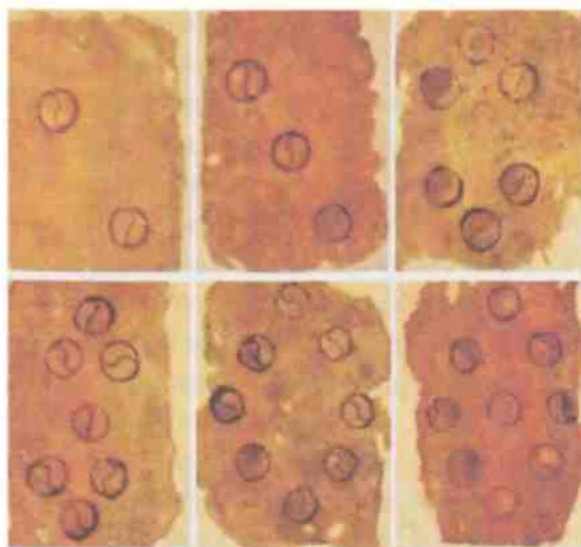


Рис. 34



Рис. 35



Рис. 36

ПЯТЬ ЭПИСТЕМ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КОЛОДЫ ТАРО

Мишель Фуко в своей работе «Слова и вещи» (1966 г.) вводит весьма значимое понятие — эпистема (от греч. *ep'ēteme* — знание). Эпистема — это своего рода историческая система координат, на которой держится мировоззрение каждой конкретной эпохи. Со сменой эпистемы, даже при условии сохранения тех или иных дискурсивных практик (и даже конкретных терминов), их смысловое значение существенно меняется, так как они попадают в совершенно иную систему взаимосвязей и уже не могут быть тем же, чем были прежде, хотя могут и сохранять то же имя. Отличие эпистемы от схожего научного понятия *парадигма* (автор термина Томас Кун) в том, что эпистема по преимуществу априорна и именно она определяет не только все ответы, которые дает наука, религия или искусство на любые возникающие вопросы, но и делает возможными сами вопросы и формы их постановки.

Эпистема стоит в основании любой осознанной или не осознанной дискурсивной практики, логически и хронологически предшествуя ей. Эпистема хоть и переводится как «знание», является не тем знанием, которое мы можем высказать по тому или иному поводу, а тем знанием, которое мы не можем не высказать — вне зависимости от того, осознаем ли мы это или нет. Эпистема М. Фуко тотальна, в то время как парадигма Т. Куна имеет отношение скорее к научной сфере деятельности. Так что когда мы касаемся культуральных «археологических пластов», то безусловно корректнее использовать термин Фуко, чем куновский термин *парадигма* (возможно, более популярный, но менее точный в данной отрасли).

Далее я постараюсь показать, как изменения в ключевых исторических эпистемах отражались на специфике карточных игр: их композиции и символике. Несмотря на то, что Таро и схожие типы европейских карточных игр появились в эпоху Возрождения, некоторые из них ещё застали уходящую в прошлое средневековую эпистему.

а) средневековая эпистема: иерархия

Ключом к средневековой эпистеме является жестко закреплённая, раз и навсегда установленная иерархия, свидетельствующая о незыблемости мира в его основе. В этом свете даже «Божественная комедия» Данте Алигьери с её строго установленными границами божественных и inferнальных миров, которые имеют свою особенную форму манифестации, должна быть рассмотрена скорее как средневековый текст, а не как текст эпохи проторенессанса. Мир эпохи средневековья, разделенный на статусы и классы, должен был очень ясно их преподносить, дабы роль каждого члена общества была очевидной. У каждого статуса, каждой профессии или социальной роли должны были быть свои отличительные атрибуты (причем как в профанном мире, так и в мире сакральном — в чем можно убедиться, перечитав «Божественную комедию»).

Король имел сакральное происхождение — никто не мог его заменить. Манифестацией его власти являлись узнаваемые атрибуты, включавшие в себя и его тело — «тело власти». Именно тело репрезентировало человека в эти века, и именно на него низвергались все кары, которые мог только измыслить человеческий ум. Это была не эпоха тотального контроля властями своих граждан на микроуровне, который мы видим сейчас, но эпоха ярких и красочных, безумных по жестокости кровожадных расправ, которые должны были вписаться в общую модель зримых атрибутов, репрезентирующих ту или иную социальную роль. Преступник должен был корчиться в муках казни, монарх — быть облачен в демонстрирующие его статус одежды, рыцарь — иметь соответствующее оружие и т.д.

Нарушение границ рассматривалось как возможное нарушение всей гармонии мира, как то, что может привести мир к катастрофе. Философ Жан Бодрийяр в книге «Символический обмен и смерть» описывает такой порядок следующим образом: *«В кастовом или чиновном обществе не*

бывает моды, так как человек всецело закреплен за своим местом и межклассовые переходы отсутствуют. Знаки защищены запретом, обеспечивающим им полную ясность: каждый знак недвусмысленно отсылает к определенному социальному статусу. В церемониале невозможна подделка — разве что как кощунственная черная магия, соответственно и смешение знаков наказуемо как серьезное нарушение порядка вещей. Если порой — особенно сегодня — мы еще и начинаем мечтать о мире надежных знаков, о сильном "символическом порядке", то не будем строить иллюзий: такой порядок уже существовал, и это был порядок свирепо-иерархический, ведь прозрачность знаков идет рука об руку с их жестокостью. В жестоких кастовых обществах — феодальных или архаических — число знаков невелико, их распространение ограничено, каждый из них в полной мере весом как запрет, как межкастовое, межклановое или межличностное взаимное обязательство; такие знаки не бывают произвольными»³⁵. И именно такое иерархическое мировоззрение, основанное на недвусмысленности социально-статусных знаков и стало отправной точкой для формирования первых европейских карточных игр.

Даже обычные игральные карты, появившиеся в Португалии и Испании в середине XIV века, уже демонстрируют такую иерархию. Пятерка всегда меньше шестерки, а рыцарь всегда меньше короля. Исключение составляют лишь козырные масти. К примеру, козырная числовая карта может быть весомее, чем не козырной король. Таким образом, козырная масть карточных игр, по структуре точно воспроизводящая иерархию любой другой масти, тем не менее выступала в роли феномена, который «взрывал» простую пирамиду иерархической системы. Это может указать, как на самом деле сложно накладывались друг на друга эти на первый взгляд простые иерархические системы.

Средние века — это не эпоха линейной и единой иерархической пирамиды, а многоуровневая эпистема сложно встроенных друг в друга десятков различных иерархических структур^{35 36}. Дело в том, что европейские социальные иерархии всё время совмещались то с одними, то с другими аналогичными — ввиду различных социальных условий: войн, болезней, большей или меньшей зависимости страны от папского Рима и т.д. К примеру, король покоренных земель оставался королем в своем королевстве, но для покорившего его он становился всего лишь «налогоплательщиком» и должен был исправно выполнять как свою функцию монарха (перед своим народом), так и другую — подданного (перед властью, которой он присягнул, приняв поражение в войне). Это

³⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: «Добро-свет». 2015. — С. 114.

³⁶ Думаю, вполне корректно было бы описать иерархию европейского средневековья в виде аллегории поставленных друг на друга аквариумов. Чем выше находится аквариум, тем больше туда поступает корма, но прямое взаимодействие между разными аквариумами практически исключено. Каждый социальный слой такой стратификационной системы достаточно автономен (находится внутри своего аквариума) и вступает в социальные отношения, как правило, лишь внутри своего класса или группы.

аналогично соотношению карточного короля не козырной масти с картами козырями.

Среди игральных колод средневековую эпистему прекрасно может репрезентировать такой артефакт как *Hof amterspiel*, и в меньшей степени триумфы *Tarocchi del Mantegna*, созданные по иерархической лестнице «Пятьдесят врат Понимания». Вторую из вышеназванных символических систем я детально анализировал в книге «Лики мистерий», по этой причине остановлюсь лишь на картах *Hof amterspiel*. Тем более, что именно колода *Hof amterspiel* представляет средневековый тип мышления в чистом виде, так как для *Tarocchi del Mantegna* уже слишком важным является понятие аналогии — ключевой категории для мировоззренческой модели следующей эпохи.

Карты *Ambraser Hof amterspiel*, также известные как *Ambras Court playing cards*, были созданы в середине XV века и представляют собой иллюстрацию четырех европейских дворов: Германии, Франции, Венгрии и Чехии. В совокупности в колоде 48 карт, т.е. в каждой масти по 12 карт, выстроенных по социальной лестнице от нищего до главы государства. Карты этой колоды, возможно, и не представляют собой таких же шедевров миниатюристики, как *Stuttgarter Kartenspiel* или *Flemish hunting deck*, однако достаточно хорошо способны проиллюстрировать средневековый тип мышления с его неизменностью статусных лестниц и иерархий. Помимо этого, именно *Ambras Court playing cards* является одной из первых в истории полностью сохранившихся колод, причем сохранившихся в достойном качестве. Сами карты довольно крупные — 97x140 мм, напечатаны деревянным оттиском и раскрашены вручную. Все карты имеют нумерацию (1—10), кроме карт с королем и королевой, что не может не напомнить традицию карт ганджифа, где стратификация идентична вышеизложенной, однако, как правило, имеется значительно большее число мастей.

Заказчиком карт *Hofamterspiel* выступил Ладислав Постум (1440—1457) — король Богемии, король Венгрии, герцог Австрийский, последний представитель так называемой «Альбертинской линии» Габсбургов. Так как король прожил всего 17 лет, определить дату изготовления карт можно достаточно точно. После смерти своего заказчика эта колода попала в коллекцию Фердинанда II, эрцгерцога Австрийского и была обнаружена в замке Амбрас (Инсбрук, Австрия), что и дало имя колоде. Фердинанд славился как покровитель искусств и ремесел и собрал в высшей степени впечатляющую коллекцию, одной из жемчужин которой стала колода *Hofamterspiel*.

Колода представляет собой жесткую иерархическую схему, в которой человек на каждой ступени социального статуса маркирован ярко характеризующим его атрибутом.

• Нижнюю планку в ней занимает сумасшедший или придворный шут, так как он не обладает не только никакими сбережениями, но и даже не владеет самим собой — он идеально воплощает собой идею «пустоты», как и классический Аркан «Дурак/Шут» колоды Таро. Два мужских шутовских персонажа изображены с музыкальными инструментами (один с бубном и свирелью, другой с волынкой), два женских — с причудливыми мешочками, висящими у одной на шее, а у другой на поясе — опять

интересная параллель с «Дураком/Шутом» Таро.

- Вторыми следуют люди с минимальным достатком, это: горшечница (Богемия), охотник (Франция), посыльный с письмом (Германия) и булочник (Венгрия).

- Третья ниша отведена под следующие типажи: герольд (Богемия), портной (Франция), гонец на коне (Германия) и торговец рыбой (Венгрия).

- Четвертую лестницу занимают: трубачи (Богемия и Венгрия), конюх (Франция) и цирюльник (Германия). Иллюстрации этих карт можно посмотреть на рис. 37.



Рис. 37



Рис. 38

- Пятыми идут: сокольничий (Богемия), повар (Франция), винодел (Германия), лучник (Венгрия).
- Шестая позиция особенная — её полностью занимают молодые придворные дамы. Три из них изображены с музыкальными инструментами, а одна — с собачкой на коленях. Эти карты аналогичны принцессам в колоде карт Таро.
- Далее следуют четыре очень близкие должности, которые можно охарактеризовать как «распорядители по кухне».
- Восьмую ступень занимают люди, очень различающиеся родом занятий в зависимости от государства (т.е. масти в колоде *Ho/amlę\$ple1*).

С одной стороны, это духовная и интеллектуальная элита, с другой — смотрители за сокровищницей в женской или мужской части замка: врач или ученый (Богемия), экономка (Франция), священник-капеллан (Германия), казначей (Венгрия). Иллюстрации этих карт можно посмотреть на рис. 38.

- Девятая ступень отдана под военачальников, в то время как десятую занимают сенешали.

- Высшие две ступени не помечены цифрами — её занимают королевы и короли. Иллюстрации этих карт можно посмотреть на рис. 39.



Рис. 39

Каждый из персонажей абсолютно растворен в своих атрибутах: флаге своего государства и тех символических составляющих, которые должны представлять его другим людям: для булочника это булки, для горшечника — горшки, для доктора — микстуры, для священника — Библия с кафедрой и т.д. Никто не наделен никакими индивидуальными чертами: индивидуализирован лишь класс — типаж, в который каждый субъект с необходимостью вписан.



Рис. 40

Это относится не только к данной карточной игре, но ко многим произведениям искусства эпохи средних веков и интернациональной готики. Так, к примеру, если человек был капельмейстером церковного хора и прославился тем, что писал церковную хоровую музыку, его следовало изображать сидящим за органом или держащего в руках маленький, словно масштабная модель, орган. Именно такое изображение и будет считаться «портретом», в то время как черты лица на нем могут быть в высшей степени усредненными, а для органа этот человек вовсе мог никогда в своей жизни не сочинять. Орган здесь — это маркер, это «ключ» к его статусу и роду его деятельности. Именно такое изображение величайшего композитора XV века Гийома Дюфаи (1397—1474) дошло до наших дней (рис. 40). Прошу отметить предельное сходство с картами колоды *Hofamterspiel*, в то время как в данном случае речь идет о книжной миниатюре. Дюфаи прославился хоровой музыкой а *capella* (без сопровождения), и тем не менее, художник изобразил его с органом, дабы одним жестом показать, что это был *церковный музыкант* — остальное для средневекового мировоззрения почти не имело значения. Распознавались только знаки-маркеры, помечающие тело субъект.

Колода *Hofamterspiel*, судя по сохранившимся свидетельствам, не была уникальной для XV столетия, однако до наших дней из сугубо иерархических карт в полном объеме дошла только она одна, что делает её особенно значимой, причем не только для изучения становления игральных карт в Европе, но и для понимания средневековой стратификации. Впрочем, в чем-то схожую с *Hofamterspiel* структуру можно наблюдать и в нижнем ряду карт колоды *Tarocchi del Mantegna*, демонстрирующей путь восхождения от нищего до императора и даже выше — папы римского. Колода была создана примерно в середине XV века, так что относится к тому же историческому времени, что и *Hofamterspiel*. Однако, следующие четыре ряда более «высоких карт» этой колоды, несмотря на столь же жесткую иерархию среди искусств, наук, моральных качеств и т.д., вводят совершенно новое понятие — понятие *аналогии*, которое переносит нас в иной «археологический слой», а именно в эпистему эпохи Ренессанса.

В Австрии ещё царило Средневековье, в то время как к югу от Альп уже струились потоки, льющиеся из иного ключа, имя которому — Возрождение, а главный атрибут — *сходство* или *аналогия*, центральной из которых является аналогия бога и человека.

б) ренессансная эпистема — аналогия

Мишель Фуко в своей книге «Слова и вещи» описывал ренессансный тип мышления следующим образом: «... *аналогия и симпатия говорят нам о том, как мир должен замыкаться на самом себе, удваиваться, отражаться или сцепляться с самим собой для того, чтобы вещи могли походить друг на друга. <...> Чтобы узнать, что волчий корень лечит болезни наших глаз, а растертый с винным спиртом орех облегчает головную боль, совершенно необходима предупреждающая нас об этом примета, без которой этот секрет никогда не был бы раскрыт. Разве узнали бы когда-нибудь, что между человеком и планетой имеется отношение родства или вражды, если бы на его теле и среди складок его лица не было бы знака того, что он соперник Марса или родственник Сатурна? Необходимо, чтобы скрытые сходства были бы зримы на поверхности вещей, нужна видимая примета для незримых аналогий»³⁷.*

Всё в мире человека эпохи Возрождения было словом, обращенным к нему — равно как и всё, что он видел на земле, было аналогией вечных небесных закономерностей: планет, зодиакальных созвездий, христианских добродетелей или пороков и т.д. По этой причине легендарное или символическое не считалось чем-то принципиально отличным от «реальных» вещей — ведь и то, и другое было лишь аналогией граней божественного бытия. Глядя на вещи, люди старались увидеть в них прежде всего сходства, параллели, а не отличия, так как именно сходства (приметы) могли помочь отнести каждую из вещей в ту или иную категорию, а значит определиться с вопросом: «*как это можно использовать?*».

Неудивительно, что именно в эту эпоху столь широкое распространение в Европе приобретает каббала, ведь именно каббала преподносит учение об аналогии в максимально развернутой форме. Это и двадцать две буквы иврита, из которых, согласно преданию, состоит весь тварный мир, и тело Адама Кадмона, равное всему мирозданию, и Древо Сфирот, и четыре каббалистических мира, и многие другие параллели между миром духовной реальности и их отражением в окружающем нас мире вещей. Но главнейшая из аналогий идеологии Ренессанса — это аналогия бога и человека: человека, как земного отражения божества. Напомню, что «Изумрудная скрижаль Гермеса» (*Tabula Smaragdina Hermetis*) была впервые опубликована в эту эпоху, а именно в 1541 г. в Нюрнберге в книге «*De Alchimia*» авторства *Chrysogonus Polydorus*. Таким образом, главная герметическая максима («*То, что находится внизу, аналогично*

³⁷ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-сacГ 1994. — С. 62-63.

тому, что находится вверху. И то, что вверху, аналогично тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи») вне зависимости от времени её написания стала известной именно в эпоху Возрождения, как и все основные трактаты по симпатической магии, включая труды Агриппы и Парацельса, а также десятки астрологических фолиантов и «соломоновых» гримуаров, таких как «Завещание Соломона», «Ключ Царя Соломона», «Малый ключ Соломона» и т.д.

Эпоха Возрождения была богата на события. В конце XV века завершается перевод и издание большинства платоновских и неоплатонических текстов в переводе Марсилио Фичино. Усилиями ученика Фичино Джованни Пико делла Мирандола (XV век) каббала проникает в христианский мир и начинает занимать умы философов. Создается школа луринской каббалы (XVI век), оказавшей значительное влияние на европейскую магическую традицию, впервые публикуется важнейшая каббалистическая книга ученика Лурии Хаима Витала «*Etz Hayyim*» (1573 г.). Я уже не говорю о перевороте, произошедшем в науке (Колумб, Коперник, Галилей) и в церковной традиции (Реформация), а также сотнях шедевров искусства и десятках трактатов по эстетике, созданных известными деятелями культуры.

Во всех этих совершенно различных событиях и текстах красной нитью проходит ключевое, центральное понятие — аналогия. Прежде всего, аналогия микрокосма и макрокосма: «... здесь вступает в дело пресловутая категория микрокосма. Пожалуй, именно благодаря известной традиции неоплатонизма это старое понятие сохраняло свою жизнеспособность в течение Средневековья и раннего Возрождения. Но в XVI веке оно в конечном счете стало играть основополагающую роль в знании. Неважно, является ли оно, по старинному выражению, взглядом на мир или *Weltanschauung* (мировоззрением). Фактически в эпистемологической конфигурации этой эпохи оно выполняет одну или, скорее, две совершенно определенные функции. В качестве категории мышления оно применяет ко всем сферам природы игру повторяемых сходств; гарантирует исследованию, что каждая вещь найдет при более широком охвате свое зеркало и свое макрокосмическое подтверждение; с другой стороны, оно утверждает, что видимый порядок самых высоких сфер отразится в более мрачных глубинах земли. Однако рассматриваемое как всеобщая конфигурация природы, оно устанавливает действительные и, так сказать, осязаемые пределы на пути неустанного движения сменяющих друг друга подобий. Это понятие указывает на то, что существует большой мир и что его периметром намечен предел для всех сотворенных вещей; что по другую сторону находится особое существо, воспроизводящее в своих ограниченных масштабах беспредельный порядок неба, светил, гор, рек и гроз; и что именно в реальных пределах этой конститутивной аналогии развертывается действие сходств. Как раз поэтому расстояние от микрокосма до макрокосма, сколь оно ни велико, не бесконечно, сколь ни многочисленны населяющие мир существа, они в конечной

инстанции доступны пересчету; следовательно, подобия, всегда опирающиеся друг на друга, благодаря необходимому для них действию знаков, больше не подвергаются опасности исчезновения на неопределенное время. Они опираются друг на друга и взаимно усиливаются в абсолютно замкнутой сфере. Природа как система знаков и сходств замыкается на себе согласно удвоенной фигуре космоса»³⁸, — так лаконично и вместе с тем предельно ясно и образно описывал ренессансную эпистему Мишель Фуко.

В эпоху Возрождения аналогию видели во всем. В философии — между горним миром бога и дольным миром людей. В эстетике — в воспевании красоты человеческого тела, так как оно есть подобие образа бога. В естественных науках (в том числе и алхимии) — в провозглашении двух источников истины: истины Книги (Библии) и истины Природы. Даже в медицине лечение происходило по принципу аналогии, через астрологию и видимое сходство тех или иных растений с теми или иными органами человеческого тела. *«Нет сходства без приметы. Мир подобного — это непременно мир примет. "Воля Бога не в том, — говорит Парацельс, — чтобы сотворенное им для блага человека и данное ему пребывало сокрытым... И если даже он скрыл определенные вещи, то он все равно ничего не оставил без внешних видимых знаков с особыми отметинами — точно так же, как человек, закопавший клад, отмечает это место, чтобы его можно было найти" [Paracelse. Die 9 Bücher der Natura Rerum (Euvres, éd. Suhdorff, t. IX, p. 393)]. Знание подобий основывается на определении этих примет и на их расшифровке»*³⁹. Именно благодаря основанию всего ренессансного мышления на принципе аналогии, в эту эпоху так сложно различить между собой истоки естественнонаучные, магические, астрологические, алхимические или философские. Искусство соседствует с практиками предсказательной или даже амулетной симпатической магии, а наука подчас опирается на самые парадоксальные убеждения, вычитанные из магических гримуаров, приписываемых библейским мудрецам. Этот мир во всей его парадоксальности блистательно продемонстрирован в книгах Фрэнсис Йейтс «Искусство памяти» и «Джордано Бруно и герметическая традиция».

Исходя из вышесказанного следует: такая система аллегорических изображений как Таро, основанная на аналогии надмирных сил и земных бытовых ситуаций, могла возникнуть только в эпоху Возрождения. Колода карт была своего рода «идеальной моделью» универсума, и использование её могло не только доставить владельцу карт удовольствие от игры, но и способствовать гармонизации его мира в согласии с божественными силами макрокосма. Именно на такую возможность использования аллегорических образов всё время ссылался Джулио Камилло — автор «театра памяти», который будоражил умы ренессансной Европы. Считалось, что правильно

³⁸ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-сал. 1994. — С. 67.

³⁹ Там же. — С. 63.

созданный образ, включающий в себя все атрибуты, необходимые для выражения той или иной божественной силы, способен «привлечь» эту силу, выступив в таком случае в роли амулета. Достаточно привести в качестве примера изображение Бьянки Марии Висконти в качестве «модели» для Аркана «Императрица» в колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*. Бьянка Мария Висконти (1425—1468) стала супругой Франческо Сфорца в 1441 году, но несмотря на знатность и её и его родов, она не имела столь высокого статуса, как императрица. Однако, спустя всего полвека, её внучка — дочь её сына Галеаццо Мария Сфорца — Бьянка Мария Сфорца (1472—1510) стала настоящей императрицей, вступив в брак с императором Максимилианом Первым. Можно, конечно, восторгаться уникальному свидетельству «магического» воздействия колоды карт Таро, но можно взглянуть на ситуацию немного иначе. Если для клана Сфорца было столь важно, чтобы кто-то из их семьи породнился с императором, то они этого добивались всеми возможными способами, а изображение одной из Сфорца на колоде карт Таро в виде «Императрицы» лишь указывает на огромное желание этого древнего рода во что бы то ни стало реализовать данный проект, пусть для начала и в воображении. Я привел эту историю не для того чтобы убедить кого-то в действительности симпатической магии и не для того, чтобы разуверить кого-то в ней, а лишь с той целью, чтобы продемонстрировать контекст возникновения таких систем, как колода карт Таро, *Tarocchi del Mantegna u Minchiate*.

Невзирая на то, что все эти карточные системы совершенно различные, и даже на то, что все первые колоды карт Таро очень сильно отличались друг от друга (ведь в эту эпоху принято было смотреть прежде всего на сходство, а не на различие, на приметы, а не на индивидуальные отличительные качества), все эти феномены мира карт можно смело объединить в один крупный блок *аллегорических символических систем, основанных на иерархизированной аналогии* — своего рода лестнице духовного восхождения. Там, где на первый план выступает именно иерархия, явно заметны черты предшествующей эпохи (как в *Tarocchi del Mantegna*), там же, где важнее оказывается *аналогия* между божественным и земным, между архетипическими силами и ежедневным бытом (в том числе через практику предсказания будущего), во всей своей красе проявляется эпистема, свойственная эпохе Ренессанса. В наибольшей степени она проявилась не столько в картах Таро, сколько в родственном им культурном феномене — колоде карт, известной под названием Флорентийская миниатюра или *Minchiate*.

Если принять за истину анекдотическое утверждение о том, что чем в большее количество богов веришь, тем ты более верующий, то мы окажемся в мире возрожденческой парадигмы. Это не значит, что людям, жившим в эту эпоху, такие мысли могли прийти в голову, но это значит, что они действовали так, как будто бы они думали именно таким образом. Будучи верными католиками, они верили в русалок, ундины и гномов, саламандры и сильфов, призывали силу Юпитера или Юноны. Они верили в мрачные силы египетских богов и чудеса «темной готической магии», не говоря уже об астрологии, в том числе и арабской — известной в Европе через перевод «Пикатрикса». По этой

причине в наибольшей степени выражать дух этой эпохи должна система, которая смогла включить в себя все возможные аналогии, популярные в XVI веке, и которая является своего рода квинтэссенцией мировоззренческих представлений и предрассудков эпохи. Рассмотрению такой карточной системы посвящен следующий раздел данной книги.



Расширенная версия карт Таро, более известная как Флорентийская миниатюра, состоит, как правило, из 97 карт. Большое число карт в колоде обусловлено наличием значительно большего числа козырей Старшего Аркана. В этой колоде их 41 (сорок козырей и не имеющий номера Аркан «Дурак/Шут»). Колода *Minchiate* появилась, судя по всему, немного позже карт Таро. Обычно её датируют началом XVI века (возрастом первых уцелевших колод), однако есть исторические свидетельства того, что в 1471 г. в городе Кортоне (Тоскана, Италия) произошел инцидент игры в карты в церкви. И эти карты названы в осуждающих этот поступок документах именно *Minchiate*, что позволяет с определенной уверенностью предположить более раннее происхождение этой колоды. В последующие годы конца XV столетия наименование *Minchiate* также периодически появляется в связи с описанием различных «богомерзких» занятий⁴⁰.

Колода *Minchiate* не только дополнена различными аллегорическими фигурами, отсутствующими в Таро, но и имеет несколько отличный порядок даже тех Арканов, которые во Флорентийской миниатюре повторяют аналогичные образы из карт Таро⁴¹. Обычный для итальянской *Minchiate* (*Minchiate Fiorentina*) порядок карт следующий:

- нулевой номер имеет карта «Дурак/Шут», как правило, очень близкая к традиции Таро;
- первый номер отдан карте, схожей с Арканом «Маг/Фокусник». Во французской версии *Minchiate* он часто заменяется на изображение бога Меркурия;
- следующие три карты практически точно воспроизводят как иконографию, так и порядок Старшего Аркана Таро. Это «Императрица», «Император» и «Папа», только здесь они имеют номера со второго по четвертый;
- затем находим Аркан «Любовь», а за ним три кардинальные добродетели: «Умеренность», «Сила/Мужество» и «Правосудие/Справедливость». Арканы «Умеренность» и «Правосудие/Справедливость», имеющие здесь номера VI и VIII, обычно

⁴⁰ См. <http://trionfi.com/0/p/09/>

⁴¹ Полная колода Старших Арканов *Minchiate Fiorentina* представлена на рисунках 41, 43 и 44.



Puc. 4i



Рис. 42

иконографически и композиционно тождественны Старшему Аркану Таро, в то время как карты «Любовь» и «Сила/Мужество» (Аркан V и Аркан VII) имеют определенные особенности, близкие отдельным колодам Таро, но всё же не относящиеся к традиционной для Таро иконографии;

- следующая карта также хорошо знакома читателю по старшеарканной колоде Таро — это «Колесо Фортуны». В колодах *Minchiate* эта карта может быть представлена не только в виде колеса с вращающимися вокруг него людьми или животными (рис. 41), но и в виде юной девы, рассыпающей золотые монеты (рис. 42)⁴²;

- на десятое место поставлен «Колесничий», а на одиннадцатое — «Старец-горбун» или «Аллегория времени» (аналог карты «Отшельник/Время»);

- следующие два Аркана точно совпадают и по названию, и по композиции, и по нумерации с картами Таро: это «Повешенный» и «Смерть»;

- четырнадцатый и пятнадцатый номера отведены под карты «Дьявол» и «Башня дьявола» (в колоде Таро — просто «Башня»);

- далее находятся карты христианских добродетелей, формально отсутствующие в классической колоде Старшего Аркана Таро: «Надежда», «Благоразумие», «Вера» и «Милосердие». Они имеют номера с XVI по XIX. Эти карты присутствовали в Таро *Cary-Yale Visconti-Sforza*, но в других колодах они не встречались (за исключением Аркана «Благоразумие», в качестве аналога которого выступал Аркан «Папесса»⁴³);

- номера с двадцатого по двадцать третий отведены четырьмя стихийным элементам: «Огню», «Воде», «Земле» и «Воздуху»⁴⁴. Как и в случае с добродетелями здесь сразу заметно отсутствие логически выстроенной схемы, что типично для эпохи Возрождения и не типично для сменившего её «классического века». Для ренессансных колод

⁴² *feu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises* (1658—1693 гг.).

⁴³ См. мою книгу «Лики мистерий: культурологическое исследование первого септенара Старшего Аркана Таро» — М.: Касталия. 2015. — С. 150-161.

⁴⁴ Именно в таком порядке.



Puc. 43

важнее сам факт наличия или отсутствия того или иного элемента, чем досконально выстроенная схема, по которой эти карты будут расположены (исключение могут составлять только случаи проведения параллелей с какими-либо не европейскими системами, наподобие Древа Жизни);

- следующие двенадцать карт посвящены Зодиаку, знаки которого расположены в относительно свободной последовательности: «Весы», «Дева», «Скорпион», «Овен», «Козерог», «Стрелец», «Рак», «Рыбы», «Водолей», «Лев», «Телец» и «Близнецы», изображающиеся братьями Диоскурами (рис. 43);

- далее порядок Старшего Аркана восстанавливается, и мы видим карты «Звёзды», «Луна» и «Солнце»;

- венчают Старший Аркан *Minchiate* карты «Мир» и «Суд/Ангел», иконографически тождественные среднестатистической колоде Таро того времени. Надпись на Аркане «Суд/Ангел» *fama volât* (молва летит) отсылает к крылатой богине древнего мира с мириадами глаз, которыми она видит все прегрешения, и мириадами голосов, которыми провозглашает увиденное. Здесь она отождествляется с Архангелом Гавриилом, трубящим в день последнего суда (рис. 44). Напомню, что в некоторых ранних списках Таро расположение последних двух Арканов было именно таким — всё заканчивалось

сценой Страшного Суда, т.е. торжеством божественной справедливости.

Хотелось бы отметить ещё некоторые особенности колоды *Min.ch.iate*, ставшей во многом классической и неоднократно переиздававшийся, в частности, в XIX веке типографией *A. VagaşюИ.*

- карта «Повешенный» единственная отмечена не просто цифрой с номером Аркана, но номером, изображенным на стилизованной табличке;

- только карты с первой по тридцать пятую имеют выставленную нумерацию (Арканы с 36 по 41 — «Дурак/Шут», «Звёзды», «Луна», «Солнце», «Мир» и «Суд/Ангел» — никаких номеров на изображении не имеют);



Рис. 44

• карты с тридцать третьего номера и до конца колоды (т.е. последние восемь карт) имеют красный фон, в то время как все остальные карты, включая не имеющего номера «Дурака/Шута», изображены на бело-желтом фоне. Такое стилевое решение, растиражированное затем в ряде публикаций, очевидно было призвано отразить более «высокую октаву» последних карт колоды, но почему именно восемь последних карт, из которых три карты относятся к Зодиаку («Лев», «Бык» и «Близнецы»), а остальные — к Арканам, типичным для колоды Таро («Звёзды», «Луна», «Солнце» «Мир» и «Суд/Ангел»)?



Рис. 45

Однако, если вспомнить то, что я писал о возрожденческом типе мышления (не столь системном, как в последующую эпоху), подобные вопросы

отпадут сами собой, что и делает эту колоду более «ренессансной», чем колода Таро, которая получила свою строгую систематизацию в классический век и по этой причине теперь значительно более проблематична для истолкования в «ренессансном» ключе, чем *Minchiate*.

Общая эклектичность колоды *Minchiate*, её желание вместить в себя *всё и вся*, проявлялась подчас в оригинальных решениях. Так, к примеру, на карте «Сила/Мужество» представлены сразу же две основные иконографические версии этого Аркана («дева, разрушающая колонну» и «дева со львом»). Такую версию карты можно наблюдать в колоде *Jeu de Minchiate à enseignes italiennes dit alla Colomba Angelo Marisi Bologne 1760 г.* (рис. 45).

Помимо итальянской *Minchiate* были популярны и производные от этой традиции французские колоды. В них традиционный старшеарканский Двор («Императрица», «Император» и «Папа»), сменили карты «Амур», «Венера» и «Вакх», а хаотично расположенные знаки Зодиака выстроились в относительно стройный обратный ряд — запущенный от «Козерога», через «Стрельца» по направлению к «Водолею», замыкающему этот круг. Впрочем, и тут не обошлось без перестановок. Так, карта «Весы» втиснулась между «Стрельцом» и

«Скорпионом». Последние восемь карт, как и в *M'nciale* итальянского типа, во Франции также имели ярко-красный фон, однако на этот раз астрологические знаки на «красные» карты приходились иные — «Овен», «Рыбы» и «Водолей».

К созданию одной из наиболее известных колод Флорентийской миниатюры был причастен выдающийся художник-миниатюрист XVII века Джузеппе Мария Мителли/*Giuseppe Maria Mitelli* (1634 —1718). Мителли создал огромное количество великолепных офортов и гравюр и по праву входит в число наиболее прославленных мастеров своей эпохи. Карты Мителли, известные также как *Gioco di carte, con nuova forma di tarochini, intaglio in Roma 1660—1670* гг., представляют собой оригинальную и весьма необычную колоду Флорентийской миниатюры с сокращенным числом Арканов (рис. 46)⁴⁵. В данном случае даже трудно сказать — это специфическая колода карт Таро, ощутившая влияние *Minchiate* или, напротив, предельно оригинальная *Minchiate*, пытающаяся подстроиться под логику карт Таро. Аркан «Отшельник/Время» тут представлен на двух картах: «Время» и «Звёзды» — причем на Аркане «Звёзды» фигура значительно более напоминает традиционного отшельника, чем на типичной для него карте «Время», на которой изображается старик на костылях. «Mag/



Рис. 46

⁴⁵ Здесь приводится несколько упрощенное, более позднее издание этой колоды (1803 г.).



Рис. 41



Рис. 48

Фокусник» (рис. 47) изображен с бубном и с собакой, танцующий посреди толпы, чем мало отличается от прыгающего с мешочками-погремушками, наполненными горохом, «Дурака/Шута» (рис. 48)⁴⁶.

Наиболее оригинальным решением являются Арканы «Молния» (именуемая в традиционных картах *Min.chia.te* «Башня дьявола», а в Таро — «Башня») и карта, изображающая спящего человека, на которого другой человек (как можно предположить — персонифицированный Рок) обрушивает сокрушительный удар молота. Эта карта замещает в колоде карту «Повешенного», что ещё раз указывает на одно из значений XII Аркана, как Аркана жертвы, причем часто жертвы непреодолимых обстоятельств. Нумерация Арканов у Мителли синтетическая: первые пятнадцать соответствуют *MmCblaIe*, оставшиеся — картам Таро, причем «Дурак/Шут», «Маг/Фокусник», а также карты «Луна», «Солнце», «Мир» и «Суд/Ангел»

⁴⁶ Рис. 47 и 48 — фотографии подлинных оттисков Дж. Мителли (XVII в.)

не пронумерованы. Карты «Любовь», «Луна», «Солнце» и «Мир» представлены античными божествами: Амуром, Дианой, Аполлоном и Атлантом⁴⁷.



Карты различных версий Флорентийской миниатюры на первый взгляд существенно отличаются от колоды Таро, тем не менее, говорить о том, что *Minchiate* действительно является автономным от Таро феноменом, достаточно проблематично. Дело в том, что сами карты Таро в XV и XVI веках очень сильно отличались от колоды к колоде, а общая направленность эпохи на выявление взором наблюдающего именно сходства, а не отличия, не позволяет однозначно говорить о том, что отличающиеся в определенных деталях колоды карт действительно понимались в это время как колоды принципиально разные. Так, к примеру, в одной из первых колод Таро *Cazy-Yale Visconti-Sforza* были дополнительные три Аркана, посвященные христианским добродетелям («Вера», «Надежда» и «Любовь/Милосердие»), а Придворный Аркан состоял из 24 карт(!), а не из принятых ныне 16 (в каждой масти были дополнительные карты: дамы и всадницы). Помимо этого, почти в каждой новой колоде авторы меняли то расположение Арканов, то их иконографию (особенно это заметно в случае с Арканом «Луна»), то количество самих карт (к примеру, отсутствующая в других колодах карта «*Falconiere*» из колоды Розенталя). По этой причине трудно однозначно отделить от Таро лист *Tarocchi del Mantegna* и тем более колоду *Minchiate*. Образы Флорентийской миниатюры настолько тесно связаны с традицией Таро, что многие читатели, держащие в руках данную книгу, могли подумать, что на её обложке напечатаны карты какой-то старинной колоды Таро, но это не так. Все семь карт, составляющие в Таро традиционный второй септениер, которые можно увидеть на обложке моей книги «Таинство пути» взяты из колоды Флорентийской миниатюры в издании *Jeu de Minchiate Gaetano* (1763 г.)

Ещё раз позволю себе процитировать одну из моих излюбленных книг «Слова и вещи»: «*Помещая в качестве связующего звена между знаком и тем, на что он указывает, сходство..., знание XVI века обрекло себя на то, чтобы познавать неизменно одно и то же, но приходит к этому познанию лишь в итоге так никогда и не завершаемого бесконечного движения*»⁴⁸. Какими бы ни казались различными гримуары, астрологические системы или колоды карт данной эпохи, все они в равной степени говорили об одном и том же. Все они были буквами великой книги

⁴⁷ Данная колода с её стремлением к упорядоченному объединению Старшего Аркана Таро и МтсФа/е относится уже к следующей эпохе — к классической эпистеме — и рассматривается здесь лишь по причине того, что я счел целесообразным разместить всю информацию о Флорентийской миниатюре и её традициях в одном месте данной книги.

⁴⁸ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-саТ 1994. — С. 67.

бога, которые он начертил на растениях, животных, строениях рук человеческих и даже на самих людях. Эти признаки (знаки сходства) были едиными и для образов, заимствованных из текстов книги, и для «реальных» вещей окружающего мира. *«Взятый в своем грубом историческом бытии, язык XVI века не представляет собой произвольную систему; он размещается внутри мира и одновременно образует его часть, так как вещи сами по себе скрывают и обнаруживают свою загадочность как язык и так как слова выступают перед человеком как подлежащие расшифровке вещи. Великая метафора книги, которую открывают, разбирают по складам и читают, чтобы познать природу, является лишь видимой изнанкой другого, гораздо более глубокого переноса, вынуждающего язык существовать в рамках мироздания, среди растений, трав, камней и животных»*⁴⁹. Но с приходом классического мышления всё изменилось. Мир стал более походить на тот, что мы знаем теперь. В картах Таро век классицизма был ознаменован созданием первых универсальных выстроенных систем, что совсем не то же самое, что предшествующие в чем-то путанные, в чем-то эклектичные лестницы аналогий. Но чтобы в этом разобраться нужно обратиться к анализу эпистемы новой эпохи — эпохи, которую Фуко именовал «классическим веком», — и её главному атрибуту — таксономии.

в) эпистема классической эпохи — таксономия

Сейчас человек практически не может мыслить вне таксономии и дескриптивных систем, и нам свойственно забывать, что так было не всегда. Систематизация *всего и вся*, выстроенная на основе удобства обращения с информацией, появилась относительно недавно — лишь в классическую эпоху. Все системы, созданные до этого времени, были «естественны» — т.е., как считали их создатели, выводились из объективных законов самой жизни. Но именно в классический век язык и система знаков превращаются в инструмент. Они более не отсылают к высшей истине макрокосма, а являются удобными допущениями, помогающими нам лучше адаптироваться к окружающей среде.

Переход с мировоззрения эпохи Возрождения на классический тип мышления наиболее наглядно могут продемонстрировать книги энциклопедического типа. В наши дни нам сложно помыслить, как можно разместить в многотомном труде информацию, не прибегая к алфавитному порядку. Однако алфавитный порядок, установившийся в качестве нормы, мы встретим лишь в классический век, по большому счету начиная с «Энциклопедии» Дени Дидро, вышедшей с 1751 по 1780 годы. До этого в алфавитном порядке составлялись преимущественно словари или азбуковники. К примеру, в «Иероглифике» Ромейна де Хоге (1645—1708) информация расположена в порядке «от сотворения мира». В других трудах прошлых эпох и XVII века можно обнаружить «космологический

⁴⁹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-сай. 1994. — С. 71.

порядок», где статьи размещались в соответствии с их близостью к тем или иным символическим рядам «семи планет древнего мира». В такого рода книгах информация о ядах, змеях, смерти или казнях была бы сосредоточена в месте, ассоциирующемся со смысловым рядом Сатурна, а информация о монархах и великих владыках, счастливых стечениях обстоятельств, о несметных сокровищах и т.д. — в месте, ассоциирующемся со смысловым рядом Юпитера.

Если в ренессансных трудах алхимиков их *опус* излагался в порядке прохождения стадий трансмутации и выражался в причудливых аналогиях, отсылающих то к свойствам одного, то другого металла, а в целом к устройству божественного миропорядка вещей (достаточно вспомнить хотя бы «12 ключей мудрости» Василия Валентина), то в классицистском труде «Мифо-герметический словарь», изданном в 1758 году за авторством Антуана-Жозефа Пернети, все детали таинственного *опуса* приведены в алфавитном порядке и изложены в виде стандартной словарной схемы (вроде, «*то-то значит то-то*»). Всякая загадка и флёр таинственности был снят, а вместе с ним исчезла и сама традиция алхимического типа мышления (и это при том, что сам Пернети именовал себя алхимиком!). Но где все эти таинственные аналогии, которые мы знаем по смысловым лабиринтам Виженера, де Монте-Снидерса, Голланда, Парацельса или Фламеля? В трудах этих алхимиков прошлых веков весь корпус текста мог выстраиваться в огромную аналогию порядка небесных сфер, в которой переплетались самые разные дискурсы: с химико-философским текстом соседствовали музыкальные фуги, гравюры или стихотворения, а получение какой-нибудь соли могло быть описано в богословских и даже в мистико-герметических изысканных выражениях. Главное же, что объединяло эти «доклассицистские» труды, то, что близкие феномены всегда старались разместить в тексте рядом, а далекие — держать на определенном расстоянии. Текст сам был своего рода моделью и частью мира и мог нарушить равновесие последнего, если бы не был основан на тех же незыблемых законах, что и божественный универсум.

Такой тип текста очень непривычен для нас. В современном словаре соседствующие друг с другом слова, как в известном советском мультфильме, могут именовать совершенно далекие явления вроде: «*Чебоксары, чебуреки и т.д.*». Чебурашки, как помнит читатель, в том ряду не оказалось, но, если бы он там даже был, это бы ни в коей мере не изменило саму природу алфавитного порядка справочника. Такой порядок учитывает только удобство нахождения слова по составляющим его буквам, игнорируя притяжение семантического поля феноменов, которые там описываются. Прочитав, к примеру, статью про *сетчатого титона*, вам придется открыть совершенно другую страницу или даже другой том, чтобы прочитать про *анаконду*. А легендарные змеи — вроде *Кетцалькоатля* скорее всего окажутся даже в иной энциклопедии, в то время как в ренессансном тексте все они были бы собраны в одном месте.

Можно привести и вовсе курьезный пример «невозможной таксономии», которую приводит Хорхе Луис Борхес в рассказе «Аналитический язык Джона Уилкинса» (1942 г.). Автор рассказа ссылается на якобы

существующую китайскую классификацию, заимствованную им из трактата *«Emporio celestial de conocimientos benévolos»*. Впрочем, с наибольшей долей вероятности, Борхес просто создал её сам, опираясь на некоторые парадоксальные способы мышления, типичные для неевропейского типа культур. Вот эта классификация, которая описывает то, как следует подразделять животных. Всякие животные, согласно этому тексту, делятся на:

- a) принадлежащих Императору,
- б) набальзамированных,
- в) прирученных,
- г) молочных поросят,
- д) сирен,
- е) сказочных,
- ж) бродячих собак,
- з) включённых эту классификацию,
- и) бегающих как сумасшедшие,
- к) бесчисленных,
- л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти,
- м) прочих,
- н) разбиивших цветочную вазу,
- о) издали похожих на мух⁵⁰.

Классификация демонстрирует определенные координаты мышления, которые для её автора (т.е. для субъекта определенной культуры и определенной эпохи) являются априорными. Борхесу удалось показать насколько парадоксально может выглядеть классификация одной культуры для представителей иной культурной группы. Это столкновение, конфликт, в котором каждая из сторон будет считать оппонента безумцем. Такое столкновение запечатлено на страницах всем известного великого романа Мигеля де Сервантеса Сааведра «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605/1615 гг.). Разве не человека Ренессанса мы видим в «безумном» Дон Кихоте? Разве не он пытается во всем видеть аналогию и именно через неё ориентироваться в этом мире: когда мельницы похожи на великанов, а таверна — на рыцарский замок? Дон Кихот, как и великие умы Возрождения, не проводит различий между написанным текстом и реальностью, ведь для него рыцарские романы прошлого ничем не отличаются от окружающей его ситуации. И как бы это ни смотрелось курьезно, именно на этих основаниях стояла человеческая культура эпохи Ренессанса, когда всякий знак, всякое слово, всякая примета — отсылали к иной, трансцендентной реальности и в ней находили своё оправдание, искупление и смысл. Теперь же это стало именоваться душевным недугом и безумием.

«Сумасшедший, понимаемый не как больной, но как установленное и поддерживаемое отклонение от нормы, как необходимое

⁵⁰ Цит. по: <http://lib.ru/BORHES/natroeniq.txt#2>

проявление культуры, стал в практике западной цивилизации человеком необычных сходств. Этот персонаж, в том виде, в каком он изображался в романах или в театре эпохи барокко и в каком он постепенно институционализировался вплоть до психиатрии XIX века, сходит с ума в аналогии. Он безалаберный игрок в Тождественное и Иное. Он принимает вещи за то, чем они не являются, путает людей, не узнает своих друзей и узнает незнакомцев; ему кажется, что он срывает маски; но он же их налагает. Он переворачивает все ценности и все пропорции, так как каждое мгновение ему кажется, что он расшифровывает какие-то знаки: по его мнению, по одежде узнают короля. Вплоть до конца XVIII века сумасшедший с точки зрения культуры является Различающимся лишь в той мере, в какой Различие неведомо ему самому; везде он видит одни лишь сходства и знаки сходства; все знаки для него похожи друг на друга и все сходства значимы в качестве знаков»⁵². То самое различие, которым несколько веков пренебрегали, теперь ставилось во главу угла, так как сменилось само отношение к знаку.

В классическую эпоху знак перестал считаться имманентной сущностью мира — он стал лишь означающим, отсылающим к определенному представлению. Такой знак репрезентировал лишь ту или иную грань непрерывной реальности, и так как реальность непрерывна, то между двумя самыми близкими знаками можно было всегда разместить ещё один знак, а затем ещё один и так далее — до тех пор, покуда это будет нужным и рациональным для удобства обращения с информацией в данной ситуации. Неудивительно, что именно в классическую эпоху все философы в один голос высказывали свою критику аналогии. С критики ренессансной логики сходств начинается знаменитый трактат Рене Декарта «Правила для руководства ума»: «Таково обыкновение людей, что всякий раз, когда они замечают какое-либо сходство между двумя вещами, они в своих суждениях притисывают обеим даже в том, чем эти вещи различаются, то, что, как они узнали, является истинным для одной из них»^{52 53 54}. Аналогичные высказывания можно встретить и у Дж. Локка⁵³ и у Ф. Бэкона⁵⁴.

Если упрощать, то в эпоху Ренессанса ключевой идеей была идея подобия, которое взывало к интерпретации во имя обретения единого высшего смысла; в классическую эпоху во главу угла ставится идея порядка, рационально установленной системы классификации. Умение устанавливать различия,

⁵² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-саФ 1994. — С. 84.

⁵³ Декарт Р. Сочинения в 2 т. -Т.1. / Р. Декарт. — М.: Мысль. 1989. — С.78.

⁵⁴ В работе «Опыт о человеческом разумении» Дж. Локк проводит последовательную критику «врожденных идей», тем самым лишая ренессансные «архетипы» надмирного существования.

⁵⁴ В работе «Афоризмы об истолковании природы и царстве человека» Ф. Бэкон называет то, что раньше понималось как трансцендентные аналогии — «идолами», препятствующими идущему по пути познания.

выявление которых является показателем острого ума, в классический век ставится выше, чем интерпретация — типичная для эпохи Ренессанса. В качестве познания реальности теперь используются совершенно иные инструменты: не умение находить приметы и их истолковывать, а *метод* (Жорж Луи Леклерк Бюффон) и *система* (Карл Линней). Под первым понимался компаративный анализ, когда один предмет описывался в такой степени подробности, в которой для данной интеллектуальной операции это было необходимо. После чего во всех других предметах, которые должны были быть с ним сравнены, описывалось лишь то, в чем они отличались от первого. Имеющие меньшее количество отличий размещались в таблицах и схемах ближе, имеющие большее количество отличий — дальше. Во всем господствовал рационализм и порядок. Другой способ анализа именовался *система* и исходил из сравнения явлений с применением заранее оговоренных «фильтров» (в сопоставляемых предметах внимание исследователя фиксировалось лишь на конкретных деталях, остальные попросту игнорировались). Так к примеру, сравнивая цветки различных растений, мы могли бы учитывать только количество лепестков и не учитывать иные параметры, или напротив, учитывать только цвет и не учитывать всё остальное. Такой подход способен прояснить картину только с одной определенной стороны и является более искусственным, чем *метод* (который считался естественной формой сравнительного анализа).



Но что это всё может нам дать для анализа данной эпохи в области карточных игр? На самом деле очень многое. Главное, что я хотел показать, приводя примеры из области научного мировоззрения классического века, — тот тип мышления, который создается в классическую эпоху, по-прежнему существует в нас на целом ряде уровней, и мы практически не способны помыслить многие вещи в «доклассическом ключе». Также я хотел показать, насколько важную роль в это время начинает играть систематизация и классификация, желание упорядочить *всё и вся*, придать любой из систем рабочий и рациональный вид. По этой причине нет ничего удивительного, что колода Таро как структурированная система сложилась именно в классическую эпоху, именно в это время устанавливается своего рода неписанный стандарт композиции Арканов, а колоды если и отличаются друг от друга, то лишь отдельными деталями, а не самой композицией козырей — ведь в эту эпоху, называемую Мишелем Фуко «классическим веком» (конец XVII—XVIII вв.), было принято придавать значение различиям, а не сходству. По этой причине детали, которыми отличаются карты колод XVIII в., должны быть очень важны для исследователя. Именно в классический век формируется марсельская система колоды Таро, а также безансонская система. Конечно и в XVIII в. можно обнаружить отдельные колоды, в которых изменения иконографии того или иного Аркана были радикальны, но таких колод было очень мало (меньше, чем в предшествующие века), а изменения, как правило, касались только отдельных Арканов, остальные же воспроизводили сложившиеся в

классический век правила иконографии Таро.

Следует сделать отдельную оговорку относительно датировки «классической эпохи». Дело в том, что эпистемы не сменяют друг друга в мгновение ока. Мы это уже наблюдали на примере игры *Ho'amle&8plel*. Созданная в одно и то же время с картами Таро, она относилась явно к средневековой эпистеме — уходящей в прошлое. То же самое можно сказать и о переходе с XVII на XVIII столетие. В каких-то колодах ещё можно увидеть черты запоздалой ренессансной эпистемы (вроде относительно «случайных» колод Флорентийской миниатюры), а в каких-то уже прочно утверждается господство рациональной логики классического века. Венцом же систематизации эпохи классицизма в карточных играх, когда на рациональной основе соединились все элементы предшествующей как карточной, так и эзотерической традиции, стала колода Эттейллы (Ж.Б. Альетта) — в наши дни являющаяся своего рода символом классического типа мышления в области картомании⁵⁵.

Многие тарологи XIX и XX веков очень осторожно относились к работе Эттейллы, считая его «нововведения» спорной реформой, сделанной на потребу толпы. Однако не будем судить поспешно. Напомню, что помимо колоды карт Таро, в которой было 22 козыря (карты Старшего Аркана), существовали также карты *Minch.ia.te* с 41 козырной картой. Уже в колоде Джузеппе Мария Мителли наблюдается желание синтезировать обе колоды в единое целое. Однако, чтобы такое соединение оказалось жизнеспособным, нужно было нечто большее, чем великолепная работа гравера. Нужна была тотальная систематизация всех символов, которые составляли карточную систему, так как в XVIII веке композиция карт и их элементы уже не могли отсылать к некой не представленной в Аркане трансцендентной реальности (как это было в эпоху Ренессанса), но могли лишь демонстрировать, что было изображено на самих картах в качестве знаков и ничего более.

Именно это и удалось сделать Эттейлле (1738—1791). Впрочем, он явно опирался не только на опыт Дж. М. Мителли, но и на рациональное обоснование колоды, сделанное Куром де Жебеленом в его «Первобытном мире». Представленная Жебеленом (и пожелавшим остаться анонимным «графом де М.») система соотнесения Таро с буквами иврита, а также изыскание недостающей в колоде Таро четвертой кардинальной добродетели «Благоразумие»⁵⁶ указало Эттейлле путь — путь систематизации карт. Эттейлла понял, что для получения истинно классической колоды необходимо последовательно соотнести все имеющиеся на тот момент эзотерические знания с картами Таро, а саму колоду нужно переработать через унификацию её с другими схожими карточными играми.

В книге «Лики мистерий» я показывал, как зодиакальные созвездия и буквы иврита проникли в карты Таро задолго до Жебелена и Эттейллы.

⁵⁵ Имеется ввиду «Египетское Таро» Эттейллы, созданное примерно около 1788—1789 гг.

⁵⁶ Имеется ввиду версия поставленного с головы на ноги «Повешенного», переименованного Куром де Жебеленом в «Благоразумие».



Рис. 49

Однако до классической эпохи внедряющиеся в Таро отдельные символы из других систем вовсе не выстраивались в продуманную таблицу соответствий — изображение символики той или иной планеты или ряда амплификаций по отношению к той или иной букве иврита вовсе не подразумевало, что все карты данной колоды будут выдержаны по этой же самой логике, так как это не являлось необходимым атрибутом данного типа мышления. Соотнесение **всех** букв иврита со **всеми** Старшими Арканами Таро, как и **всех** знаков Зодиака (идущими в их обычном порядке, а не как в картах Флорентийской миниатюры) могло произойти только в классическую эпоху.

Именно Эттейлле удалось вместить в колоду: *Тетраграмматон*, буквенную каббалу, античных богов и богинь, четыре стихии, все знаки Зодиака, четыре кардинальные добродетели, масонский и, отчасти, алхимический символизм, иудео-христианское учение о семи днях творения, а также классический карточный «Двор» и весьма нагруженные символизмом карты малого Аркана. Благодаря тому, что карта «Дурак/Шут» получила у Эттейллы номер 78 и была размещена не только после 21-й карты Старшего Аркана, но и после всех карт Придворного и младшего Арканов, колода получилась «свернутой в кольцо» — в цепь уробороса, тем самым отсылая ещё к одному важному символическому элементу — мифологеме о змее, кусающей себя за хвост.

Многим исследователям оккультной традиции казалось и продолжает казаться, что система Эттейллы совершенно автономна и произвольна относительно традиционной колоды Таро, но это не совсем так. Достаточно хотя бы бегло пройтись по его старшеарканной колоде, чтобы убедиться, что её карты коррелируют как с картами Таро, так и с Флорентийской миниатюрой

(которая также является всего лишь расширенной модификацией Таро). Первый Аркан Эттейллы «Хаос» — отсылает к Аркану «Первопричина» из *Tarocchi del Mantegna*, а также вбирает в себя ту традицию Аркана «Солнце», где изображалось только само светило (рис. 49)³⁷. Второй Аркан («Свет») отсылает к традиции братьев-близнецов, присутствующей как в Таро (Аркан «Солнце» марсельской традиции), так и во Флорентийской миниатюре (Аркан «Близнецы»). Третий Аркан («Растения») композиционно корреспондирует с Арканом Таро «Луна» и с двадцать вторым Арканом *Minchiate*, связанным с элементом «Земля». Аналогичным образом можно проанализировать истоки любой карты из этой колоды.

Эттейлле удалось сократить число Арканов Таро расширенного типа вроде *Tarocchi del Mantegna* или *Minchiate*, доведя колоду до нужных ему 22 карт путем наложения значения одних карт на другие — то есть их синтезирования. У Эттейллы четыре элемента, четыре органа восприятия, двенадцать знаков Зодиака и т.д. не представлены отдельными Арканами, как это было в Флорентийской миниатюре, а их значения и атрибуты совмещены в двадцати двух картах Старшего Аркана Таро, вобравших в себя черты иконографии многих карт *Minchiate* или ранних Триумфов. Помимо этого, Эттейлла убрал из Таро Арканы «Папесса» и «Папа», которые начиная с XVIII века заменялись на римских божеств в безансонской традиции Таро. Это удаление тоже можно считать классицистским актом нормализации — исключением, того, что варьировалось от колоды к колоде. Удаление же из Старшего Аркана «Императора» и «Императрицы» можно связать со стремлением привести число карт к 22-м и нежеланием ещё больше уплотнять их смысловую составляющую, создавая Арканы-гибриды. Рационализм классического века подсказывал Эттейлле, что на «придворных особ» отведен целый разряд карт — Придворный Аркан, зачем же им отдавать место в Старшем Аркане, когда мы имеем на картах фактически тождественные изображения?

Многообразные грани системы Эттейллы нуждаются в широком освещении, которое невозможно в пределах данного издания. Я надеюсь на то, что отведу анализу этой колоды отдельную книгу — так как столь сложная и вместе с тем предельно рациональная символическая система, каковой является «Египетское Таро» Эттейллы нуждается в детальной аналитической проработке и по причине своей неочевидности в современном эзотерическом сообществе, и по причине её ключевого значения для развития и распространения Таро как своего рода «энциклопедии оккультизма» (как позже назовет Старший Аркан Г.О. Мёбес). Неслучайно, что «энциклопедия оккультизма» в виде картинок карт Таро,

³⁷ Нет точных данных, как выглядел этот Аркан при жизни Эттейллы. Сохранилось две версии, опубликованные уже после смерти автора колоды. На одной из них большую часть изображения занимает солнечный диск, на другой — пустота. Здесь я интерпретирую ту версию, что иллюстрирует Солнце, проливающее свой свет через тучи. Привожу сравнение изображений Аркана «Хаос» Эттейллы (рис. 49, слева) и Аркана «Солнце» из Таро Розенвальда (рис. 49, справа).

была создана именно во времена публикации самой «Энциклопедии, или толкового словаря наук, искусств и ремёсел» — важнейшей книги эпохи Просвещения. Желание всё систематизировать, упорядочить и найти всему рациональную форму выражения — это ключевые максимы классического века и «Египетское Таро» Эттейллы вписывается в эту мировоззренческую модель идеально.

Помимо Таро Эттейллы, первой в истории эзотерической колоды, созданной непосредственно для предсказания и даже снабженной «книжкой-путеводителем» (*«Manière de se récréer avec le jeu de cartes nommé Tarots»*), в классический век складывается и иная система — первая стабильная система карт Таро, известная как *колода марсельского тина*. Авторы марсельского Таро более не экспериментировали с иконографией Арканов, как это было в эпоху ренессансных колод, а предложили для каждого Аркана отточенные образцы не только композиции, но даже цветовых решений. Если, к примеру, взять ряд известных французских колод классической эпохи и обратиться к рассмотрению одного Аркана, то окажется, что его версии имеют весьма незначительные иконографические отличия. Как правило, всё сводится к некоторым деталям, на которых, очевидно, в XVIII веке и концентрировалось внимание человека.

Предлагаю в качестве примера обратиться к иллюстрациям Аркана

«Сила/Мужество» (рис. 50).



слева сверху — одна из самых известных колод в истории марсельского Таро — колода Жана Додаля, выпущенная в самом начале восемнадцатого столетия (1701 — 1715 гг.). Справа сверху — колода работы гравера *Rochus Schär*, известная как *Jeu de tarot à enseignes italiennes, dit «de Marseille»*, отпечатанная в середине века (1750 г.). Слева внизу — Аркан «Сила/Мужество» из колоды *Jean-François Tourcaty* — той самой, которой пользовалась известнейшая гадалка XIX века Мария Ленорман. Колода вышла в свет так же как и предшествующая, в середине века (ок. 1753 г.). И, наконец, последняя колода (справа внизу) работы мастера, носившего имя *François Bourlion*. Колода была отпечатана в 1760 году.

Рис. 50

Вышеописанные карты Аркана «Сила/Мужество» отличаются прежде всего степенью «разгневанности» льва (и количеством шерсти на нем), а также тем, увенчана ли шляпа девы короной или нет. Остальные элементы композиции остаются неизменными, включая цветовое оформление. Это не означает, что художники данной эпохи не могли или боялись нарушить строгие правила создания колоды Таро. Нарушения встречались, и достаточно радикальные. Данный пример скорее указывает на совершенно новый тип мышления — на желание выразить своё видение карт через привнесение или корректировку незначительных на первый взгляд «мелочей», а не через создание принципиально новой композиции Аркана.



Рис. 51

Даже если мы обратимся, казалось бы, к иной ветви Таро — такой как безансонское Таро (*Jeux de tarot dit «de Besançon»*), то и в нем Аркан «Сила/Мужество» будет изображен таким же образом, как и в марсельской школе, с теми же незначительными отличиями от колоды к колоде (рис. 51). Вверху слева мы видим колоду работы мастера *Pierre Isnard*, выпущенную между 1746 — 1760 годами. Вверху справа представлена анонимная колода, опубликованная в 1780 году под редакцией *J. H. Blanck et Tschann (Colmar)*. Внизу — ещё две анонимные колоды, опубликованные в девяностые годы восемнадцатого века. Как можно заметить, между данными картами и теми, что я приводил ранее из марсельских колод (рис. 50), нет никакой принципиальной разницы (единственное заметное отличие — в безансонских колодах есть чуть большее разнообразие в цветовой гамме).

Теперь, чтобы читатель не подумал, что в эпоху классицизма был установлен тотальный диктат некоего карточного канона, я приведу в качестве иллюстрации несколько карт, демонстрирующих обратное положение дел — значительные изменения Аркана от колоды к колоде. Как мы уже видели выше, в колоде под редакцией *J. H. Blanck et Tschann (Colmar)* Аркан «Сила/Мужество» ничем не отличается от других подобных ему Арканов в других колодах того же времени, но вот на месте второго Аркана («Папесса») в этой колоде изображена богиня Флора, а



Рис. 52



Рис. 53

сам Аркан именуется «Весна» (рис. 52), в то время как на месте Аркана «Папа» изображена богиня Гестия у священного огня (рис. 53). Таким образом, если художник или издатель что-то хотел менять — он это менял, там же, где он ничего существенного изменять не хотел, он не собирался «изобретать велосипед» и пользовался теми выверенными образцами, которые считал наиболее подходящими. Такова специфика истории Таро этой эпохи³⁸.

г) эпистема XIX века — законы рынка

Эпистему классического века сменяет эпистема девятнадцатого столетия, которую можно было бы назвать эпистемой рынка. Именно в это время дисциплинарная власть полностью вытесняет власть-господство, аристократов сменяют банкиры и предприниматели, а законы таблицы сменяются практикой тотальной мобильности. Взамен теорий анализа богатств рождается «Капитал» К. Маркса. Мануфактуры сменяются заводами и фабриками. Автоматы более не подражают людям, как это было ⁵⁸

⁵⁸ Безусловно, воспроизведение устоявшихся образцов в XVIII веке существенно преобладало над новациями: ренессансная эпоха бурной мутации и развития колоды Таро сменилась классической эпохой систематизации, временем охранительного отношения к уже сложившемуся феномену.

в причудливых антропоморфных заводных куклах XVIII века, а превосходят возможности человека в виде огромных станков и мощных паровых машин. Более не играет никакой роли ни сходство, ни различие, куда оно не показало свою результативность и не стало приносить доход.

Сменилась и тактика самой власти. Дискурс Господина с его максимой «я желаю», сменился дискурсом Университета, творящего свою волю под лозунгом «*ученые доказали...*». Механика нового типа власти — власти дисциплинарной — больше не тратит столь много средств, чтобы устраивать, к примеру, пышную демонстративную казнь с клеймлением, разрыванием конями, четвертованием и последующим сожжением останков преступника⁵⁹. Введен механизм экономии, для которой гильотина стала идеальным воплощением. Простота, универсальность, гуманность (если сравнить с сожжением или четвертованием, к примеру), а главное — дешевизна и результативность. С привлечением гильотины отпала надобность в найме услуг дорогостоящего палача, умеющего обращаться с орудием смертной казни, — теперь механизм делает всё сам, а его оператор не нуждается в какой-либо специфической подготовке.

Гильотина с косым лезвием⁶⁰, появившаяся в 1791—1792 годах, стала воплощением механизации и переходом к новому типу власти: от демонстрации силы власти-господства — к элементарной экономии и распределения контроля в дисциплинарной власти. Любопытно, но как и гильотина, созданная на пороге Великой французской революции, колода Эттейллы стала одновременно и высшим воплощением предшествующей эпохи рациональности и порядка, и запустила новые механизмы — механизмы интересов рынка. Колода Эттейллы впервые вывела карты Таро в число популярных предметов, которые многие бы захотели купить.

Рубеж XVIII и XIX веков запускает столь сложные механизмы, что их природа до сих пор не получила детального описания в литературе. Происходит и зримая индивидуализация личности человека и, одновременно, активизируется прямо противоположный процесс — процесс деиндивидуализации. Оба вышеобозначенных процесса запускаются из одной социальной точки — через требование иметь своё мнение и умение держать социальную речь. Это безусловно утверждает самобытность субъекта, но утверждает через жестко-ограниченные внешние предписания, беспрецедентные по их масштабу в сравнении с прошлыми эпохами. В это время широко распространяется всё, что приносит прибыль: от научных изобретений до услуг мастеров «животного магнетизма». Философия чистых абстракций сменяется философией

⁵⁹ Имеется в виду страшная многоступенчатая казнь, изобретенная для Робера-Франсуа Дамьена — отчаянного француза, пытавшегося в 1757 году убить Людовика XV. Казнь продолжалась четыре часа и отличалась запредельной жестокостью. Несмотря на то, что казнь свершилась во времена господства классического века, её нельзя считать нормой классического мировоззрения, но скорее нужно видеть в ней последний всплеск духа прошлых веков: режиссура казни разрабатывалась на основании древних исторических судебных документов.

⁶⁰ Менее эффективное орудие смертной казни с прямым лезвием было известно и до Французской революции в Ирландии и Шотландии.

прагматизма. Многовековая традиция искать величие лишь в прошлом уступает место дарвиновской теории эволюции, смотрящей в будущее с надеждой.

Вполне закономерно, что на картах смена классического века эпистемой рынка отразилась самым что ни на есть двойственным образом. С одной стороны, распространение карт Таро в XIX веке впечатляет, как и обескураживает их многообразие видов и форм. С другой же стороны, именно с этой эпохой можно связать всё худшее, что испортило картам репутацию в просвещенном обществе. Именно в XIX веке во многом под влиянием деятельности Ленорман появляются толпы предсказателей на картах, в том числе пресловутые цыганки-гадалки, известные современному человеку по классической литературе и кинематографу. Помимо прочего, именно в XIX столетии создается столь большое количество совершенно бессмысленных и «игрушечных» колод, не наделенных никаким содержанием, кроме желания её во что бы то ни стало кому-либо продать. Именно в это время появляется принципиальный раскол между «эзотерическими» колодами Таро, которые создаются известными оккультистами, и «профанными» — ни на что, кроме рынка, не ориентированными.

Карты и оракулы наводнили Европу: они выпускались на любой вкус с изображениями из известных книг и нотами любимых мелодий, с Арканом «Президент» вместо монарха, с причудливыми зверушками или цирковыми актерами. Но все эти карты объединялись одной и той же центральной идеей — идеей рынка и необходимости поисков нового покупателя. На каждый запрос потенциального клиента должна была быть создана колода, какой бы бессмысленной или безумной она ни казалась. В данном контексте «высокие колоды» Э. Леви, О. Вирта, Папюса (Ж. Анкосса) и А. Уэйта не выглядят столь уж отличными от других, просто они были рассчитаны на конкретного покупателя — искателя Истины, входящего в какой-то из многочисленных эзотерических орденов. Оккультная наука стала товаром, которым Европа, Россия и Новый свет были наводнены словно потопом: начиная от Э. Леви и Е.П. Блаватской и заканчивая Герметическим Орденом «Золотая Заря» и аналогичными организациями во всем мире.

По самому закону рынка типы колод в эту эпоху всё время обновлялись в зависимости от спроса покупателей, по этой причине ни о какой наиболее показательной колоде для данной эпохи тут речи быть не может. Однако я всё же остановлюсь на нескольких курьёзных примерах того, куда может завести желание соответствовать моде и нежелание прикладывать для этого определенные интеллектуальные усилия. В XIX веке становятся всё более и более популярными «зеркальные карты», в том числе эта традиция проникает и в Таро. В игральных картах обращенный в обе стороны бюст валета, дамы или короля никого не мог удивить или вызвать смех, так как подобное композиционное решение выглядело достаточно эстетично и было вызвано желанием сделать фигурные карты одинаково удобными для взгляда каждого игрока. Когда же эту модель строения карт решили перенести на Старшие Арканы Таро, то, не заботясь о новых рисунках, механистично разделили все марсельские козыри по горизонтальной оси и сделали их «зеркальными»

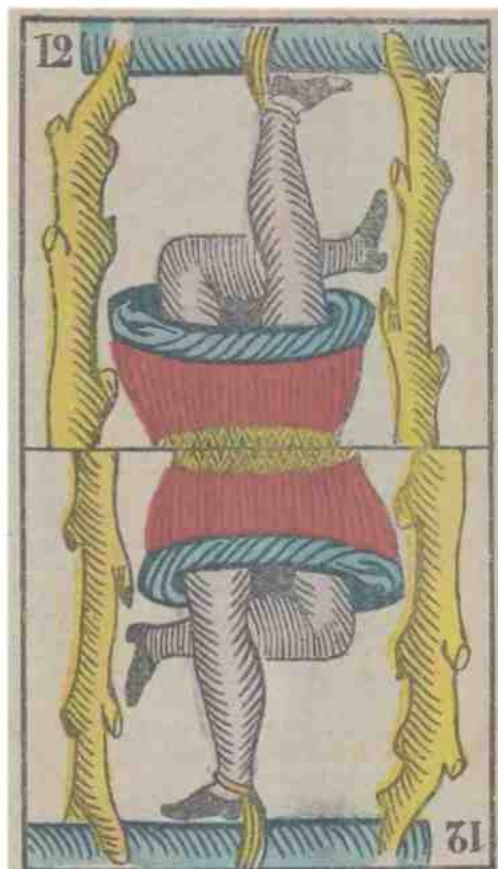


Рис. 54



Рис. 55

(т.е. верхняя половина каждой карты теперь была обращена в обе стороны). В итоге получился ряд весьма курьезных карт: особенно выделяется Аркан «Повешенный», от которого остались одни ноги (рис. 54). Приведенная карта относится к колоде издания *V. P. Grimaud (Paris)* 1880 года. И такая

колода не была единственной — можно назвать ещё как минимум три аналогичные колоды XIX столетия.

Мода на ориенталистику проявилась в целых сериях «£/иa\$г-восточных» карт, где черты типических персонажей европейских колод Таро эклектично смешивались с восточными костюмами (рис. 55). В данном случае это *Jeu de tarot à enseignes de fantaisie au portrait à deux têtes et à décor de monstres marins et de personnages chinois* 1880 года издания.

В девятнадцатом веке часто появлялись и «игры-однодневки», обращенные к современной политической ситуации или иным событиям дня: на иллюстрации (рис. 56) представлена карта «Президент» из колоды *Jeu de circonstance, ou représentatif*



Рис. 56



Рис. 57

1815 года издания. Можно встретить и «окультиные» колоды, в которых смешано всё, что только можно себе вообразить, причем уже без строгой логики классической эпохи, а просто ради того, чтобы заинтересовать доверчивого покупателя и сбыть ему этот товар. Это и карты «типа Ленорман» с алхимической символикой (рис. 57)⁶¹ и карты, отсылающие к искусству хиромантии (рис. 58)⁶², и оракулы, на которых непосредственно изображалось то событие, которое должно было сулить та или иная карта (рис. 59)⁶³. В девятнадцатом веке ситуация тотального смешения ради привлечения покупателя

⁶¹ Grand jeu de société de Melle Lenormand H. Pussey (Paris) 1868 год.

⁶² Grand jeu de la main Moreau, Adèle 1890 год.

⁶³ La Sibylle des Salons H. Pussey (Paris) 1890—1900 годы.

54

AMIE

Bonne protection d'une femme distinguée

MAIS APOUONTEINE
TYPIQUE
MAIN
élégante, demi longue
souple
et de largeur moyenne
ni grasse, ni maigre
DOIGTS
lisses, carres du Sont
et
d'égale longueur
avec la panure
POUCE
moyen, avec
les 2 premiè
phalanges
le doigt annulaire
ou DOIGT DO SOLEE
, presque aussi l
que celui du milieu

SOLEIL
DAME

MAIN GAUCHE,
(main passive)
ou main
de la CONSTITUTION
indiquant
plus spécialement
LES FACULTÉS
ET DISPOSITIONS
apportées
EN NAISSANT
suivant son type
spécial

MAIN
IAPOLLUNIENNE
OU 80LAIRE

HARIDŌPUE
et
Artistique
Blond-doré

sixt[ui>]sip auiuiaj эан.р

уопострод »[ap no

aiuwvi^{aa} a-raad lis

Рис. 58



Рис. 59

доходит в карточном деле до того, что подчас даже сложно сказать — видим ли мы перед собой искаженную до предела колоду Таро, мутировавший оракул или вовсе игральные карты.

Казалось бы, именно такая линия развития карточного дела продолжается и по сей день. Достаточно заглянуть в любой интернет-магазин, предлагающий на продажу карты Таро, как вы увидите: «Таро гномов», «Таро Вуду», «Таро Шаманов», даже «Гей Таро» и прочее и тому подобное... Однако вместе с тенденцией расширения рынка сбыта и поисков нового потенциального покупателя, а также майнстримной тенденцией капиталистического общества не столько удовлетворять потребности, сколько их навязывать, а затем предлагать что-то для их удовлетворения, в наши дни можно встретить и совершенно новые тенденции, берущие своё начало во второй половине XX века и отсылающие к новой — текущей парадигме. Парадигме виртуальности и симулякров.

д) современная эпистема — симулякры

Видный французский философ XX века Жан Бодрийяр (1929—2007) предложил концепцию истории в качестве истории симулякров (подобий, подделок или копий). В книге «Симулякры и симуляции» он дает описание становления трех уровней симулякров в качестве одной из базовых составляющих того, что Мишель Фуко называл историческими эпистемами. Три стадии развития симулякров соответствуют трем эпохам европейского сообщества: эпохе Средних веков/Возрождения, эпохе развития капиталистических отношений/рынка и, наконец, виртуальности современной нам реальности. Бодрийяр пишет: *«Есть три порядка симулякров:*

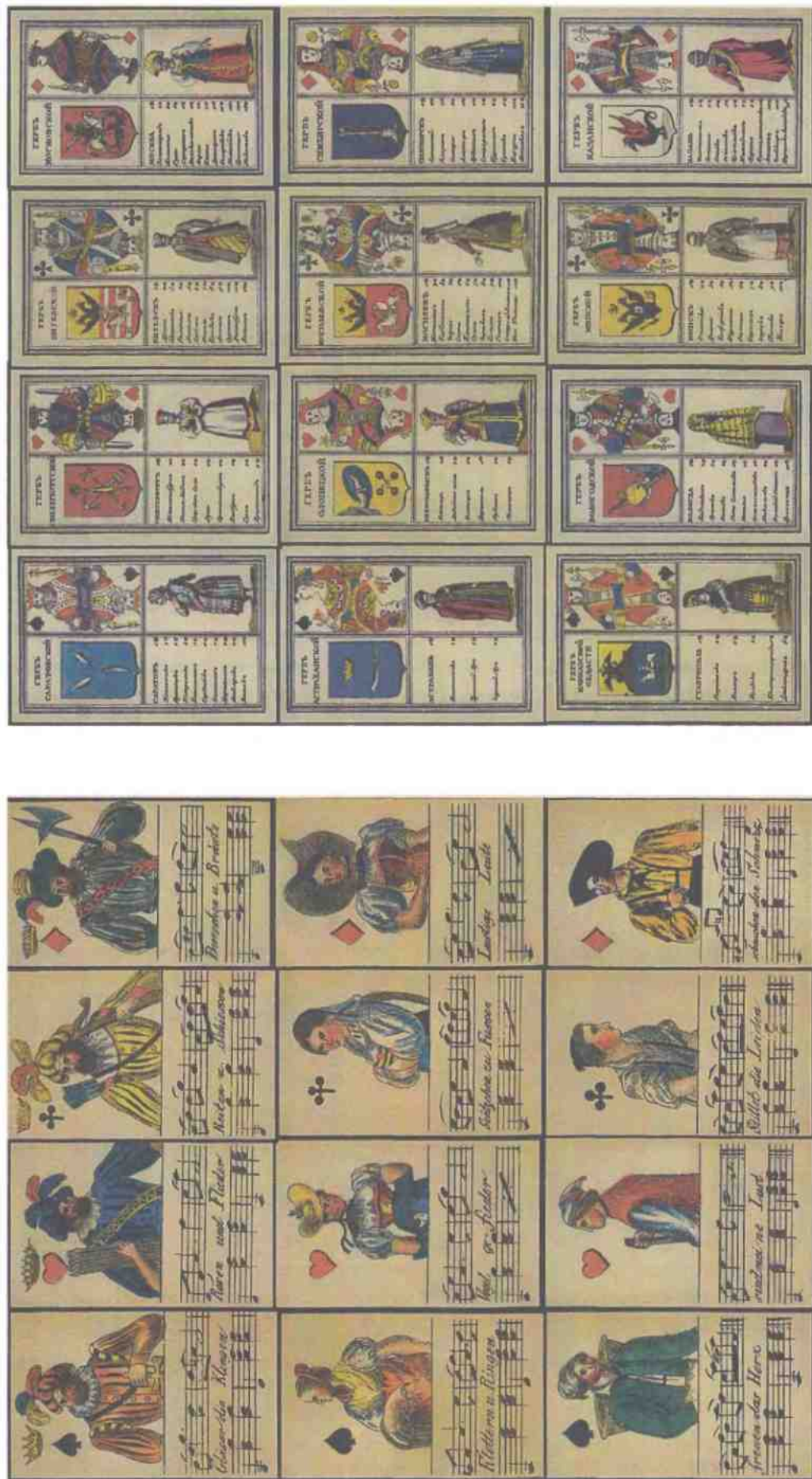
- *Симулякры естественные, натуралистические, основанные на изображении, имитации и подделке, гармоничные, оптимистичные и направленные на реституцию или идеальную институцию природы по образу Божию;*

- *Симулякры продуктивные, направленные на повышение производительности, основанные на энергии, силе, её материальном воплощении в машине и всей системе производства, — прометеевское стремление к глобализации и непрерывной экспансии, к высвобождению безграничной энергии (это желание является частью утопий, связанных с данным порядком симулякров);*

- *Симулированные симулякры, основанные на информации, моделировании, кибернетической игре, их цель — полнейшая операциональность, гиперреалистичность, тотальный контроль»⁶⁴.*

Таким образом, первый уровень симулякра — это подделка, это имитация подобия вещи. Этот уровень типичен для Возрождения — именно в это время мещанин впервые мог себе позволить выглядеть почти так же как

⁶⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр. — М.: Издательский дом «ПОСТУМ». 2015. — С. 163.



Примеры карт из колод, выпускавшихся Императорской карточной фабрикой (Россия — 1830 г.).



Совместная работа художника Х.Р. Гигера и оккультиста Акрона «Бафомет — Таро Пренсподней» (1992 г.). В картах были использованы картины, созданные Гигером в 1970-е годы.

потомственный аристократ. В эпоху Ренессанса грани средневековой иерархии (стратификации обязательного знака) начинают стираться, благодаря чему стал возможным сам факт подделки. «С концом обязательного знака наступает царство знака эмансипированного, которым могут теперь одинаково пользоваться все классы. На смену знаковой эндогамии, свойственной статусным обществам, приходит состязательная демократия. Тем самым через посредство межклассовых ценностей/знаков престижа с необходимостью возникает и подделка. <...> Но такой умножаемый знак уже не имеет ничего общего со знаком обязательным, ограниченно распространяемым: он подделывается под него — не путем извращения "оригинала", а путем расширительного употребления материала, чья ясность [до эпохи Ренессанса] была всецело обусловлена его принудительной ограниченностью [структурой иерархического общества Средних веков]»⁶⁵. Вот она — иная грань принципа аналогии возрожденческого мировоззрения, выведенная французским философом не из самодостаточной истории идей, а из развития самой структуры социальных и экономических отношений. На самом простом уровне симулякр первого порядка — это, к примеру, копирование мещанином какого-либо украшения, статусного для дворянского сословия. Внешне такая копия не будет отличима от оригинала, но умножая его, она расширяет и тем самым девальвирует его ценностное и статусное значение.

Совсем иной феномен — это симулякр второго порядка. Он изначально рассчитан на массовое производство: его функция — приносить доход. Если ранее на подделку украшения копиист мог затратить большее количество времени, чем мастер на создание подлинника, то в XIX веке ситуация радикально меняется. Возможно, наиболее наглядно это можно продемонстрировать на примере ювелирного дела. В конце XIX века Даниэль Сваровски стал одним из первых использовать машины для производства огранки хрусталя. С одной стороны, это делало производимые им вещи лишенными уникальности, с другой — огранка была совершенной и обходилась намного дешевле, чем дорогостоящая работа мастеров-ювелиров. Кристаллы Сваровски не были природными кристаллами горного хрусталя — но они и не подделывали хрусталь в смысле копии по отношению к оригиналу: они его заменяли, вытесняли с рынка, сменяли уникальный «подлинник» синтезированной массовой продукцией. Появившееся в это же время конвейерное производство стало венцом эпохи симулякров второго порядка.

Тысячи людей могут использовать одну и ту же модель машины или одну и ту же модель бритвы — но есть ли среди них тот, кто использует «подлинник»? Или всё это «подделки»? Само слово «оригинал» в эпоху рынка стало уходить в прошлое. Уникальность вещи была заменена возможностью её массового производства. «В эпоху промышленной революции возникает новое поколение знаков и вещей. Это знаки без

⁶⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: «Добро свет». 2015. — С. 114-115. Текст в квадратных скобках мой.

*кастовой традиции, никогда не знавшие статусных ограничений, — а стало быть, их и не приходится больше подделывать, так как они изначально производятся в огромных масштабах. Проблема единичности и уникального происхождения для них уже не стоит: происходят они из техники и смыслом обладают только как промышленные симулякры. Это и есть серийность, то есть самая возможность двух или **и** идентичных объектов. Отношение между ними — это уже не отношение оригинала и подделки, не аналогия или отражение, а эквивалентность, неотличимость. При серийном производстве вещи без конца становятся симулякрами друг друга, а вместе с ними и люди, которые их производят. Угасание оригинальной референтности единственно делает возможным обиход закон эквивалентностей, то есть делает возможным производство»⁶⁶.*

Третий же уровень симулякров, зародившийся в середине XX века, соответствует нашим дням, нашей реальности. Это симулякры, которые симулируют само пространство своего существования. Они ничего более не имитируют, их вид ничего не говорит об их внутренней структуре. Они более не есть только лишь адаптация продукта ручного труда к эффективному промышленному производству: современные вещи создаются в расчете на их тотальную воспроизводимость и взаимозаменяемость, т.е. функциональность. Причем, как уточняет Бодрийяр: «...*"функциональным"* именуется отнюдь не приспособленное к некоторой цели, но приспособленное к некоторому строю или системе; функциональность есть способность интегрироваться в целое. В случае же вещи — это не что иное, как способность преодолеть свою *"функцию"* ради какой-то вторичной функции, способность стать элементом игры, комбинаторной исчислимости в рамках всеобщей системы знаков»⁶⁷. Вещь больше не имеет собственного содержания: ни внешнего, ни, тем более, внутреннего — она наделена лишь значением внутри знаковой системы и вне этой системы по сути не имеет никакого реального бытия. Даже такие факты реальности как лес, река, дерево и т.д. становятся лишь представителями самих же себя в виртуальной реальности нового типа, когда не симулякр имитирует (*аналогия*) или воспроизводит (*промышленность*) оригиналы, а когда реальность сама должна стать знаком, вписаться в «машинный код» тотальной знаковой системы и лишь то, насколько она впишется туда и будет «реальным» — т.е. репрезентирующим реальность.

«Такой технологический уровень представляет собой абстракцию: в повседневном быту мы практически не отдаем себе отчета в том, какова технологическая реальность наших вещей. Однако эта абстракция и есть глубочайшая реальность — именно ею определяются радикальные перемены в нашем бытовом окружении. Более того, она

⁶⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: «Добро-свет». 2015. — С. 122.

⁶⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М.: Издательство «Рудомино». 2001. — С. 72.

составляет — и здесь нет никакого парадокса — самое конкретное, что есть в вещи, поскольку структурная эволюция вещей — это и есть процесс технологического развития. Строго говоря, происходящее с вещью в технологической области — это существенное, тогда как происходящее с ней в области социопсихологических потребностей и практик — несущественное. В психологическом или социологическом дискурсе о вещах нам постоянно приходится учитывать и более связный уровень их структуры, не имеющий отношения к индивидуальному или коллективному дискурсу, — своего рода уровень технологического языкового кода (langue). Только исходя из этого кода, из связной технической модели, возможно понять и то, что происходит с вещами, когда они оказываются производимы и потребляемы, обладаемы и персонализируемы»⁶⁸.

Если в случае с первым типом симулякра я приводил в качестве примера копию украшения, во втором синтезированное украшение, то в качестве примера третьего уровня симулякра можно представить себе украшение в качестве «подарка» в социальной сети Вконтакте. По внешнему виду такого симулякра нельзя даже понять его реальную стоимость (которая становится полностью произвольной), а само его существование отсылает к совершенно иной реальности — бинарной цифровой знаковой системе. И эта бинарная система всё более и более набирает обороты, распространяясь во «внешний мир», — достаточно вспомнить чрезвычайно «инновационную» вопросно-ответную систему тестирования, выполненную по образцу цифрового кода и всё более и более внедряемую в современном образовании. Если мир когда-то и будет поработён робототехникой, как это любили представлять писатели-фантасты, то поработён он будет совсем не так, как это им виделось. Не антропоморфные роботы-андроиды займут место человека, а человек, уже проигравший в результативности паровой машине и двигателю внутреннего сгорания «перестроится» в мир бинарного кода и станет исчерпывающим образом вписан в поле цифровых технологий — станет лишь знаком самого себя. Экзистенция сменится информационным «посланием», жизнь превратится согласованную систему знаков и значений.

«Симулякры берут верх над историей. <...> Как только мертвый труд берет верх над живым... серийное производство уступает первенство порождающим моделям. И здесь происходит переворот в понятиях происхождения и цели, ведь все формы меняются с того момента, когда их уже не механически воспроизводят, а изначально задумывают исходя из их воспроизводимости... Здесь мы оказываемся среди симулякров третьего порядка. Это уже не подделка оригинала, как в симулякрах первого порядка, но и не чистая серийность, как в симулякрах второго порядка; здесь все формы выводятся из моделей путем модулирования отличий. <...> В технике или экономике не надо искать секретов кода — наоборот, самую возможность промышленного производства надо искать в генезисе кода и симулякров. Каждый новый

⁶⁸ Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М.: Издательство «Рудомино». 2001. — С. 9.

порядок симулякров подчиняет себе предыдущий. Подобно тому как подделка была поставлена в серийное производство (а искусство всецело перешло в "автоматизм"), так и весь порядок производства сейчас оборачивается операциональной симуляцией»⁶⁹.

Уже не воля человека, а сам процесс производства порождает технологию, а в конечном итоге линию развития окружающих нас вещей. И человек становится лишь функцией в данной системе — функцией оператора, но не владельцем вещи и даже не хозяином самому себе. Многовековые чаянья человека на освобождение благодаря знанию (научному или религиозному) рухнули в один момент. Освобождение от тяжелого труда оказалось одновременно и освобождением от телесности как таковой, просвещение и образование — лишь умножением зачастую вовсе не знания, а лишь совершенно ненужной информации, равно как и все надежды на подлинную духовность, на мистический дух «камерных религий» герметико-эзотерической традиции воплотился в навязчивой волне её тотального распространения, оставив далеко в прошлом мечты о нахождении «той самой книги» или «того самого слова». *«Если бы мне надо было дать название современному положению вещей, я сказал бы, что это — состояние после оргии. Оргия — это каждый взрывной момент в современном мире, это момент освобождения в какой бы то ни было сфере. Освобождения политического и сексуального, освобождения сил производительных и разрушительных, освобождения женщины и ребенка, освобождения бессознательных импульсов, освобождения искусства. И вознесения всех мистерий и антимистерий. Это была всеобъемлющая оргия материального, рационального, сексуального, критического и антикритического, оргия всего, что связано с ростом и болезнями роста. Мы прошли всеми путями производства и скрытого сверхпроизводства предметов, символов, посланий, идеологий, наслаждений. Сегодня игра окончена — все освобождено. И все мы задаем себе главный вопрос: что делать теперь, после оргии? Нам остается лишь изображать оргию и освобождение, притворяться, что ускорив шаг, мы идем в том же направлении. На самом же деле мы спешим в пустоту...»⁷⁰* — так пессимистично описывает французский философ нашу эпоху — эпоху симулякров третьего порядка.

Но какое-же это всё имеет отношение к современным картам? Дело в том, что с середины XX века всё чаще начинают появляться такие колоды карт Таро, которые предполагают, что в любом явлении окружающего нас мира можно всегда найти все двадцать два Старших Аркана. Такие колоды нацелены на локусы-города («Таро Парижа», к примеру), на живопись тех

⁶⁹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: «Добросвет». 2015. — С. 124.

⁷⁰ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. — М.: «Добросвет». 2014. — С. 7.

или иных мастеров прошлого («Таро Боттичелли», «Таро Иеронима Босха», «Таро Климта» и др.), на одну или несколько книг того или иного автора (Таро «Некрономикон», «Таро Гарри Поттера» и т.д.). Все их объединяет одно и то же начало, — карты выплескиваются за пределы колоды, дабы обрести «плоть и кровь» во всех реалиях мира, *«Можно сказать, что сегодняшнее письмо ... отсылает лишь к себе самому, и, однако, оно берется не в форме "внутреннего", — оно идентифицируется со своим собственным развернутым "внешним"»*⁷¹ — так описывал М. Фуко сходные процессы, происходившие в литературе 60-х годов XX столетия.

Если ренессансный прорицатель видел в картах те или иные события жизни вопрошающего, то здесь мы имеем прямо противоположную ситуацию — во всех событиях нашей жизни: «реальных» (таких как города, в которых мы живем) или «воображаемых» (таких как персонажи любимых картин, кинолент или книг) — мы начинаем видеть Старшие Арканы Таро в качестве одного из новых «машинных кодов» — симулякров третьего уровня. Не мы больше используем Таро, чтобы увидеть ренессансные приметы, отсылающие к трансцендентному замыслу Творца, а сами карты Таро (как одна из систем, использующая ограниченное число элементов) погружают нас в свою реальность, заставляют мыслить исключительно так, как можно мыслить именно в этой сетке координат. Хорошо это или плохо сказать невозможно, так как для «машинного кода» нет этических категорий. Я бы сказал, что это закономерно.

Многие современные люди изучают карты Таро для того, чтобы, как они сами говорят, лучше узнать мир. Чем лучше они знают карты, тем больше они видят их проявления в мире. В каждом бытовом явлении или киноленте, книге или вехах истории они различают те или иные Арканы или группы Арканов Таро. Но при чем тут мир? Ведь это не честная игра! Игра вопрошания к миру, в которой уже изначально заложены ответы, и все так называемые «искания» идут лишь по пути вымарывания хоть каких-то следов восприятия самого мира вне 22-х граней карт Таро. Естественно, через какое-то время, приучив себя видеть лишь через такой фильтр восприятия человек перестаёт замечать что бы то ни было, не вписывающееся в эту языковую модель. Это тоже форма «машинного кода», менее популярная чем бинарная система, но относящаяся к рядоположенным феноменам современного нам мира. Если бы человек попробовал видеть все явления мира сквозь призму шахматной игры или через какую-то иную знаковую систему, то со временем даже столь ограниченная знаковая форма как шахматы смогла бы послужить моделью для интеграции восприятия человека в структуру этой знаковой системы. Это не прорыв к «подлинному миру», но бегство от реального мира, которого больше нет — ведь хотим мы этого или не хотим, классическая «реальность» бытия уже полностью утрачена и пути назад нет.

Так зачем же тогда изучать карты Таро? — спросит меня читатель.

⁷¹ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. / М. Фуко. — М.: Касталь. 1996. — С. 13.

Зачем я взялся за труд написать многотомную работу, посвящённую этому предмету? Зачем изучать то, что является лишь бегством от свободы, а не самой свободой? На эти вопросы не легко ответить, но я постараюсь. Из современной нам реальности прорваться куда-то «назад в подлинное прошлое» с очевидностью невозможно. Знаковые системы, подчиняющие нас своей внутренней логике, господствуют уже во всем — это и персонализация поиска в *Google* на основе предыдущих запросов, и система набора T9, столь популярная в телефонах, и смайловая система, получившая в последнее время широчайшее распространение в интернет-переписке. Есть и сотни иных примеров, ускоряющих наши действия за счет введенных ограничений. Но что такое, к примеру, смайл? Это слово или нет? Он одновременно и больше, и меньше, чем слово. Главное его действие не в том, что вместо набора того или иного предложения, описывающего наше эмоциональное состояние, можно применить смайл, а в том, что, используя смайл, мы перестаем быть просто человеком, обратившимся к смайловой системе — мы становимся функцией-оператором этой системы (то есть полностью включаемся в неё).

В начале XX века Эдвард Брэдфорд Титченер — американский психолог-экспериментатор, автор термина «структурализм» — «разложил» психическую жизнь человека на составляющие её элементы, которых насчитал около 30 тысяч. В те годы многие критиковали Титченера за попытку редуцировать невероятные глубины и богатство внутреннего мира человека, через сведение его к конкретному конечному числу элементов. Но что мы видим в смайловой системе? Существует ли такая коллекция смайлов, в которой было бы 30 тысяч изображений и которыми можно было бы корректно и эффективно пользоваться? Нет! Таким образом, мы сами редуцируем свои психологические оттенки восприятия и сводим их к типизированным значениям внутри определенной знаковой системы. Всё, что туда не подходит, просто не замечается. Не напоминает ли эта ситуация ту, что я описывал выше относительно карт Таро?

Предположим, что мы действительно погрязли в системах значений и больше не можем просто *быть*, но обязательно должны *означать* что-то. Так зачем же умножать такие системы, не достаточно ли того капкана (или аркана!), который уже сработал и заарканил нас намертво? Дело в том, что функциональность, предлагаемая такими знаковыми системами, на самом деле весьма эффективна, и я не уверен, что от неё стоит отказываться, особенно если учитывать тот факт, что скорее всего отказаться от системы симулякров попросту невозможно. На мой взгляд, нужно заставить знаковую систему работать настолько результативно, насколько она позволит. Но как же избежать редуцирования нашей психической жизни, сведения её к всего лишь знаку? А вот для этого и нужно знать, и уметь ситуативно использовать, множество различных знаковых систем. В таком случае эти системы не только не приведут к упрощению наших психических «атомарных составляющих», которых Титченер насчитал три десятка тысяч, а возможно даже превзойдут эту цифру и уж тем более могут удобно и функционально использоваться в зависимости от ситуации, не предполагая, что во что бы то ни стало мы

будем пытаться постоянно удерживать в голове тридцатитысячную дифференциацию ощущений и их градаций.

В таком случае, чем больше *символических систем* (стремящихся в современном мире к уравниванию со *знаковыми системами*) человек будет знать и использовать, тем с большей долей вероятности он сможет как сохранить высокую чувствительность к отдельным граням и оттенкам своей психической жизни, так и эффективно и мобильно ориентироваться практически в любой ситуации. Вот ещё почему нужно изучать такие системы, как карты Таро. Не потому, что они дают «ключи» от реальности мира, но потому, что они предоставляют платформу, на которой можно мобильно двигаться и результативно взаимодействовать с окружающим миром. И чем большее количество таких систем, как карты Таро, человек знает — тем в большей степени он остается независимым от какой-то одной ограниченной модели видения бытия.

В завершение этой части книги я бы хотел применить к истории карт Таро совершенно отличную от системы эпистем М. Фуко логику, поделив историю карт не на пять, а на три крупных периода, в соответствии с историей формирования симулякров Ж. Бодрийяра. Это позволит продемонстрировать, что каждая из систем, предлагающая свой самостоятельный и целостный взгляд на мир, способна прояснять в воспринимаемых нами объектах важные детали и позволяет лучше в них ориентироваться. И чем больше будет таких систем, тем в меньшей степени мы будем рабами какой-то одной из них.

Карты, которые можно соотнести с *симулякрами первого порядка*, имитировали сам мир. Это средневековые *иерархические пирамиды* (вроде сложившихся в самый ранний период истории европейских карточных игр Придворного Аркана и карт *Ho/amleəplel*) и ренессансные *аналогии* (в которых порядок микрокосма, то есть порядок колоды карт, соответствовал порядку макрокосма — миру божественной реальности). Использование карт для обучения, популярное в эпоху Возрождения — познание подлинной природы мира через его копию — также отлично вписывается в логику симулякра первого порядка.

К явлениям, несущим на себе печать *симулякра второго порядка*, следует отнести коммерциализацию карточного дела в XIX веке. Многие колоды упрощаются во имя их удешевления, другие же в угоду моде наполняются самыми причудливыми образами и композиционными решениями. Это и карты с нотами, и с изображениями известных актеров, политиков, персонажей книг или пьес. При этом содержательная сторона (отношение копии к подлиннику, читай — «человека к богу») отступает на второй план в пользу массового производства или зова сиюминутной моды. В какой-то мере зачатки массового производства карт стоит искать уже в раннепечатных колодах, упразднивших само понятие «рукотворного оригинала», но истинным венцом данного процесса стали тысячи растиражированных «репринтных колод» XIX и XX вв., отсылающих не к подлиннику (божественному макрокосму), а являющихся бесконечно

воспроизводимыми *копиями копии* (т.е. какой-то конкретной исторической колоды, которая когда-то воспринималась как копия божественного универсума).

И, наконец, *симулякры третьего порядка* проявились во всей красе во второй половине XX века. Это и знаменитые колоды Сальвадора Дали и Ханса Рудольфа Гигера, в которых авторы находили Старшие Арканы в уже ранее созданных ими образах, не связанных с колодой Таро⁷². В эту же группу карт следует отнести и такие колоды, как Таро различных городов, где никак не связанные с картами виды площадей, скульптур и храмов обретают структурированную виртуальную реальность внутри системы Старшего Аркана, а также все аналогичные колоды, которые обнаруживают бытие карт Таро в тех феноменах нашего мира, которые изначально никак не были сопряжены с ними.

В наши дни карты Старшего Аркана уже не имитируют реальность, но, напротив, могут быть найдены в любых проявлениях самой реальности и по сути являются одной из форм её восприятия. Но для того, чтобы найти образы карт Таро в реальности, нужно саму реальность символически переконструировать под систему Арканов. Воображаемое перестало быть аналогией реальности, но стало формой её существования. Или, как писал Ж. Бодрийяр: «[В прошлые века] *воображаемое было алиби реального в мире, в котором господствовал принцип реальности. Сегодня именно реальное стало алиби модели в мире, которым руководит принцип симуляции. И, как это ни парадоксально, именно реальное становится нашей подлинной утопией, но той утопией, осуществить которую уже невозможно, о которой можно лишь мечтать, как о потерянном безвозвратно*»⁷³.

⁷² Сюда же следует отнести и такие системы Таро, которые составлены современными оккультистами из образов знаменитых произведений искусства прошлого (к примеру, «Таро Уильяма Блейка» Мэри Грир). Этот принцип существенно отличается от того, который можно наблюдать в XIX столетии, когда на карточные листы могли попадать известные философы, герои сказок или театральные актеры. Там все эти персонажи были так или иначе случайны и не скреплены тотальностью знаковой системы, тут же работает совершенно иная логика — логика полного включения реальности в систему с ограниченным числом знаков. Не карты больше говорят о конкретной реальности вещей, но сама реальность вещей вызывает к символической или даже знаковой системе.

⁷³ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр. — М.: Издательский дом «ПОСТУМ». 2015. — С. 165.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ВТОРОЙ СЕПТЕНЕР СТАРШЕГО АРКАНА

Ū Карты «Правосудие/Справедливость», «Отшельник/Время», «Колесо Фортуны», «Сила/Мужество», «Смерть» и «Умеренность» из колоды *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Tone* (XVII в.)

Я хотел бы начать введение в философию второго спетенера Старшего Аркана Таро с одной исторической зарисовки. В 1925 году на заре советской эпохи был изготовлен весьма необычный памятник. Это был один из первых памятников В.И. Ленину — вождю мирового пролетариата, созданный всего спустя год после смерти лидера Октябрьской революции. Ныне русского человека сложно удивить памятником Ленину — они стояли и стоят сотнями в больших и малых городах, но этот памятник оказался уникальным. Гипсовый образ вождя работы скульптора И.А. Менделевича водрузили на железнодорожную дрезину. Судя по конструкции этого механизма предполагалось сделать данный памятник Ленину не только передвижным, но ещё и вращающимся вокруг своей оси. В действительности памятник никогда не выезжал за пределы депо Октябрьской железной дороги, но задумка была поистине оригинальной. В этом скульптурно-механическом революционно-железнодорожном проекте слились воедино все три последние Аркана первого спетенера: «Папа», «Влюбленный» и «Колесничий».

Вождь революционно-идеологической борьбы безусловно является отличным примером исторического воплощения Аркана «Папа». Миф коммунизма, равно как и любой другой миф, требовал значительной пропаганды и агитационной работы с населением, в свете которой, возможно, и создавался проект памятника Владимиру Ильичу. Можно представить себе такую воображаемую картину: на какую-то незначительную станцию или полустанок железной дороги приезжает эта дрезина с памятником и уполномоченными из агитационно-пропагандистского отдела. Вокруг собирается народ из ближайших селений. Под действием механического привода гипсовый Ленин, стоящий на дрезине, вращается, как бы пытаясь охватить всю толпу своим взглядом. Это своего рода новый проект *паноптика* И. Бентама⁷¹ — пространство полной обозримости, так ценимое в концепции дисциплинарной власти. Можно мысленно увидеть, как возле памятника Ленину начинается отчаянная и воодушевленная пропаганда с призывами и раздачей листовок.

Каждый пришедший послушать должен сделать свой выбор «за» или «против», что отсылает непосредственно к Аркану «Влюбленный». Но так как в ситуации установленной диктатуры пролетариата единственный свободный от внешнего давления выбор — это выбор *позиции несогласия* (в той или иной степени), то на самом деле в большинстве случаев выбор этих людей оказывался лишь отказом от самого выбора и принятием того, что навязывалось властью. Тем более что предшествующая (т.е. царская) власть навязывала свою волю ничуть не меньше новой.⁷⁴

⁷⁴ Проект идеальной тюрьмы, созданный Иеремией Бентамом в конце XVIII века. Идея заключалась в том, чтобы сделать такую тюрьму, в которой за всеми заключенными смог бы следить всего один стражник, находящийся на возвышении в её центре — в башне. Из этой башни должен был открываться вид на все камеры, предоставляющий наблюдателю безграничный обзор происходящего.

И вот тут-то и происходит «сбой в матрице». Казалось бы, человек в ситуации выбора должен перейти в статус *выбравшего* — т.е. в статус Аркана «Колесничий», но здесь происходит бифуркация — расщепление. С одной стороны, действительно те селяне, которые слушают пропаганду, вполне вероятно считают себя коммунистами и может даже и действительно являются ими, но с другой стороны, на колеснице (дрезине) оказывается стоящим Ленин — иерофант пролетарской революции, и даже не сам Ленин, а «миф Ленина», увековеченный в гипсе и металле для воздействия на выбор окружающих (рис. 60).



Рис. 60

Налицо реверсивное движение: воплощенный Аркан «Папа» попирает выбор Аркана «Влюбленный» и не позволяет Аркану «Колесничий» въехать в следующую седмицу Таро.

Жители современной Москвы могут оценить этот памятник и в настоящее время. Он находится недалеко от Ленинградского вокзала⁷⁵. А чтобы ни у кого не возникло ощущения того, что я прибегаю к «тарологической» чрезмерности в интерпретации передвижного памятника Ленину, то приведу и ещё один пример. В конце 20-х годов прошлого века в Ташкенте был установлен памятник Ленину также на колесах, правда на этот раз он даже теоретически не мог двигаться. Зато колеса его огромной колесницы были расположены таким образом, что отсылали непосредственно к «видению пророка Иезекииля». Достаточно взглянуть на этот памятник и сравнить его с классическими изображениями иудео-христианской колесницы-меркабы (видение славы Господней), а также многими версиями Аркана «Колесничий», чтобы оценить историческую иронию этой ситуации (рис. 61).

Кольцо последних трех Арканов первого септенера, таким образом, замыкается на себе самом. От «Папы» — в приведенном выше примере

⁷⁵ Москва, пр. Комсомольской Площади, д. 3Б.

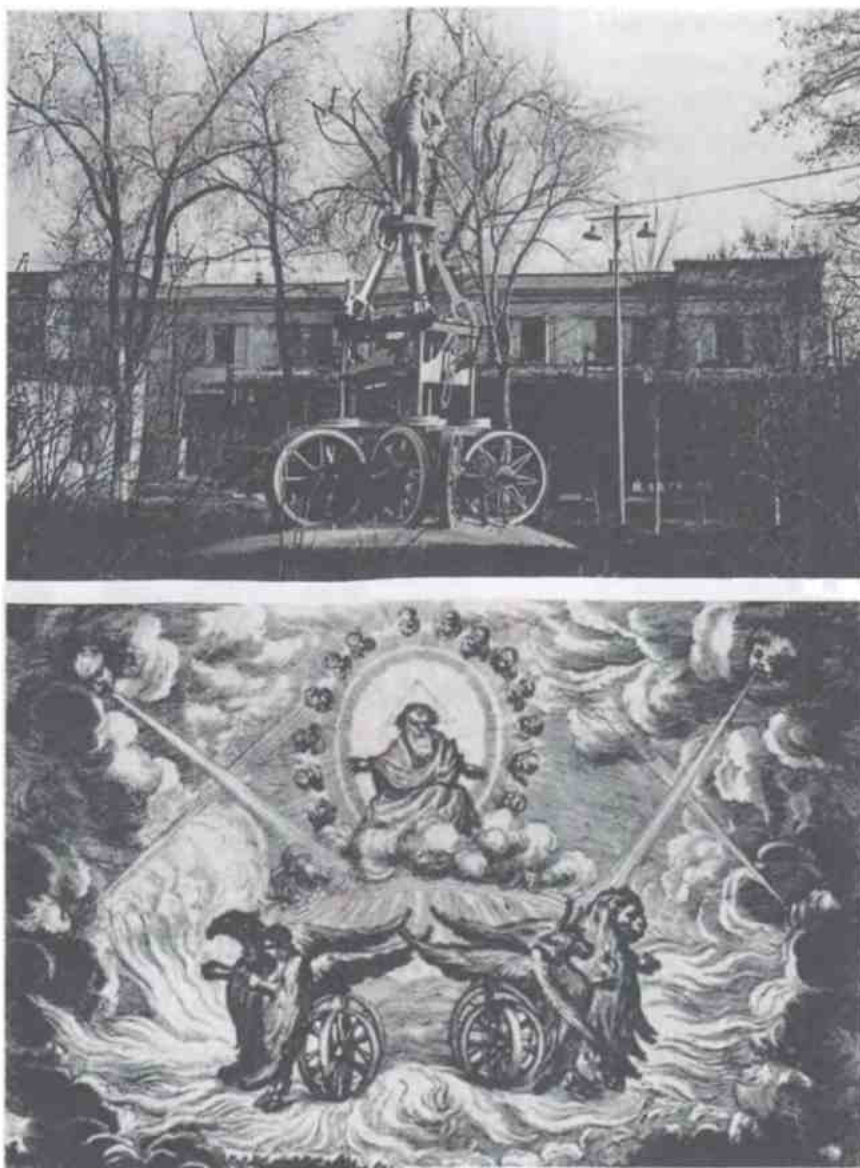


Рис. 61

— мы идем через выбор Аркана «Влюбленный» в карту «Колесничий» и назад к Аркану «Папа»! Схожая перестановка Арканов представлена в ранней работе П.Д. Успенского «Символы Таро» (1912 г.). В этой книге Успенский меняет местами Арканы «Папа» и «Колесничий», оставляя неизменным Аркан «Влюбленный» — в качестве того центра, вокруг которого они вращаются. Путь через выбор в сторону идеологии — это путь в сторону *масок* первого септенера, без возможности выхода вовне, во вторую седмицу. Не важно, что описанной мной выше картины с передвижением памятника Ленину по большим и малым станциям никогда не было: тут важно не хронологическое, но логическое измерение — измерение, позволяющее понять, что выход во второй септенер вовсе не является обязательным фактом биографии каждого человека, дальше первой седмицы можно просто никуда не уйти, так как само движение (или *про-движение*) — это уже свойство второго септенера.

В противоположность вышеописанной ситуации в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866 г.) главный герой

Родион Раскольников не только проходит путь искушения идеологией, выбора и нового статуса в утверждении себя (пусть и не самого благого), но и через признание в содеянном переходит в Аркан «Правосудие/Справедливость», а возможно даже идет дальше — в Аркан «Отшельник/Время». По крайней мере, концовка романа дает возможность сделать такие выводы. Однако путь большинства людей иной. Человек, как правило, не берет на себя ответственность (вне зависимости от тяжести своей вины), препоручая нести эту ношу религии или идеологии. Путь Раскольникова — это путь во второй септениер, и не важно, считаем ли мы этого персонажа добрым или злым; жизнь — не черно-белая сказка, где есть лишь герои или злодеи. В жизни люди постоянно меняются, ошибаются, всё время что-то ищут. Более того, один и тот же человек в одной и той же ситуации одновременно может быть для кого-то воплощением зла, а для другого — идеалом или последней надеждой.

Однако путь ответственности, путь отчаянного движения вперед выбирают не многие. Чаще люди склоняются к иному пути. Это путь тех, кто готов списать свою ответственность и переложить её на плечи либо идеологии — как лидеры Третьего Рейха, которые так и не смогли признать свою очевидную вину на Нюрнбергском процессе, либо на плечи религии — как те, кто безжалостно сжигали людей на кострах инквизиции, как те, кто шли *конкистой* покорять Америку, как те фанатики, которые готовы убивать любого, кто не примет имя их бога или кумира. Все они в духовном измерении недвижимы — они мертвы по сути своей, так как являясь действующими людьми, они не действуют, а лишь проводят действие той идеологии, той системы, к которой они принадлежат.

Известный эзотерик начала XX века Г.И. Гурджиев называл таких людей «мертвыми». Это абсолютно верно. Однако, здесь не стоит искать мертвецов, вглядываясь в своих друзей, задаваясь вопросом «а живы ли они духовно?», «свободны ли они?». Этот вопрос следует задавать прежде всего перед зеркалом, так как без лишней драматизации, равно как и без лишнего пессимизма я говорю: все мы отчасти такие и с этим нужно что-то делать. Если человек разберется в действиях тех архетипических сил, которые европейская традиция с XV века выделяла в качестве аллегорических картинок карт Таро, то, возможно, это поможет ему сдвинуться с мертвой точки и начать своё продвижение по Пути. Именно к ним и обращена эта книга. Но кому-то этого будет явно недостаточно: по этой причине я, с одной стороны, не призываю всех пытаться интерпретировать свою жизнь через призму карт Таро (особенно, если эта система ему кажется чуждой), с другой же стороны — я сделал всё возможное, чтобы обогатить эту книгу максимальным количеством параллелей с философией, историей, различными видами искусств и религиозных идей. Если это сможет кому-то помочь, я буду считать, что книга выполнила свою функцию, если нет — значит человеку предстоит свой самостоятельный интереснейший путь в поисках себя — именно такой заголовок можно было бы дать этой книге, как и второму септениеру Старшего Аркана Таро.

Создатель одной из самых известных французских колод Таро Освальд

Вирт писал: «...первый септениер...соответствует Духу <...> второй септениер,... соответствует душе. Что касается третьего септениера, то он, конечно же, соответствует телу. Аркан, который открывает септениер, обязательно играет порождающую, образующую роль. Дух берет свое начало из Первопричины (Аркан I), душа — из Аркана VIII, а тело — из Аркана XV»⁷⁶. Как бы ни парадоксально прозвучали эти слова, но с таким же успехом можно сказать что первый септениер — это тело, второй — душа, а третий — дух. Можно также разделить эти три группы на гилетическую, психическую и пневматическую.

В оккультной школе, ведущей своё происхождение от Папюса и Г.О.М. три седмицы Таро делили на «природную», «человеческую» и «божественную», или, переводя данные умозрительные концепты на более понятный современному читателю язык, можно сказать следующее: в первом септениере человек представлен как ещё не отделившийся от своего окружения, слитый в синкретическом единстве представитель той или иной маски человечества; во втором септениере человек включен в осознанное взаимодействие с силами, царящими в мире, с человеческими желаниями, страстями, исканиями; в третьем — представлены категории вечности или категории «божественного созерцания мира», т.е. по сути уже нечеловеческие категории.

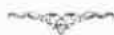
Во всех этих утверждениях есть парадокс, но нет противоречия. Здесь важно осознавать, что мы подразумеваем под словом «дух» или словом «тело». Если «дух» — это внеличностные, транссубъективные архетипические маски, то они могут быть истолкованы и как «тело» — «тело социальных полей», всегда несущее свою вахту внутри нас. Если же мыслить наше тело как то, что является подлинным живым нервом, проявлением самой воплощенной экзистенции мира, говорящего своим темным логосом через нашу плоть и кровь, — то такое понимание тела недалеко уйдет от метафизических трактовок духа.

И в первом, и во втором случае речь идет о том, что человек не принадлежит себе. В одном случае *ещё не принадлежит*, в другом случае *уже не принадлежит*. В первом септениере он ещё не родился для мира, в третьем — человек «умер для мира» во имя чего-то большего, чем он сам. Понимание одного и другого в разных традициях различно. Религиозные течения в один голос говорят, что земной человек отдан во власть своему бренному телу и не видит духа, в то время как Н.И. Гурджиев или такие его последователи, как видный трансперсональный психолог Чарльз Тарт утверждают, что человек «витаает в облаках» мыслей и фантазий — полностью забыв о своём теле — т.е. перестав его ощущать. Тарт ставит знак равенства между *осознанностью* (по Г.И. Гурджиеву), то есть осознанным присутствием — ощущением своего тела во всех его деталях, и *просветлением* восточного мистицизма.

Менять местами наименования (тело/дух) первого и третьего септениера можно до бесконечности: искать объективность внутри себя, а субъективные проекции вовне (как К.Г. Юнг), или же напротив

⁷⁶ О. Вирт. Таро магов С. 115.

— внутри видеть лишь зыбкую реальность личного пространства, а вовне — объективный, подлинный, доступный каждому мир (как классики материализма). Однако в любой из этих систем, в любом из двух вышеописанных подходов средняя часть остается неизменной и соответствует *психике (душе)* — тому, что живет, тому, что движется и трепещет, тому, что соединяет «то» и «это».



Как читатель уже, наверное, догадался, из вышесказанного можно сделать вполне определенный вывод: **не существует трех седмиц Старшего Аркана Таро, но есть лишь семь карт, представленных в трех различных модальностях.** Первый ряд относится к нашей идентификации (карты «Маг/Фокусник», «Император» или «Папа» и т.д.). Второй ряд относится к нашему взаимодействию с окружающим миром — это седмица Пути — пути, пролегающем между «Я» и Другими. Карты, соответствующие этой седмице, тесно связаны с проблемами времени, а также реакциями на внешние события («Правосудие/Справедливость», «Отшельник/Время», «Колесо Фортуны» и т.д.). Четый же септенер относится уже к миру внешнему⁷, а также к тому, что человек сумел осуществить относительно «объективной» реальности, что он смог привнести в мир, каким образом смог его изменить.

Деление Старшего Аркана на три септенера — это традиция, уходящая корнями к самым первым колодам Таро. В книге «Лики мистерий» я уже приводил данную таблицу, позволю себе разместить её и здесь, так как она необходима для правильного понимания строения карт Старшего Аркана. Вот как выглядела усредненная колода Таро рубежа XV—XVI веков:

I Маг / Фокусник	II Папесса	III Императрица	IV Император	V Папа	VI Влюбленные	VII Умеренность
VIII Мужество	IX Правосудие/ Справедливость	X Колесничий	XI Колесо Фортуны	XII Время ⁷⁸	XIII Предатель ⁷⁹	XIV Смерть
XV Дьявол	XVI Огонь ⁸⁰	XVII Звёзды	XVIII Луна	XIX Солнце	XX Мир	XXI Божий суд

В Средние века и эпоху Возрождения существовал миф, что светские владыки восходят на небеса по *серебряной лестнице Луны*, в то время как духовные вожди (кардиналы или даже понтифики) обретают Царствие

¹¹ Неслучайно именно в третьей седмице карты именуются великими небесными светилами («Звёзды», «Луна», «Солнце») или областями мифического макрокосма (Ад — «Дьявол»; Чистилище — «Башня» или «Молния», Рай — «Мир» или «Новый Иерусалим»).

⁷⁸ Аркан «Отшельник».

⁷⁹ Аркан «Повешенный».

⁸⁰ Аркан «Башня».

Небесное через *золотую лестницу Солнца*. Разделение карт на три септенера дает безупречную логику этой духовной лестницы: там, где в первом ряду мы видим Аркан «Император» — в последнем ряду действительно представлена карта «Луна», а там, где в первой седмице размещена карта «Папа» — третий септениер представлен Арканом «Солнце».

С XV—XVI веков значение Арканов модулировалось, как и меняла своё строение сама колода карт Таро, но неизменным осталось одно — Старший Аркан по-прежнему состоит из трех рядов по семь карт. Исключительную карту «Дурак/Шут», я вовсе не уверен, что корректно именовать именно картой Старшего Аркана, а не особенной, отдельной картой колоды. Достаточно вспомнить «Египетское Таро» Эттейллы, где Аркан «Дурак/Шут» занимает 78 позицию, в то время как Старший Аркан представлен 21 картой. Да и практически во всех существующих традициях нулевой Аркан «Дурак/Шут» считается обособленным, не рядоположенным другим картам Старшего Аркана. Так что структура старшеарканной колоды представляет собой трижды по семь карт.

Даже в самых ранних картах Таро, которые сохранили для нас номера и порядок Арканов, есть лишь одно нарушение в соответствии карты и седмицы — это попадание Аркана «Колесничий» во второй септениер, а Аркана «Умеренность» — в первый. Все остальные карты, несмотря на иной порядок и иную нумерацию, всегда оставались в пределах того же самого септенера, что и в наши дни. Более того, перестановка между седмицами Арканов «Колесничий» и «Умеренность» может свидетельствовать скорее о том, что в ту эпоху за ними было закреплено иное смысловое значение, чем о принципиально другой системе самой колоды.

Таким образом, чтобы хорошо разбираться в старшеарканной колоде Таро, достаточно знать, что означают модальности каждого из септенеров и ориентироваться всего в семи ключевых Арканах-архетипах, представленных по аналогии с семью планетами древнего мира на уровне физическом, душевном и духовном. Какие же выводы можно сделать, исходя из только что озвученных фактов? Попробуем для начала представить себе ещё одну таблицу, на этот раз с тем порядком Арканов, который является стандартным для классической марсельской школы Таро.

I Маг/Фокусник	II Папесса	III Императрица	IIII Император	V Папа	VI Влюбленный	VII Колесничий
VIII Правосудие/ Справедливость	IX Отшельник/ Время	X Колесо Фортуны	XI Сила/ Мужество	XII Повешенный	XIII Смерть	XIIII Умеренность
XV Дьявол	XVI Башня	XVII Звезды	XVIII Луна	XIX Солнце	XX Суд/Ангел	XXI Мир

Как можно установить из таблицы, первыми Арканами в каждом из трех септенеров являются карты «Маг/Фокусник», «Правосудие/Справедливость» и «Дьявол». Что же в них общего? Прежде всего их *двойственность*. Маг творит слово истины и вместе с тем изрекает ложь по

— тем самым как бы нейтрализуя первое. То же самое можно сказать и об Аркане «Правосудие/ Справедливость» с его кредо: *«Действию всегда есть равное и противоположное противодействие, иначе — взаимодействия двух тел друг на друга между собою равны и направлены в противоположные стороны»*. Но если Аркан «Маг/Фокусник» в современной герметической традиции ставит на повестку дня проблему невозможности однозначного самоопределения человека, то карта «Правосудие/Справедливость» указывает на невозможность любого действия, рассмотренного вне мобильной системы относительности времени и пространства. В обоих случаях речь идет о компенсаторике и проблематичном взаимодействии с ней. Противодействие Аркана «Правосудие/Справедливость» не является намертво сковывающим тормозом всякого действия, как и обратная сторона Аркана «Маг/Фокусник» не свидетельствует в пользу того, что человек, говоря или делая что-то одно, обязательно задействует и регистр чего-то обратного, нейтрализующий первое. В этом же ключе выдержан и Аркан «Дьявол» или «Астральный свет», как называл его Элифас Леви, уча о том, что астральный свет не зол и не благ, но это сила, благодаря действию (и противодействию) которой маг («Маг/Фокусник») способен утверждать в этом мире свою волю. Таким образом, «Дьявол» — это объективированная форма Аркана «Маг/Фокусник», а «Правосудие/Справедливость» — сам способ их функционирования.

Подобным же образом можно сопоставить все семь карт каждой из трех седмиц. Я проделаю это как в дальнейшем тексте данной книги, так и в следующей. Главное же сейчас, на что я хотел указать, давая эту информацию, — *системный подход* позволяет отсеивать недостаточно убедительные интерпретации Арканов, так как даёт ключи для отбора тех или иных трактовок. Все Арканы, занимающие одно и то же положение внутри седмиц, должны иметь схожее смысловое поле, но различную направленность, исходя из того, в каком септенере они располагаются. Так, к примеру, завершающий Аркан каждого из рядов, естественно несет в себе результирующий смысл, но оттенки его весьма разнятся в картах «Колесничий», «Умеренность» и «Мир». Первый относится к победе над самим собой — к утверждению себя таким, каким человек желает быть. Второй результат — Аркан «Умеренность» в силу своего отношения ко второму септенеру, должен свидетельствовать о взаимодействии «Я» и мира Других. Такое обретение «Я для Другого» — уже не просто триумф выбора своего личного пути, но свидетельство призвания — утверждения себя в такого рода деятельности, которая способна повлиять не только на внутренний мир человека, но и на его окружение. Последняя же карта третьего септенера — Аркан «Мир» дает совершенно иную трактовку идеи завершения, так как относится исключительно к внешней реальности. Это не призвание Аркана «Умеренность», льющего в мирской сосуд воду из сосуда небесного, но окончательный результат — голые факты присутствия человека, реальность того, что он успел сделать за свою земную жизнь или какой-то её отрезок. Здесь нет психологизма седьмого или четырнадцатого Арканов, здесь господствует внешний мир — мир, «воплощенный в камне».

Я надеюсь, что такая подсказка поможет читателю лучше сориентироваться в структуре Старшего Аркана и сделает чтение последующих глав более продуктивными и понятными. Отсылка к семи архетипам, представленным в трех ипостасях, демонстрирует и историческую реалию карт Таро — такая колода могла возникнуть только в эпоху Ренессанса и лишь затем в классический век уже обогатиться иными системами соответствий, как они представлены в колоде Эттейллы. Не исключено, что изначально каждый из семи Арканов каждого септенера соотносился с одной из семи планет, известных в то время человеку. Сейчас достаточно сложно сказать в каком они шли порядке, тем более что логика Возрождения не столь системна, в сравнении с логикой эпохи классицизма, но с определенной долей вероятности можно утверждать, что последние карты каждого из септенеров соответствовали Сатурну. Светилам: Солнцу и Луне, очевидно, соответствовали ряды, включающие одноименные Арканы (XVIII и XIX). Карты шестой позиции: «Влюбленный», «Смерть» и «Суд/Ангел» — скорее всего были соотнесены с жестокой силой Марса. Первая позиция обозначалась Меркурием ещё в XVI веке, так что на долю карт второй и третьей позиции остаются планеты Венера и Юпитер. Впрочем, у меня нет желания отстаивать детали вышеобозначенной системы соответствий, так как многое в ней противоречит сложившейся в XIX веке традиции оккультного Таро; но для читателя, уже знакомого с логикой эпистемы Возрождения, очевидно, что ренессансный ум мыслил именно таким образом — за множеством препятствий из *различий* он видел единое многовариантное *сходство*, позволяющее игнорировать всё то, что мешало данному сходству состояться.

В завершение общего обзора второго септенера хотел бы привести цитату из М. Фуко, посвященную классицистскому представлению грамматики школы Пор-Рояля⁸¹ о глаголе. Как известно, система марсельского Таро в качестве выстроенной и во многом унифицированной логичной структуры, складывается именно во время появления школы Пор-Рояль (XVII в.), так что данная параллель не должна показаться столь уж странной или натянутой. Именно глагол и глагольная форма являются идеальными грамматическими аналогами сущности второго септенера. На эту параллель, как мне кажется, следует обратить особое внимание, чтобы верно понять сущность второй седмицы и суметь достигнуть осознания её последней карты, именуемой «Искусство» или «Умеренность», дабы *«глаголом жечь сердца людей»*.

Вот как Мишель Фуко описывает сущность глагола: *«Весь вид глагола сводится к одному, который означает быть. Все остальные тайно выполняют эту единственную функцию, но они и скрывают*

⁸¹ «Всеобщая и рациональная грамматика Пор-Рояля» — книга, выпущенная монахами из Пор-Рояля: Антуаном Арно и Клодом Лансло в 1660 году.

Я надеюсь, что такая подсказка поможет читателю лучше сориентироваться в структуре Старшего Аркана и сделает чтение последующих глав более продуктивными и понятными. Отсылка к семи архетипам, представленным в трех ипостасях, демонстрирует и историческую реалию карт Таро — такая колода могла возникнуть только в эпоху Ренессанса и лишь затем в классический век уже обогатиться иными системами соответствий, как они представлены в колоде Эттейллы. Не исключено, что изначально каждый из семи Арканов каждого септенера соотносился с одной из семи планет, известных в то время человеку. Сейчас достаточно сложно сказать в каком они шли порядке, тем более что логика Возрождения не столь системна, в сравнении с логикой эпохи классицизма, но с определенной долей вероятности можно утверждать, что последние карты каждого из септенеров соответствовали Сатурну. Светилам: Солнцу и Луне, очевидно, соответствовали ряды, включающие одноименные Арканы (XVIII и XIX). Карты шестой позиции: «Влюбленный», «Смерть» и «Суд/Ангел» — скорее всего были соотнесены с жестокой силой Марса. Первая позиция обозначалась Меркурием ещё в XVI веке, так что на долю карт второй и третьей позиции остаются планеты Венера и Юпитер. Впрочем, у меня нет желания отстаивать детали вышеобозначенной системы соответствий, так как многое в ней противоречит сложившейся в XIX веке традиции оккультного Таро; но для читателя, уже знакомого с логикой эпистемы Возрождения, очевидно, что ренессансный ум мыслил именно таким образом — за множеством препятствий из *различий* он видел единое многовариантное *сходство*, позволяющее игнорировать всё то, что мешало данному сходству состояться.

В завершение общего обзора второго септенера хотел бы привести цитату из М. Фуко, посвященную классицистскому представлению грамматики школы Пор-Рояля⁸¹ о глаголе. Как известно, система марсельского Таро в качестве выстроенной и во многом унифицированной логичной структуры, складывается именно во время появления школы Пор-Рояль (XVII в.), так что данная параллель не должна показаться столь уж странной или натянутой. Именно глагол и глагольная форма являются идеальными грамматическими аналогами сущности второго септенера. На эту параллель, как мне кажется, следует обратить особое внимание, чтобы верно понять сущность второй седмицы и суметь достигнуть осознания её последней карты, именуемой «Искусство» или «Умеренность», дабы *«глаголом жечь сердца людей»*.

Вот как Мишель Фуко описывает сущность глагола: *«Весь вид глагола сводится к одному, который означает быть. Все остальные тайно выполняют эту единственную функцию, но они и скрывают*

⁸¹ «Всеобщая и рациональная грамматика Пор-Рояля» — книга, выпущенная монахами из Пор-Рояль: Антуаном Арно и Клодом Лансло в 1660 году.

ее маскирующими определениями: здесь добавляются определения, и вместо того, чтобы сказать "я есть поющий", говорят "я пою"; здесь же добавляются и указания времени, и вместо того, чтобы говорить: "когда-то я есть поющий", говорят "я пел". <...> Глагол утверждает лишь одно: сосуществование двух представлений, например, сосуществование зелени и дерева, человека и жизни или смерти. Поэтому время глаголов не указывает времени, в котором вещи существовали бы абсолютно, но указывает относительную систему предшествования или одновременности вещей между собой. <...> Один грамматист конца XVIII века, сравнивая язык с картиной, определил существительные как формы, прилагательные как цвета, а глагол как сам холст, на котором они появляются. Этот незримый холст, совершенно скрытый за блеском и рисунком слов, дает языку пространство для выражения его живописи. То, что глагол обозначает, это есть в конечном счете связь языка с представлениями, то, что он размещается в мышлении и что единственное слово, способное преодолеть предел знаков и обосновать их на самом деле, никогда не достигает ничего, кроме самого представления. Так что функция глагола отождествляется со способом существования языка, проникая в него повсюду: говорить — значит одновременно представлять посредством знаков и давать знакам синтетическую форму, управляемую глаголом. <...> Глагол является необходимым условием всякой речи, и там, где его не существует, по крайней мере скрытым образом, нельзя говорить о наличии языка».

Глагол есть «холст», место действия, пространство ситуации, в которой взаимодействуют герои и боги. Такое понимание глагола почти идентично значению второй седмицы Таро. Второй септенер — это ситуация взаимодействия, ситуация времени, ситуация того, что можно выразить всего одним словом — *быть*, или тем, что я выбрал в качестве названия этой книги — словом *путь*. Словом, обозначающим отношение между исходной точкой и пунктом назначения, а также, между обеими этими точками и идущим — идущим сквозь таинство пути.

⁸² Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — С-Пб.: А-саТ 1994. — С. 127-129.



Алхимическая гравюра из книги Даниэля фон Штольценберга «УтДатит сНуткиг» (1624 г.)

АРКАН VIII

ПРАВОСУДИЕ, СПРАВЕДЛИВОСТЬ, РЕГУЛИРОВАНИЕ,
КАРМА, ФЕМИДА, ЮСТИЦИЯ



И всё-таки, если иначе взглянуть,
Два ведра легче нести, чем одно.

Я вырос, привыкнув изгибом хребта
Уравновешивать лишний вес.

Меж двух приходов, меж двух баронств —
Стоя на камне посредине реки,

Я был, как последний эрл на коне,
Окликающий равных на том берегу.

*Шеймас Хини «Terminus» часть III
в переводе Г. Кружкова*

Ключевые слова:

- равновесие
- возмездие
- равные силы противостоящих сторон
- третейский суд
- трансцендентная позиция, с которой можно произвести оценивание конфликтной ситуации
- стимул/реакция

Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Хэт* (между сфирот Бина и Гвура)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Ламэд* (между сфирот Гвура и Тифэрэт)

Гематрия буквы Хэт: 8

Гематрия буквы Ламэд: 30

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Весы, Папюс и Г.О.М. — Рак, Рудникова — Рак, английская школа — Весы

Параллели в психологии и науке о человеке:

- жизненная устойчивость, адаптивность
- последствия той или иной ситуации
- суд «сверх-Я»
- угрызения совести⁸³
- энантиодромия

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- все религиозные книги о загробном суде⁸⁴
- АаоЦ зы «Дао Дэ цзин» (VI век до н. э.) — глава II: *«Когда в мире узнают, что прекрасное — прекрасно, является уродство. Когда в мире узнают, что доброе — добро, является зло. Наличное и отсутствующее друг друга порождают. Трудное и легкое друг друга создают. Длинное и короткое друг друга выявляют. Высокое и низкое друг друга устанавливают...»*⁸⁵
- Так называемый «Суд Соломона» — апокрифический рассказ древне-иудейского происхождения
- религиозные обетования правосудия, наподобие нагорной проповеди:

⁸³ Сами по себе данные инстанции («сверх-Я», совесть) следует отнести скорее к Аркану «Папа», но их «кара» безусловно будет следовать по путям Аркана «Правосудие/Справедливость».

⁸⁴ Такие тексты, как правило, репрезентируют амплификационный ряд сразу двух Арканов: «Правосудие/Справедливость» и «Суд/Ангел».

⁸⁵ Лао Цзы Дао-Дэ цзин: Книга о Пути жизни / Лао Цзы Сост. и перевод В.В. Малявина. — М., Феория, 2013 — С. 149.

«Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф. 5:4), «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут» (Мф. 5:7) и т.д.

- Иоганн Валентин Андреэ (*Johann Valentin Andreae*) «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца» (ок. 1602) — фрагмент, именуемый «третий день»: «процедура взвешивания гостей»

- Фёдор Михайлович Достоевский «Преступление и наказание»⁸⁶ (1865—1866)

- многие романтические баллады, к примеру:

Роберт Саути (*Robert Southey*) и Василий Андреевич Жуковский «Варвик» (1814)

«Суд Божий над епископом» (1831)

Людвиг Уланд (*Ludwig Uhland*) и Василий Андреевич Жуковский «Мщение» (1816)

- многие произведения Говарда Филлипса Лавкрафта (*Howard Phillips Lovecraft*), к примеру:

«Рок, постигший Сарнат» (1919)

«Картина в доме» (1920)

«Герберт Уэст — реаниматор» (1922)

«День Уэнтворта» (1957) — совместное Августом Дерлетом (*August Derleth*)

Параллели в трудах мыслителей:

- Исаак Ньютон (*Isaac Newton*), третий закон классической механики: «*Действию всегда есть равное и противоположное противодействие, иначе — взаимодействия двух тел друг на друга между собою равны и направлены в противоположные стороны*» — из книги «Математические начала натуральной философии» (1687)

- Джон Ролз (*John Rawls*) «Теория справедливости» (1971)

- метод «переворачивания значений» практикуемый современным философом Славоем Жижекком (*Slavoj Žižek*) практически в каждой из его книг

- Борис Николаевич Кашников «Концепция общей справедливости Аристотеля» (2001)

- Джорджо Агамбен (*Giorgio Agamben*) «Пилат и Иисус» (2013)

- Гражданский процессуальный кодекс

- Уголовный кодекс

Параллели в живописи:

- Джотто ди Бондоне (*Giotto di Bondone*) «Правосудие» (ок. 1305)

- Амброджио Лоренцетти (*Ambrogio Lorenzetti*) «Аллегория доброго правления» (1337—1339)

- Якобелло Дель Фьоре (*Jacobello del Fiore*) «Правосудие с архангелом Гавриилом и Михаилом» (1421)

- Пьетро Перуджино (*Pietro Perugino*) «Благоразумие и Справедливость с шестью античными мудрецами» (1497)

⁸⁶ Роман включает в себя много различных Арканов, но скрепляющим центром является именно Аркан «Правосудие/Справедливость».

- Квентин Массейс (*Quinten Massijs*) «Меняла с женой» (1514)
- Доменико Беккафуми (*Domenico di Beccafumi*) «Справедливость» из цикла фресок в Палаццо Пубблико «Политические добродетели» (1532—1535)
- Ханс фон Аахен (*Hans von Aachen*) «Торжество Истины и Справедливости» (1598)
- Никола Пуссен (*Nicolas Poussin*) «Суд Соломона» (1649)
- Ян Вермеер (*Jan Vermeer*) «Женщина, держащая весы» (1662—1663)
- Лука Джордано (*Luca Giordano*) «Правосудие» из цикла фресок в галерее Палаццо Медичи-Риккарди (1686)
- Александр-Эварист Фрагонар (*Alexandre-Evariste Fragonard*) «Дон Жуан и статуя Командора» (1830—1835)
- Пьер Поль Прюдон (*Pierre Paul Prud'hon*) «Правосудие и Божественное возмездие, преследующие Преступление» (1808)
- Нил Дженни (*Neil Jenney*) «Поступок и награда» (1968—1969)
- Гелий Михайлович Коржев-Чувелев натюрморт «Старые весы» (1983)
- Ансельм Кифер (*Anselm Kiefer*) «Für Rabbi Loew» (2010—2012)

Параллели в скульптуре:

- огромное количество статуй Фемиды, Темис, Юстиции, Астреи, Дике, Немезиды и др., начиная от созданных до новой эры (см. *Themis of Rhamnous* скульптор *Chairestratos*) и заканчивая самыми новыми скульптурами вроде:

Эльзелина ван де Грааф (*Elselien van der Graaf*) «Правосудие» на одноименной площади в Утрехте (2000)

Фредерик Уильям Померой (*Frederick William Pomeroy*) «Правосудие» на Олд-Бейли (конец XIX—начало XX века)

Альфредо Цесчиатти (*Alfredo Ceschiatti*) «Правосудие» Федеральный верховный суд Бразилии (середина XX века)

- Том Паки (Том Пуккей) «Откинувшаяся назад девушка с двумя карабинами/F/gnre *Falling Backwards with 2 Carbines*» (2010)
- Давид Черны (*David Cerny*) «Оружие» (2013)

Параллели в архитектуре:

- здания суда, к примеру:

здание имперского суда (*Reichsgericht*) в Лейпциге (1888—1895) — архитекторы Петер Дюбвад и Людвик Хоффман

здание Верховного суда США (*Supreme Court Building*) в Вашингтоне (1932—1935) с фигурой правосудия — архитектор Кэсс Гильберт

здание Верховного суда в Москве (1956) с фигурой правосудия — архитектор Б. П. Лейбо

- Отто Вагнер (*Otto Wagner*) Первая вилла Вагнера (*Villa Wagner I*) Хуттельдорф (1886—1888)

- Отто Вагнер (*Otto Wagner*) Церковь Ам-Штайнхоф (*Kirche am Steinhof*) также известная как церковь Святого Леопольда (1903—1907)

Параллели в музыке:

- Вольфганг Амадей Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787)
- Фромонталь Галеви (*Fromental Halévy*) «Жидовка, или Дочь кардинала» (1835)
- оперы Джузеппе Верди (*Giuseppe Verdi*):
«Эрнани» (1843)
«Риголетто»⁸⁷(1850—1851)
«Трубадур» (1850—1852)
«Сила судьбы» (1861)
- Игорь Федорович Стравинский «История солдата» или «Сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая» для трёх чтецов, танцовщицы и инструментального ансамбля (1918)
- Дмитрий Дмитриевич Шостакович «Катерина Измайлова/Леди Макбет Мценского уезда» (1932/1955)
- Игорь Федорович Стравинский «Похождения повесы» (1947—1951)

Параллели в кинематографе:

- Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*) «Барри Линдон» (1975)
- Ян Шванкмайер (*Jan Svankmajer*) «Урок Фауста» (1994)
- Роберт Земекис (*Robert Zemeckis*) «Беовульф» (2007)
- Кевин Гротерт (*Kevin Greutert*) «Пила 3D»/«Пила 7» (2010)
- Дэвид Гая Леви (*David Guy Levy*) «Что бы вы сделали?» (2012)^{87 88}

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Картина VIII-го Аркана на заднем плане дает нам 2 колонны; на переднем плане — женскую фигуру (Фемиду), сидящую в среднем, по отношению к колоннам, пространстве. Лоб этой фигуры охвачен золотым обручем; на глазах у нее повязка; на груди — Солнечный Крест на цепи. В правой руке (картина построена зеркально) она держит весы, в левой — меч. Фигура предполагается сидящей на кубическом камне, но складки её одежды покрывают сиденье, скрывают его от взоров зрителя. Попробуем истолковать эту картину. Фигура женская — Аркан фигурирует нечто устроенное, установленное... колонны 2-го Аркана, — уравновешены Фемидою в среднем пространстве. Здесь они истолковываются несколько иначе, чем прежде. Это новое толкование коротко формулируется так: если ты видишь]акш и знаешь, что посередине

⁸⁷ Действие Аркана «Правосудие/Справедливость» касается только фигуры Риголетто.

⁸⁸ Переход с Аркана «Влюбленный» через карту «Колесничий» к «Правосудию/Справедливости» (финал киноленты).

Фемида, то выводешь, что с другой стороны должен быть Bobas»⁸⁹.

Освальд Вирт: «Шапку Фемиды венчает корона с заостренными зубцами, символизирующая суровость закона, который действует с холодной жестокостью и неумолимостью наконечника копья, входящего в плоть... в правой руке богиня держит огромный Меч, символ неизбежности, ибо ни одно нарушение закона не остается безнаказанным. Даже если нет никакой мести, нарушенное равновесие рано или поздно должно быть восстановлено, поэтому в дело неотвратимо вступает Имманентная справедливость, которой соответствует Аркан VIII. В качестве инструмента, который исправляет совершенные ошибки, выступают Весы, колебания которых рано или поздно приводят к равновесию. На положение чаш влияют любое действие, чувство и желание; накапливаясь, они вызывают плохие или хорошие последствия»^{89 90}. «Если искать астрономические соответствия, то Справедливость — это Астрея, зодиакальная Дева, которая держит в руке Весы осеннего равноденствия. Продолжая это сопоставление, можно сказать, что две колонны трона Справедливости соответствуют двум солнцестояниям»⁹¹.

Нина Рудникова: «Чем выше идеалы, которыми живет лучшая часть человечества, тем ужаснее их искажение грубой частью. Чем ниже этический уровень народов, тем сильнее жажда искания и религиозное стремление у лучшей части людей. Вот почему часто самое высокое стремление порождает самые кошмарные кощунственные гримасы, вот почему ужасные преступления часто ведут к пробуждению сознания, и вот почему учения средней высоты обычно лучше реализуются в массах, хотя и не давая озарений высшего напряжения. Символически это можно представить так. Чем выше поднимается правая чаша весов, тем ниже опускается левая»⁹². «В этическом мире равновесие отражается справедливостью. Справедливость состоит из двух чаш весов: чаши Строгости и чаши Милосердия. Строгость учитывает законность Причинности и подымлет меч возмездия, как следствие из порожденных причин. Милосердие учитывает будущее, возможность целесообразного развития сознания и прощает прошлое во имя будущего. Только тот, кто учитывает Закон Милосердия, имеет право поднять меч карающий: не во имя мести за нарушение равновесия, а во имя очищения сознания. И только тот может проявить действительное равновесие, кто умеет судить со строгостью. Такое милосердие не будет потаканием слабости, но будет способствовать открытию новых возможностей»⁹³.

⁸⁹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 135.

⁹⁰ О. Вирт. Таро магов. С. 118.

⁹¹ О. Вирт. Таро магов. С.119.

⁹² Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С.149.

⁹³ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С.150.

Валентин Томберг: «Закон поставлен между свободой человека и свободой Бога. Правосудие восседает между двумя столпами — между волей (*засЫн*) и провидением (*BoHаз*)... Венчающая фигуру Правосудия корона указывает, что свой сан и миссию оно обретает свыше — от наивысшей Сущности, от провидения. Весы и меч в руках этой фигуры означают, что же именно она охраняет (равновесие) и каким способом (санкцией равновесия) — в сфере свободной воли индивидов. Этим фигура Правосудия говорит: "Я восседаю на месте, находящемся между индивидуальной волей человека и вселенской волей наивысшей Сущности. Я хранительница равновесия между индивидуальным и всеобщим. Я обладаю достаточной силой, чтобы восстановить его всякий раз, когда оно нарушается. Я есмь порядок, здоровье, гармония, справедливость». Весы символизируют равновесие — или порядок, здоровье, гармонию и справедливость, — а меч символизирует реальную способность восстановить его всякий раз, когда индивидуальная воля нарушает волю универсальную"⁹⁴ *.

«Корреляция между усилием внизу и даром свыше не является... вопросом меры, или количества; скорее это вопрос субстанции, или качества. Может случиться так, что прощение мною одной-единственной обиды, нанесенной другим, станет причиной прощения мне тысячи таких же обид. Весы "небо-земля" не взвешивают количество; их действие целиком относится к сфере качества»⁹⁴.

Мы начнем наше рассмотрение второго септенера Старшего Аркана Таро с карты «Справедливость» или «Правосудие», в большинстве классических колод имеющей номер восемь⁹⁶. На первый взгляд может показаться, что разница между справедливостью и правосудием не столь уж велика, но это не совсем так. Дело в том, что почти во всех известных мне колодах восьмой Аркан персонифицирован римской богиней Юстицией, чьё имя на русский язык переводят то как «Правосудие», то как



Рис. 62

«Справедливость», что в корне неверно, так как в римском пантеоне были как богиня правосудия (*Юстиция*), так и богиня справедливости (*Эквитас*). Первая всегда изображалась в грозной ипостаси: с весами и карающим мечом; вторая, напротив, в милостивой — с весами и рогом изобилия (рис. 62)^{97 98}.

⁹⁴ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 155-156.

⁹⁵ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 161.

⁹⁶ Кроме колоды Герметического Ордена «Золотая Заря» и систем узйтовской традиции.

⁹⁸ Римская монета с изображением богини Эквитас.

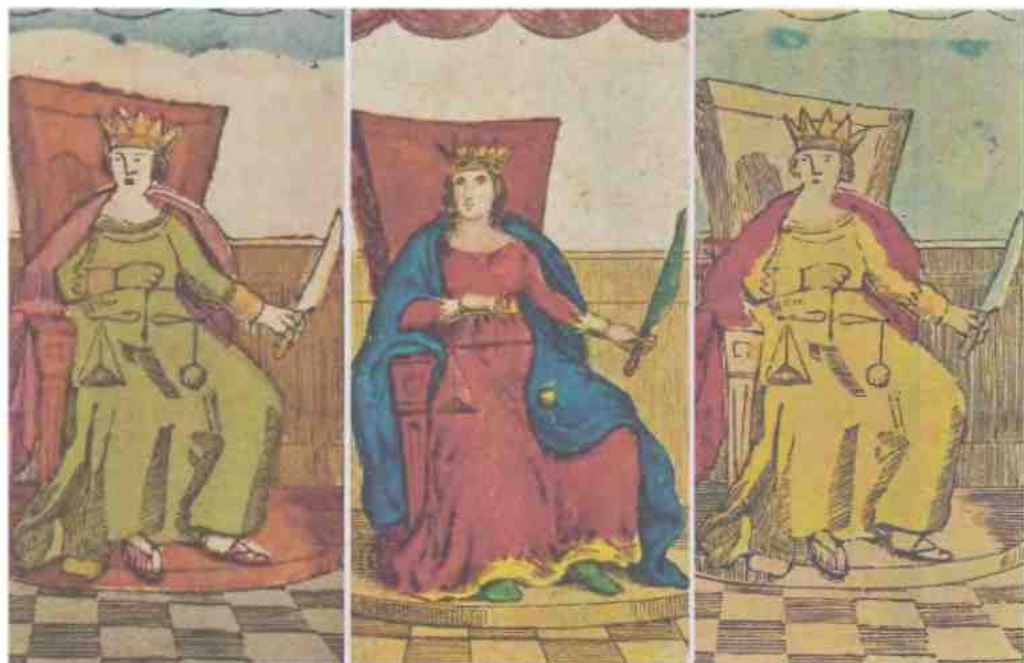


Рис. 63

В античном мире считалось, что справедливость есть удел богов, в то время как между людьми должно господствовать правосудие. Правосудие и олицетворяющая его Юстиция (от латинского *jus*, что значит *право*) имеет отношение к системе судебнопровых ведомств — такому специфическому виду правоохранительной государственной деятельности, в котором, как всем известно, и реализуется судебная власть. Таким образом, правосудие имеет отношение к судебному делопроизводству, в то время как справедливость скорее относится к категории *истины*, но не реалиям *тяжбы*.

Несмотря на то, что на картах мне не доводилось видеть изображения справедливости в виде Эквитас, это не значит, что разделение на правосудие и справедливость не коснулось системы Таро. В Арканах мы встречаем несколько иную форму деления между правосудием и справедливостью. Если внимательно взглянуть на детали композиции карт «Правосудие/Справедливость» из различных колод, то окажется, что далеко не на всех из них изображены обычные весы с двумя равными чашами. Так, к примеру, на Аркане «Правосудие/Справедливость» в Таро Эттейллы только на одной из сторон весов есть чаша для взвешивания, к другой же прикреплен груз (рис. 63)⁹⁸. Эта, казалось бы, незначительная деталь существенно меняет саму суть данного Аркана, отсылая к несоизмеримо более древней традиции, чем традиция изображения богини Юстиции. Дело в том, что на карте из Таро Эттейллы происходит не взвешивание «за» и «против», не установление того, сколько сделал тот или иной человек благого или дурного, а попытка соотнести человеческую судьбу в ⁹⁸

⁹⁸ Три образца Аркана «Правосудие/Справедливость» из «Египетского Таро» Эттейллы — колоды XIX века (слева — самая ранняя из представленных, отпечатанная ок. 1850 года).



Рис. 64

соответствии с истиной. И это не может не вызывать ассоциации с древнеегипетскими мистериями загробного суда, когда на весах справедливости на одной из чаш размещалось сердце умершего, а на другой — перо истины богини Маат (рис. 64)".

Здесь устанавливается не человеческая юстиция преступления и наказания, но мера человека относительно божественной справедливости, относительно априорной истины, с которой может быть соотнесен любой тварный объект или субъект. Это сравнение имеет несоизмеримо более высокую «планку», так как речь уже идет не о том, чтобы выявить, сделал ли некто в своей жизни больше добра или, напротив, был отъявленным негодяем, речь идет совсем о другом — о попытке определить, насколько человек смог стать тем, кем он должен был стать. Это соотнесение копии и подлинника, человека и Идеи Человека — такой суд невозможен без наличия «внешней» трансцендентной нашему миру божественной фигуры. Для этого концепта обязательно должен быть тот, кто обладает правом на абсолютную истину — то есть Абсолют.

Но на самом деле внимательный читатель, наверное, смог уже заметить, что на картинах древнеегипетского загробного суда изображены обычные весы, просто на них размещаются совершенно различные предметы: представитель от реального мира (сердце) и агент божественного мира Идей (перо богини Маат). Нельзя ли предположить, что хотя бы на некоторых из карт Таро, не относящихся к традиции Эттейллы, весы могли мыслиться как инструмент сравнения с божественной реальностью, а не быть символом межчеловеческого судебного разбирательства? Мне кажется, что для этого есть все основания, так как в целой серии старинных колод мы можем⁹⁹

⁹⁹ Книга мертвых. *Папирус Ани* из Британского музея.



Рис. 65

обнаружить фигуру персонифицированной Справедливости, не восседающую на троне, а с крыльями за плечами, намекающими на её иномирные полномочия.

Если в качестве примера взять марсельскую традицию карт Таро, то в одной из наиболее ранних колод в *Tarot Vieville* (рис. 65, слева) 1650 года мы с очевидностью можем наблюдать крылья за спиной ангела справедливости, однако уже в колоде *Tarot Noblet* (рис. 65, в центре), созданной всего на 9 лет позже, нельзя с уверенностью сказать, что мы видим: крылья или спинку кресла. В классической же колоде марсельской традиции, которая обычно является «визитной карточкой» этой ветви карт Таро — в *Tarot Comner* (рис. 65, справа) середины XVIII века — крылья однозначно превращаются в сиденье-трибунал, а божественная Справедливость в юстицию-правосудие. За счет лишения фигуры крыльев произошло секулярное возведение справедливости на трибунал в зал мирского суда — закон стал более земным, чем небесным, и спустя всего 30 лет вспыхнуло пламя Французской революции. Люди более не верили в справедливость абсолютную, соотношенную с высшей идеей истины, они верили лишь в справедливость человеческую, справедливость по конвенциональному закону.

Однако, простого разграничения на «Правосудие» и «Справедливость» для выявления всех аспектов смыслового поля восьмого Аркана, увы, совершенно недостаточно, так как правосудие, отсылающее к судебной власти, самим фактом указания на *право* говорит и о возможности *бесправия* и несправедливого суда, равно как и в случае со справедливостью, отсылающей нас к проблеме истины, всегда правомочен вопрос Пилата: «*что есть истина?*» (Ин.18:38). И не каждый возьмёт на себя смелость сказать: «*Я есмь путь и истина и жизнь*» (Ин.14:6). И это не просто конфронтация веры и неверия — диалог Пилата и Христа отсылает к двум совершенно разным пониманиям самого существа истины. Чтобы разобраться в этом более детально, я предлагаю обратиться к анализу

феномена истины, проделанному Мишелем Фуко в одном из своих курсов лекций в Коллеж де Франс.

Фуко говорит о том, что есть два типа истины. К одному из этих типов наше сознание приучено настолько, что второй мы подчас просто не замечаем. Первый тип истины — это *истина как данность*. Истина, которую всегда можно обнаружить, если применить для этого определённые, подходящие методы. Эта истина не предполагает никакой трансценденции — это имманентная истина, равная «действительному положению вещей». Именно такой тип истины считается научным и именно по этой причине в науке не говорят о *создании*, но лишь об *открытии* учеными тех или иных принципов или закономерностей мира. В противовес этому типу истины на протяжении истории периодически вспыхивали очаги совсем иного отношения к истине — той истине, которую Фуко поэтично назвал *истиной-молнией*, в противопоставлении *истине-небу* (т.е. *истине как данности*).

Подход к этому второму типу истины предполагает, что истина в мире проявляется очень редко, и лишь в момент своего проявления наделяет истинностью ту ситуацию, в которой она возникла. Именно к этой традиции понимания истины отсылают нас такие практики как древние оракулы — выпытывающие, высекающие словно искру истину мира, а также средневековые суды боем. Предоставленная для нашего познания всегда потенциально наличествующая и не нуждающаяся в откровении истина, и истина, возникающая словно чудо в редчайшие и краткие отрезки времени — вот две отправные точки в библейском споре Пилата и Иисуса, к судебному процессу над которым мы ещё вернемся, но прежде я хотел бы привести развернутую цитату из Мишеля Фуко:

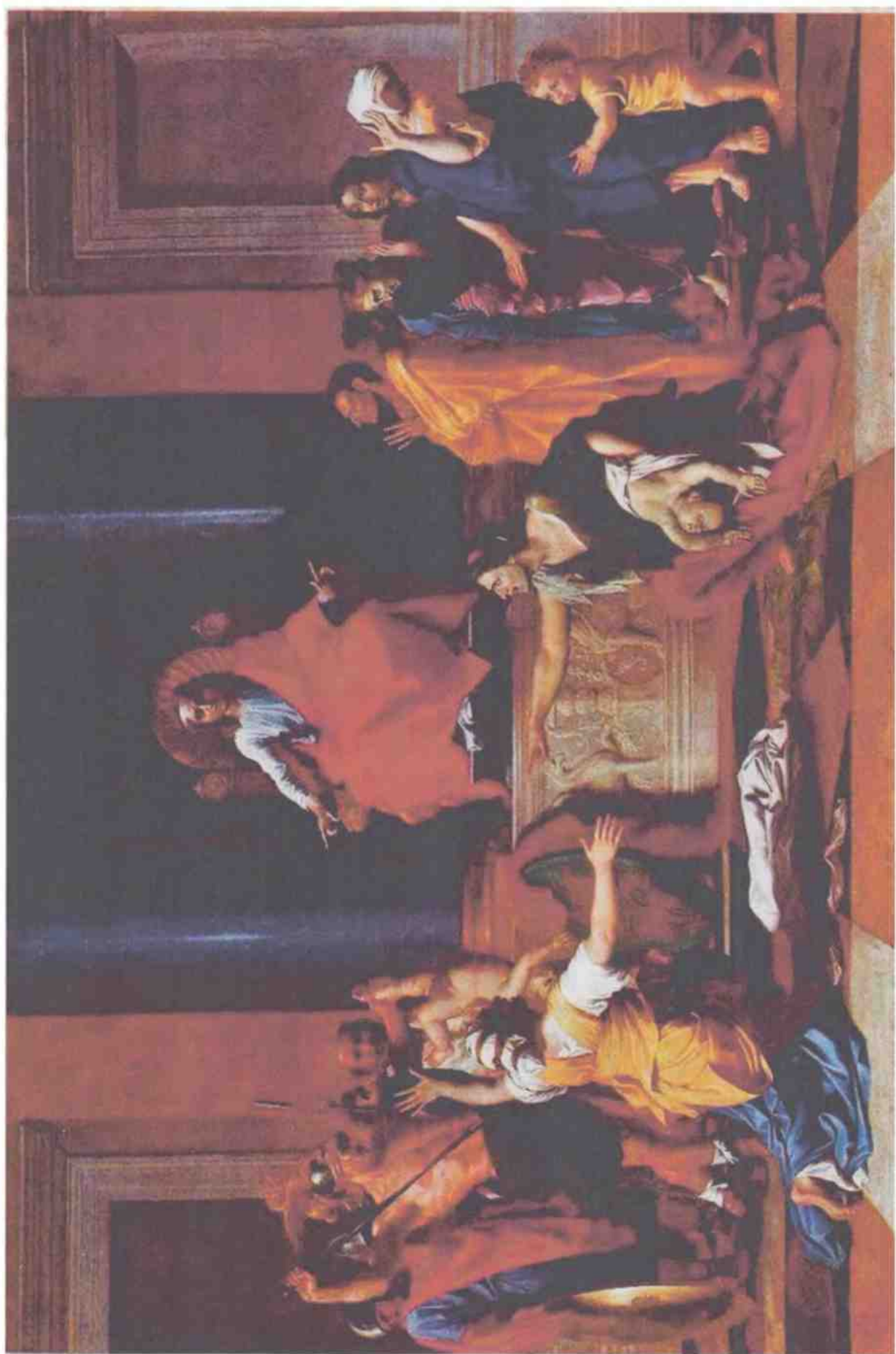
«Теперь я предлагаю ... в очень сжатом виде, историю истины... Мне кажется, можно сказать следующее: знание, подобное тому, какое мы называем научным, — это знание, которое, по сути, предполагает, что всюду, в любом месте и в любом времени, есть истина. <...> Истина может быть спрятана, труднодостижима, но это связано исключительно с нашими собственными пределами, с обстоятельствами, в которых мы её ищем. Истина сама по себе пронизывает весь мир, нигде не прерываясь. В истине нет черных дыр. Поэтому для знания научного типа не бывает столь скудной, столь незначительной, эфемерной или случайной вещи, чтобы она не поднимала вопроса об истине, предмета столь далекого или в равной степени столь близкого, чтобы его нельзя было спросить: что есть твоя истина? <...> И это означает не только что истина вездесуща и вопрос об истине можно поднять всегда, но и что никому не принадлежит исключительная привилегия изречения истины, так же как никто заведомо не лишен права на её изречение, при условии что он обладает орудиями, необходимыми для её выявления, категориями для её осмысления и адекватным языком для её словесного выражения. <...> Но, как мне кажется, в нашей цивилизации существовало и полагание истины совершенно иного типа, которое, будучи несомненно более архаичным, нежели описанное выше, подверглось со стороны доказательственной технологии истины постепенному вытеснению

или поглощению. И это полагание истины, обладающее, на мой взгляд, огромной важностью в истории нашей цивилизации, уже потому что оно оказалось поглощено и колонизировано другим, не мыслит истину дожидающейся нас везде и всегда — нас способных выследить и постичь её где бы она ни находилась. Оно полагает разъятую разрозненную пунктирную истину, которая заговаривает или совершается лишь время от времени где ей вздумается то тут то там которая не имеет места везде, всегда и для всех, которая не ожидает нас, ибо предполагает собственные благоприятные моменты собственные места обитания собственных проводников и привилегированных носителей.

Это истина, имеющая свою географию: дельфийский оракул изрекающий истину, изрекает её только Дельфах и не повторяет слова оракула из другой местности; бог, что врачует в Эпидавре и говорит пришедшим к нему за советом, какова их болезнь и чем следует от неё лечиться, исцеляет и произносит истину только в Эпидавре и нигде более. Итак, это истина со своей географией, но также и со своим календарем, или во всяком случае хронологией. <...> Помимо собственных географии и календаря, эта истина имеет также своих исключительных и привилегированных проводников, операторов. Операторами пунктирной истины являются те, кто владеет тайнами мест и времен, те, кто прошел определенные профессиональные испытания, те, кто произносит внушенные слова или совершает ритуальные жесты, те избранные, на которых истина нисходит: пророки и прорицатели, невинные и слепцы безумцы, мудрецы и т. д. И эта истина с собственными географией календарем, проводниками и операторами не универсальна. То есть не то чтобы редка но рассеяна: это истина, свершающаяся как событие. <...> Эту пунктирную истину можно назвать также истиной-молнией, в отличие от истины-неба, универсально наличествующей в виде облаков»¹⁰⁰.

Далее Фуко пишет особенно важную для арканологии информацию, так как он увязывает «истину-молнию» как с практикой «суда боем» («божьим судом»), так и с алхимической традицией — про ритуалы прорицания Фуко также упоминал, говоря о дельфийском оракуле. Так не есть ли карты Таро манифестация этой самой истины, которую он назвал «истиной-молнией»? В таком случае нет ничего удивительного в том, что второй септениер — седмица взаимодействия человека и мира — начинается с Аркана «Правосудие/Справедливость». Стартовой картой первой семерки Арканов был «Маг/Фокусник», владелец колоды — субъект восприятия, готовый к проявлению истины. Вторую же седмицу открывает карта высечения самой истины, карта воззвания к истине, призвание явить свет справедливости. В таком случае закономерно, что третий септениер открывает карта «астрального света» — Аркан «Дьявол»¹⁰⁰

¹⁰⁰Фуко М. Психиатрическая власть / М. Фуко. — С-Пб.: «Наука». 2007. — С. 275-277.



— олицетворяющая собой безграничные ресурсы хтонического мира, закрытого для человеческого познания. С одной стороны, оператор ритуала — маг, с другой — некая запредельная реальность, недоступная для непосредственного восприятия, а между ними — искра истины, рождающаяся при их взаимодействии!

Не будем также забывать и о том, какую роль выполняет дьявол и аналогичные ему фигуры в религиозном мышлении. Разве дьявол не есть вторая чаша весов, безжалостно и объективно утверждающая виновность? Но не ей — этой оппозитивной магу фигуре супостата — отдано последнее слово, а золотой середине Аркана «Правосудие/Справедливость». Он не есть истина, но равновесие, а также вопрошание истины, вопрошание Иного по отношению к себе. Это иск к Другому или иск Другого («Дьявол») против нас («Маг/Фокусник»). В этой связи весьма уместно вспомнить, что Дьявол переводится как клеветник или лжесвидетель.

Позволю себе ещё одну развернутую цитату из рассуждений Фуко о природе истины: *«Есть две серии в западноевропейской истории истины. Серия открытой, постоянной, стройной, доказанной истины и — серия истины, относящейся не к порядку сущего, а к порядку случающегося, данной не в виде открытия, а в виде события, не констатируемой, а вызываемой, выслеживаемой... истины, которую не обнаруживают посредством орудий но призывают с помощью ритуалов заманивают уловками, постигают благодаря случаю. Такая истина требует не метода, а стратегии или отношение охоты, во всяком случае*

— рискованное, обратимое, воинственное; отношение владычества и победы, то есть, таким образом, не познания, а власти. <...> Я хотел бы противопоставить истине-небу истину-молнию, то есть показать, что, с одной стороны, истина-доказательство, чью широту и силу, власть, которой она пользуется сегодня, бессмысленно отрицать, — что истина-доказательство, в целом тождественная в своем технологическом аспекте научной практике, в действительности происходит из истины-ритуала, истины-события, истины-стратегии; и с другой — что истина-познание есть в сущности не что иное как одна из областей или сторон подавляющая с тех пор как она разрослась до гигантских масштабов, но все же лишь одна сторона, или модальность истины как события и технологии этой истины-события. <...> до XII века средневековая процедура выяснения виновности или, точнее, назначения вины индивиду, разновидности которой объединяются термином "божій суд", вовсе не была методом действительного восстановления происшедшего. Дело состояло отнюдь не в том, чтобы воспроизвести в рамках "божьего суда" некий аналогон, картину реально случившегося как преступное деяние. "Божій суд" и подобные ему практики были процедурами, определявшими форму установления победителя в состязании двух участников тяжбы; даже признание не являлось в средневековых судебных техниках этого периода признаком или методом нахождения признака виновности. Попытки инквизиции не были формой рассуждения, практикуемой нынешними палачами: если пытаемый признает что он виновен, это и будет наилучшим

доказательством более верным чем даже свидетельство очевидца... <...> Во-вторых, то же самое следует сказать и об алхимии. Почему собственно алхимия так и не была в полном смысле слова опровергнута химией, почему она не заняла место заблуждения, тупика в истории науки? Потому что она не соответствует и никогда не соответствовала технологии доказательственной истины, но всецело принадлежала технологии истины-события или истины-выпытывания. Каковы в самом общем виде основные принципы алхимического исследования? Прежде всего это посвящение индивида, его духовная или аскетическая квалификация; он должен подготовиться к восприятию истины, причем не столько усвоением ряда знаний, сколько успешным прохождением предусмотренного ритуала. Далее, сама алхимическая операция, алхимический *opus* — это не достижение некоего конечного результата; это ритуальная инсценировка ряда элементов, в числе которых благодаря стечению обстоятельств, вмешательству случая, удаче или благословию, возможно, окажется истина, которая воссияет или промелькнет, словно решающий миг, в некий ритуально определенный момент, который тем не менее всегда неизвестен алхимику, — тот как раз и должен узнать этот момент и постичь истину. Поэтому, кстати, алхимическое знание всегда теряется и не следует тем правилам накопления, что свойственны знанию научного типа; оно всегда возвращается к исходной точке, всегда начинается с нуля, и каждый должен заново проходить полный цикл посвящений, ибо не может просто встать на плечи своих предшественников»¹⁰¹.



Рис. 66

Обе эти истины, а также попытка выйти за их пределы отражены в иконографии карт Таро. И неудивительно, что отсылка к «суду боем» встречается лишь в самых ранних колодах, так как связана с типом мышления средневекового человека, таким типом, который во времена Ренессанса уже почти полностью был забыт. В колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 66), а также в её клонах мы видим изображение фигуры Справедливости, охраняющей война, скачущего в бой на коне — вот она, непосредственная отсылка к «божьему суду» и ¹⁰¹

¹⁰¹ Фуко М. Психиатрическая власть / М. Фуко. — С-Пб.: «Наука». 2007.— С. 277-281.



Рис. 61



Рис. 68

одновременно и к высечению «истины-молнии», о которой писал Фуко, говоря об эпохе Средних веков. Но вместе с таким пониманием сиюминутной истины, существует и более устойчивое, более широко распространённое видение истины — как процесса выявления соответствия или не соответствия утверждений или умозаключений по отношению к объективной реальности, истины, которую можно обнаружить и констатировать всегда и везде.

Даже в знаменитом аллегорическом цикле Джотто из Капеллы Скровеньи (*Капелла дель Арена*) мы видим, как Правосудие (рис. 67) взвешивает на весах грешные и праведные помыслы человека, вынося вердикт не в виде события («истина-молния»), но в форме констатации («истина как данность»). К этой же традиции принадлежат также композиционные решения в большинстве колод Таро XV—начала XVI века. Показательным примером может послужить карта из так называемой колоды «Таро Карла Безумного» (рис. 68), где мы видим женскую фигуру с мечом и весами, хотя и облаченную в черный нимб, позволяющий говорить о её представительстве от сил Высшего порядка, ведь такие нимбы можно встретить на многих иконах средних веков и даже XV—XVI столетий, но тем не менее эта Справедливость лишь взвешивает на одной чаше зло, а на другой добро, карая первое и поощряя последнее.

Любопытно, но уже в XV веке, в момент возникновения



Рис. 69

карт Таро, в одной из наиболее семантически насыщенных систем, такой как колода *Sola Busca*, на восьмом Аркане изображен император Нерон, сжигающий младенца (рис. 69, слева). Карта может символизировать собой несправедливый суд, суд незаконный. И как бы мы ни старались, нам не отделаться от ассоциаций с совсем другим судом, а именно — с судом Соломона (изображенным на Аркане «Правосудие/Справедливость» в некоторых колодах Таро), когда мудрый библейский царь осуществил свою уловку, сделал вид, будто приказывает рассечь ребенка пополам и именно так сумел выявить истинную мать. Но всякое слово становится возможным через свою противоположность: возможность мнимого бессердечного рассечения ребенка всегда сопровождается реалией действительного бездушного и бескомпромиссного воплощения этого замысла. Таким образом, суд правды и суд неправды пересекаются изначально. Любопытно, что А. Уэйт, скопировавший в свою колоду серию карт именно с Таро *Sola Busca*, ставит на свой Аркан «Правосудие/Справедливость»¹⁰² как раз фигуру, напоминающую царя Соломона (рис. 69, справа).

В последующие несколько сотен лет данный Аркан редко отклонялся от представленной в «Таро Карла Безумного» иконографии. Помимо уже упомянутой мной ранее традиции, заложенной Эттейллой (с весами с гирькой вместо второй чаши), можно назвать лишь одну известную колоду,

¹⁰² В Таро А. Уэйта карта «Правосудие/Справедливость» имеет номер XI. Причины данной перестановки будут изложены далее в этой главе.

где фигура справедливости существенно отличается от всех прочих — это Парижское анонимное Таро начала XVI века — *Jeu de tarot parisien* (рис. 70). На Аркане изображена двуглавая фигура с мужским и женским ликами, развернутыми как на изображениях римского бога Януса в противоположные стороны. Фигура представлена с завязанными глазами. Лицом старика она повернута влево: скорее всего, эта сторона воплощает собой *прошлое* (старый лик, левая, т.е. слабая сторона). Весы находятся именно с этой стороны карты, стороны прошлого, которое она взвешивает и приходит к выводу о его несбалансированности (весы перекошены на одну из сторон). Молодым лицом богиня направлена вправо (*в будущее*), которое она исправляет своим мечом, выправляя все дисбалансы прошлого, безжалостно и аккуратно, как опытный хирург. Это изображение является самым необычным из всех примеров Аркана «Правосудие/Справедливость» в классических колодах Таро.

Несмотря на то, что восьмой Аркан чаще всего соотносят с Фемидой, для того чтобы быть включенным в символичный ряд этой богини, аллегорической фигуре *справедливости* необходима повязка, закрывающая ей глаза. Но такую повязку можно встретить в истории карт всего на нескольких колодах. Одну из них я только что проанализировал в связи с колодой *Jeu de tarot parisien* (хотя относительно неё весьма странно предполагать, что двуликое божество на этой карте — Фемида). Другой же случай — это Таро Русского Окультистического Центра — колода, созданная учениками Мёбеса в 30-е годы XX века. В этой колоде на Аркане «Правосудие/Справедливость» у женской аллегорической фигуры есть белая повязка на глазах, что позволяет безошибочно определить её как богиню Фемиду (рис. 71). В прочих колодах мы наблюдаем либо женщину с полностью открытыми глазами, либо, как в «Таро Тота» Алистера Кроули, женщину в карнавальной маске, скрывающей



Рис. 10



Рис. 71

ее от наших глаз, но не нас от ее пронизательного взгляда, а значит это скорее Немезида — богиня наказания, чем беспристрастная богиня справедливости — Фемида. Напомню, что Немезида (как и классическая женская фигура на восьмом Аркане Таро) изображалась с атрибутами контроля (весы с чашами), кары (меч) и скорости возмездия (крылья), а также с согнутой у локтя рукой, что отсылало к мере (мере длины в древние времена).

Однако, крылатый ли представитель божественной правды судит нас или человек-судья — всё это имеет значение только по отношению к существованию Истины самой по себе, так как вне её суд утрачивает свой сакральный статус священного ритуала вершения справедливости. Думаю, очевидно, что закон может быть установлен лишь двумя способами: имманентным или трансцендентным. Все древние религии держались за трансцендентный божественный закон, а у их истоков стояли священные агенты-законодатели. В иудео-христианской традиции такой фигурой был Моисей, который не был создателем законов, он лишь принес скрижали Завета с заповедями с горы Синай и передал их народу Израиля. Закон Евангелий и вовсе вложен в уста божественной фигуре Христа, а сами Евангелия по традиции считаются написанными Святым Духом, низошедшем в умы и сердца евангелистов. По этой причине, какими бы ни казались суровыми или даже неосуществимыми требования таких законов — они неоспоримы, так как отсылают к иномирной реальности Творца. Трансцендентный закон выше человека, и человек не может судить закон, который предшествовал не только его появлению, но и появлению всего тварного мира.

Но постепенно люди приходят к совсем иному пониманию установления закона. Согласно этим воззрениям, закон — это творение рук человеческих, а значит ему так или иначе предшествовал акт беззакония: захват власти силой или коварством. Кто-то добавит: «но может же закон установиться и по всеобщему соглашению, по конвенции?» Теоретически — да, но даже если такой акт когда-то и был осуществлен, он всё равно не имеет никакого отношения к вечной Истине. Ведь имели ли право эти люди устанавливать закон для последующих поколений? Кто уполномочил их этими правами, если Того, кто ранее верифицировал всякую истину более не существует? Если нет «ока божьего», следящего денно и ночью за своей паствой, закон утрачивает свою сакральную суть и становится не более чем суммой ограничений, клеткой, в которой по необъяснимой причине человек должен владеть своё существование.

Секуляризация закона приносит с собой и нечто, что к нему, казалось бы, прямо не относится: этику и мораль духовной реальности сменяет страх наказания и контроль повседневности наших действий, так как после «смерти бога» закон становится незаконен. Устанавливая закон, человек вынужден совершить незаконный акт, как в случае с фрейдовским мифом об убийстве праотца, так и в случае с историческими событиями утверждения той или иной новой власти. Последнее блистательно продемонстрировал Жак Деррида в своей работе «Отобиографии», в начале которой он анализирует парадокс законности/не законности подписания Декларации независимости США в 1776 году. *«Юридически*

подписывающего [Представителей Соединённых Штатов Америки — Г.З.] не было до самого текста Декларации, которая сама остается творцом и гарантом собственной подписи. Посредством этого баснословного события, посредством этой басни, которая содержит в себе свою же печать и на самом деле возможна только в неадекватности самому себе настоящего времени, подпись дает себе имя. Она открывает себе кредит, свой собственный кредит, одалживая себя»¹⁰³.

В начале 60-х годов XX века крупнейший писатель и драматург Сэмюэл Беккет написал сценарий к киноленте, которую назвал просто «Фильм», что не может не отсылать к тому факту, что библейский текст называется просто «Книга» (Библия). В этом гениальном кинофильме, который совместно с Беккетом поставил режиссер Алан Шнайдер, поднимается проблема истины: истины нашего взгляда в эпоху «смерти бога». Герой фильма (которого играет легендарный актер — Бастер Китон) пытается отчаянно избежать любого взгляда, который мог бы быть на него направлен: взгляда людей и даже животных. Ради воплощения данной цели он закрывается у себя в квартире, где за его действиями пристально «следят» глаза маски бога — маски, отсылающей к шумеро-аккадской культуре, дабы показать древность поставленной здесь проблемы. Герой в порыве страха и отчаяния срывает со стены и уничтожает маску божества, но от маски на стене остаётся неизгладимый след — гвоздь, на котором она висела, и её отпечаток, словно иномирная тень, приросший к стене.

Данный сюжетный ход дает нам понять, что мы живем не в эпоху «без бога», но в эпоху «мертвого бога». «Бог умер», но в пространстве, которое раньше он занимал в мировоззрении человека, зияет дыра. Человек так и не смог пока залечить эту рану, и рана кровоточит, чем ещё более акцентирует ситуацию «умершего божества». И именно в этом и лежит ключ к главной идее киноленты, а также к одной из главных проблем современного мира (мира с конца XVIII века до наших дней). Когда был *бог* — была и *истина*. Не имело никакого значения, что кто-то говорит или думает о нас, не имело значения даже то, что нас оклеветали и мы так и не смогли оправдаться от этой клеветы — неправда оставалась неправдой по отношению к вечной истине, по отношению к взгляду «божественного ока». Именно это позволяло человеку утверждать, что есть в том, что говорят о нем, правда, а что — неправда, ведь он верил, что есть высший свидетель, который вне зависимости от земной ситуации вершит суд вечности и на этом последнем суде любые ложные тени развеются. Призраки лжи, как ночной туман, испарятся при первых лучах восходящего Солнца-Христа.

Но когда «бог умер», всё изменилось. Теперь каждый взгляд на нас столь же легитимен, что и наше собственное мнение о себе. Каждый день мы

¹⁰³ Деррида Ж. Отобиографии / Ж. Деррида. — С-Пб.: Machina. 2012. — С. 36.

встречаем сотни и даже тысячи проходящих мимо людей. Для большинства из них мы просто вещь, на которую нужно не наткнуться, которую нужно обойти как столб или скамейку. Для тех же, кто знает нас лучше, мы всё более и более персонифицируемся, но в одних и тех же ситуациях и одних и тех же актах или жестах — кто-то из претендующих на то, что знает нас хорошо, может видеть в нас воплощение всех пороков мира, а другой — образец для этической жизни или надежду. Наше индивидуальное «Я» со «смертью бога» исчезает, так как оно было *подобием* образа Творца. Теперь на место единого «Я» встали сотни тысяч его отражений, но отражений без подлинника, так как наше мнение о себе, наша «истина» — это лишь одна «истина» из миллионов иных. В каком-то смысле слова и мы сами, и каждая ситуация в мире превратилась из единой в дробное множество. Больше нет События — есть лишь его клоны-копии без оригинала, без божественной истины, удостоверяющей правду и ложь. Так и завершается кинолента С. Беккета. Избавившись от любых возможных взглядов, даже от взглядов на своё же собственное отражение (представленное зеркалом и фотографиями), главный герой киноленты неожиданно начинает видеть себя «со стороны». Он осознает весь ужас существования в мире «мертвого бога», когда ты жив только во взгляде Других, и этого взгляда невозможно избежать, без него нас просто нет.

Всем известна крылатая фраза Ж.П. Сартра из пьесы «За закрытыми дверями»: «*Ад — это другие*». Но не имеет ли всё это к Аркану «Правосудие/Справедливость» ещё большее отношение, чем просто констатация истины XX века? Кто такие эти Другие? Есть ли они на самом деле? Ведь ни для кого не секрет, что для Других такими же Другими являемся мы. Взгляд Другого, творящий меня и наделяющий меня особенным бытием — это одновременно и мой взгляд, упавший на кого-то Другого. Не есть ли это новый процесс — процесс **регулирования** реальности за счет наделения её существования многомерными взглядами этих самых Других — то есть нас же? Великий психоаналитик XX столетия Жак Лакан говорил: «*Желание всегда принадлежит Другому*», — а крупнейший реформатор колоды Таро в XX веке Алистер Кроули впервые в истории карт переименовал Аркан «Правосудие/Справедливость», дав ему новое имя — «Регулирование», так как справедливости *по истине* более не существует, а правосудие *по закону* всегда отсылает к акту беззакония, когда-то легшего в основу установления закона. Но что это за концепция — регулирование?

Регулирование предполагает относительность любой истины. На карте из «Таро Тота» А. Кроули (рис. 72) мы видим женскую фигуру в маске, которая не просто держит в руках меч, как символ кары, а сама является с мечом одним целым — мерной стрелкой огромных весов. Всё в её мире уравновешено своей противоположностью, зеленоватые «шары-истины», противостоят «шарам-истинам» с голубоватым отливом. На чаше весов мы видим теперь не перо Маат и не добро и зло — мы видим буквы Альфу и Омегу. Это указывает на то, что истина существует только на уровне языка, только на уровне системы знаков, и вне её никакой истины просто не может быть.



Рис. 12

Голова аллегорической фигуры украшена символом Маат, а за спиной этой женщины мы видим крылья, которые, памятуя колоды прошлых веков, можно было бы проинтерпретировать как символ священной истины, но здесь эта интерпретация окажется не соответствующей ни духу колоды, ни фактам композиции Аркана. Во-первых, Кроули изымает название «Справедливость», чтобы устранить отсылку к трансцендентной единой истине. Во-вторых, на карте мы видим множество крыльев, как и у богини, стоящей в центре Аркана. Это может указать, что в наши дни недостаточно сказать: «теперь человек является мерой всех вещей и суд его священен, так как в "своём мире" он один имеет полномочия утверждать "свою

истину"». К сказанному всегда следует добавлять: «вокруг нас существуют миллионы и даже миллиарды Других — таких же как и мы живых человеческих существ, способных выносить своё суждение по каждому вопросу столь же легитимно, как это делаем мы».

Суд стал законен, так как стал имманентен существованию в человеческом обществе — суд (возможность оценивать) стал априорной реальностью для каждого и так как каждый наделен этой реальностью, этот суд стал справедлив. Если совсем упрощать, то «Регулирование» — это уравнивание действия равным ему по силе противодействием. Это верно, но пользуясь таким сравнением, многие люди начинают истолковывать его превратно — как состояние тотальной статики, ведь если действие равно противодействию, то ничего никуда не будет двигаться.

В статичной картине мира эпохи классицизма безусловно «Регулирование» превратилось бы в акт остановки всякого движения: всё бы стало уравновешенным, сбалансированным. Ничто не смогло бы вывести из равновесия эту установившуюся идиллию. В мире же тотальной относительности, в многомерном мире, когда каждый наделяет бытие Других своим, отличным от остальных смыслом, действие и противодействие оказываются источником постоянного движения. Человек оказывается вовлечен в парадоксальную модель бытия, когда, как на ленте Мёбиуса, внешнее может неожиданно оказаться внутренним, и напротив, внутреннее — внешним.

Утверждение «действие равно противодействию» не следует понимать, как: «что бы мы ни сделали, всё придет на круги своя». Всякое действие является действием не в одном линейном мире *истины*, а в мириадах миров

мнению, что вызывает в каждом из них противодействия различного типа, и возвращаются они уже не единой линией, но множественно переплетенными пучками самых противоречивых ответов. Как человек, нашедший несметные богатства, поживший на них и приобретший вкус к роскоши, неожиданно потеряв всё состояние и вернувшись к первоначальному — бедственному уровню своего достатка, не является тем же самым человеком, каким он был до своей судьбоносной находки, так же и не может быть никакого «возвращения назад» благодаря действию принципа регулирования. Он поддерживает ситуацию постоянного движения и не дает стрелке весов остановиться. Неслучайно такое «хаотическое» действие истины регулирования позволило Кроули назвать фигуру на восьмом Аркане «партнершей Дурака». Ведь что есть Дурак Таро как не символ этого изначального стихийного хаоса движения?

Но только ли бытие Других управляет нашей множественной реальностью, или есть в этом «хаосе правды» ещё какие-то силы? Ответить на данный вопрос нам поможет одно из наименований восьмого Аркана, принятое в оккультных кругах — *карма*. Если в индуизме (и европейском оккультизме, который перенял эту концепцию) кармой именовался вселенский причинно-следственный закон — закон воздаяния страданием «за греховную жизнь», то в психологии XX века это понятие пересматривается в таком ключе, в котором становится ближе скорее к кроулианскому Аркану «Регулирование», чем к классическому Аркану «Правосудие/Справедливость». Видный американский трансперсональный психолог Чарльз Тарт писал, что карма — это всего лишь «*неосознаваемый багаж убеждений*». Таким образом, имея целый ряд суждений (зачастую противоречивых), каждый человек, оценивая себя или Других, оценивает их изначально множественным образом. Этот дисбаланс не только не противоречит вышеизложенной концепции «Регулирования», но и подтверждает её, делая тотальным. Не только настоящее, но и прошлое и модель будущего влияют на нашу ситуацию и порождают незримое количество оценок, каждая из которых законна, каждая из которых реализуется, но, наталкиваясь на мириады иных оценок других людей, в итоге приходит к такому состоянию, которое красноречиво описывал Ф. Энгельс, утверждая, что когда желание одного вступает во взаимодействие с желаниями других, в итоге получается то, чего не хотел никто.

Подведем итоги по иконографии карты «Правосудие/Справедливость»:

- Первый тип Аркана — это «божий суд», суд поединком. Он представлен аллегорической фигурой Правосудия и рыцарем (на заднем плане), скачущим на коне, — такой тип Аркана встречаем только в Таро *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 66).

- Хронологически второй тип Аркана встречаем в так называемом «Таро Карла Безумного», где находим Правосудие, взвешивающее добро и зло, правду и неправду на равных чашах весов. Именно этот образ стал классическим для большинства колод Таро. Данная композиция Аркана



Рис. 73

может быть представлена в двух ипостасях: трансцендентный иномирный образ аллегорической фигуры с нимбом или с крыльями ангела (рис. 73, слева)¹⁰⁴ или аллегория законного земного судьи — женская фигура на троне-трибунале, без признаков «божественного присутствия» (рис. 65, справа). К этой же традиции следует присовокупить и уникальное в своём роде изображение Правосудия из колоды *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre* (XVII в). На этой карте мы видим весы, прикреплённые к монаршей державе, что подчеркивает тотальность господства силы возмездия, а сияющее над державой Солнце, указывает на установленность закона свыше. Карты из этой колоды, малоизвестной для русского ценителя Таро, можно посмотреть на стр. 102.

- Третий тип восьмого Аркана следует отнести к анонимной Парижской колоде, где Правосудие представлено двуглавой аллегорической фигурой (рис. 70).

- Четвертым типажом является образ Юстиции с весами, где присутствует лишь одна чаша и одна мерная гирька, как в Таро Эттейллы (рис. 63).

- Нельзя обойти и так называемую «египетскую» традицию оккультного Таро XIX—начала XX века. На классической колоде данной школы в *Falconnier Tarot* фигура Правосудия изображена в профиль, а не в анфас, как на большинстве других колод, и стилизована в псевдоегипетской манере (рис. 73, справа).

¹⁰⁴ Таро Liguria-Piedmont (Giovannbattista Guala 1840 г.).

- Следующий тип Аркана представлен на карте из колоды А. Уэйта, чьё изображение отсылает к мифу о суде легендарного библейского Царя Соломона (рис. 69, справа).



Рис. 74

- Седьмой тип встречаем в Таро «Золотой Зари», восстановленной Израэлем Регарди (рис. 74)^{105 106}. На Аркане из орденовской колоды видим сестру Исида — богиню Нефтиду (так эту фигуру описывают документы Ордена «Золотая Заря»). Это «*правосудие, противопоставленное Любви*»¹⁰⁷. В иконографию Аркана включена фигура волка, заимствованная из Аркана «Дурак/Шут», что не может не вызывать ассоциации с указанием из «Книги Тота» Кроули на то, что Правосудие есть «партнерша Дурака»¹⁰⁷, а также дает весьма интересную отсылку к фигуре Анубиса, судящего человеческие души в загробном мире Древнего Египта. По одной из версий древнеегипетского мифа Анубис (*Ипту*) был сыном Осириса и

Нефтиды (*Небетхет*).

- Восьмой типаж этого Аркана возникает в 30-е годы XX века в Таро Русского Оккультного Центра (рис. 71), где изображена богиня Фемида — женщина-судья с завязанными глазами.

- Завершает линию «классического Таро» карта «Регулирование» Алистера Кроули (рис. 72). Изменения, которые привнес Кроули в этот Аркан, возможно не столь значительны, но настолько точны и акцентируют столь важные смысловые зоны, что отнести данную карту

¹⁰⁵Таро в Ордене «Золотая Заря» использовалось как минимум за 20 лет до публикации колоды А. Уэйта, тем не менее изображений этих ранних самодельных колод не сохранилось, а так как пребывание Регарди в одном из ответвлений Герметического Ордена «Золотой Зари» (*Stella Matutina*) приходится на более позднее время (1930-е годы), чем разработка и издание колоды Уэйта, то оправданно считать колоду, именуемую «Таро Золотой Зари Израэля Регарди» более поздней, чем Таро Райдера-Уэйта.

¹⁰⁶Регарди И. Полная система магии Золотой Зари/ И. Регарди — М.: Издательство Энигма 2014. — С. 932.

¹⁰⁷«Богиня изображена танцующей и напоминающей Арлекина не только потому, что Весы — знак Венеры, но и потому, что она — партнерша Дурака» (А. Кроули «Книга Тота», глава «Регулирование»),

к какому-то предшествующему типу композиции этого Аркана — невозможно.

Помимо перечисленных выше девяти типов данной карты, встречающихся в Таро XV—первой половины XX века, следует напомнить Аркан с изображением Нерона из колоды *Sola Busca* (рис. 69, слева). Старший Аркан этой колоды хотя и не соответствует классическим образам Таро (он представлен фигурами выдающихся людей древнего мира), тем не менее подчас дает к ним прекрасные «комментарии».

Теперь же, в продолжении разговора о типажах Аркана «Правосудие/Справедливость», предлагаю обратиться к краткому анализу трех наиболее ярких, на мой взгляд, колод второй половины XX века, созданных видными мастерами: Германом Хайндлем, Хансом Рудольфом Гигером и Сальвадором Дали.

- К образу поиска «истины-молнии», высечения истины алхимического озарения, о которой писал Мишель Фуко, отсылает нас изображение восьмого Аркана из Таро Германа Хайн для, на котором мы видим *Cauda Pavonis* — павлиний хвост, намекающий на важную стадию алхимической трансмутации (рис. 75).

- В мрачной некро-готической колоде Ханса Рудольфа Гигера можно усмотреть образ, обратный от классической Справедливости — это Сатана, целящийся в нас из «Иисуса-рогатки» (рис. 76). Этот фантастический образ может указывать на то, что *регулирование* в мире находится вне категорий добра и зла, но так как оно стихийно и не антропоморфно, для человека такие «исправления» всегда будут восприниматься как удары судьбы: если человек религиозен — как «кара за грех» или «испытание господне», если же человек стоит на позиции материализма — как



Рис. 75



Рис. 76



Рис. 77

разнообразных подходов к композиции восьмого Аркана — это карта «Юстиция» из колоды Сальвадора Дали. Образ Дали отсылает нас к женским типажам Лукаса Кранаха. Представленная на рисунке 77 картина Кранаха¹⁰⁹ так же, как и Аркан Гаро именуется «Правосудие» («Justice») и датирована 1534 годом. Для историков Таро представляет безусловный интерес тот факт, что весы у данной кранаховской фигуры Правосудия демонстрируют дисбаланс, как на Аркане «Правосудие/Справедливость» из Парижской колоды, относящейся к этому же столетию (XVI век)! Помимо «Аллегии Справедливости» образ женщины с кинжалом или мечом в европейской живописи имеет точную «прописку» и по другой инстанции — «Смерть Лукреции». Полотен с таким названием создавалось множество, у одного только Кранаха можно найти не менее десятка подобных

¹⁰⁹ Данная проблематика в большей степени относится к Аркану «Сила/Мужество», впрочем, у Х.Р. Гигера она появляется в Аркане «Правосудие/Справедливость» неслучайно, ведь этот Аркан имеет у него номер 11 — тот же номер, что и карта «Сила/Мужество» в традиционной марсельской колоде.

¹⁰⁹ Авторство Кранаха иногда ставится под сомнение, но несомненно, что картина выполнена кем-либо из художников «круга Кранаха».

дьявольское стечение обстоятельств. Напомню, что в существование «мирового зла» верят и многие атеисты, как бы это странно ни казалось. За внешним равновесием композиции Аркана можно обнаружить тотальную асимметричность. К примеру, с одной стороны карты мы видим один крест, парящий возле причудливой головы монстра, а с другой — четыре креста, расположенные возле трех угрожающих ликом чудовищ. Карта намекает нам на страшную истину первичности дисбаланса. Действие рождает противодействие, которое всегда асимметрично первому, так как нет двух одинаковых чаш весов (чаши «добра» и чаши «зла») — есть совершенно различные измерения всей реальности, между которыми пролегает принципиальный раскол — непроходимый Рубикон. Мы можем быть либо по одну его сторону, либо по другую и никогда не сможем обрести позицию «истины бога», так как такой нейтральной позиции просто не может существовать¹⁰⁸.

• И, наконец, последняя карта из тех, что я хотел бы показать в качестве

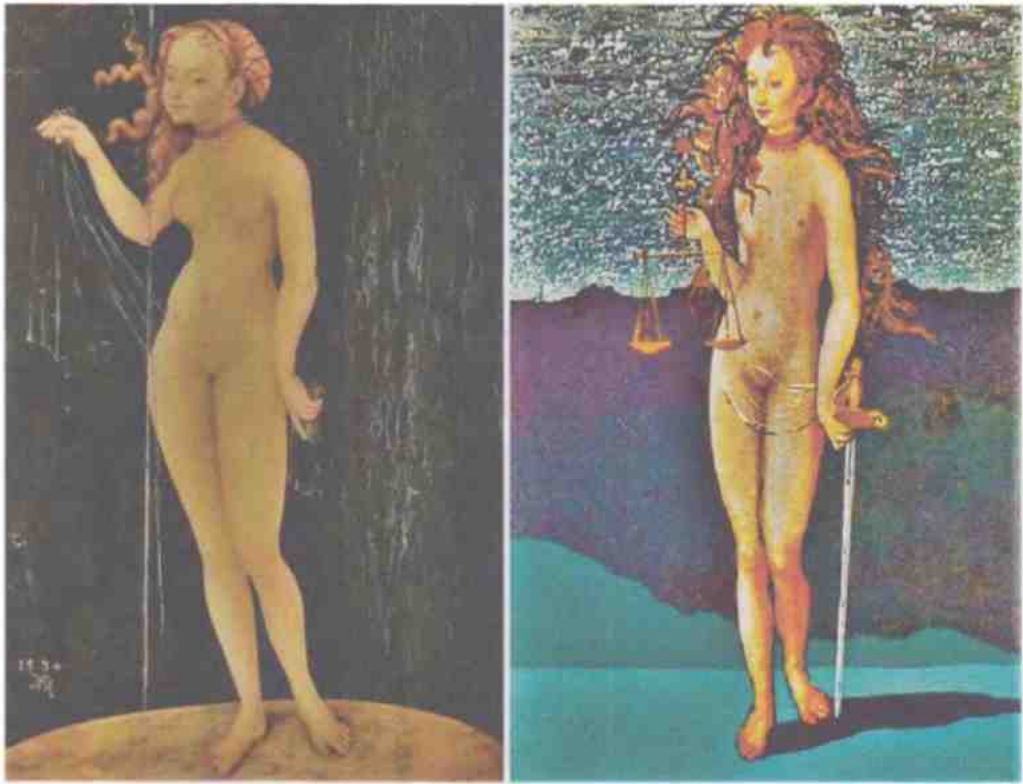


Рис. 78

работ, и все они тоже имеют отношение к *регуливанию*. Оскверненное Секстом Тарквинием тело Лукреции подвергается каре самой же Лукрецией. Совершая акт самоубийства, она восстанавливает равновесие, что в свою очередь порождает волну недовольств, приведших к свержению тирании в Риме и установлению республики. Однако, как мне кажется, главным источником для создания карты «Юстиция» Дали были даже не столько образы «Правосудия» («Justice») или «Смерти Лукреции», а, как бы это странно ни прозвучало, фигура Венеры работы всё того же Лукаса Кранаха. На рисунке 78 слева мы видим «Венеру» Кранаха (1534 г.), а справа карту Дали. Родственные по стилю женские фигуры стоят в одинаковых позах на открытом пространстве. Кажется, что весы и меч добавлены на карту Дали словно бы случайно, но если вспомнить философию Эмпидокла — окажется, что меч попал в руки Венеры вполне обоснованно. Вражда (*Нейкос*) и Любовь (*Филея*) — вот две силы, творящие всё в этом мире, так что фигура *регулирования* должна в равной степени обладать и атрибутом распри — мечом, и атрибутом любви — телом богини Венеры. Так создается равновесие, но не равновесие безмолвной остановки, а динамическое равновесие, на что намекает тень, падающая в том самом месте, где меч Венеры-Правосудия упирается в землю. «Эта карта соответствует знаку Весов, управляемому Венерой. В нем экзальтирован Сатурн» — читаем в «Книге Тота» Алистера Кроули описание восьмого Аркана. Уж не есть ли меч, вонзенный в землю — экзальтация Сатурна? В таком случае Венера — это планетарная Венера астрологии, а весы в её руках — знак Зодиака. Возможно, Сальвадор Дали разбирался в оккультном символизме много лучше, чем это часто предполагают критики его колоды.

Интересно, что именно Аркан «Правосудие/Справедливость», а не следующий за ним Аркан «Отшельник/Время» открывает седмицу, связанную с категорией временного процесса. Но ведь неслучайно судебное дело называется словом *процесс*¹. Попробуем разобраться с самой идеей суда. Суть судебной тяжбы не в выявлении извечной истины, а в вынесении вполне конкретного судебного решения — приговора. Суд может быть праведным и неправедным, но и в том и другом случае он будет судом. Суд же без вынесения приговора судом не будет. Самое лояльное, что может сделать суд — это перенести слушание до выяснения более подробных обстоятельств дела.

Суд — это всегда временной процесс, но не обычный временной процесс, а такой, который может судить само время — устанавливать законы его оценивания в контексте судебного разбирательства и т.д. Таким образом, суд в каком-то логическом (не хронологическом) смысле предшествует времени, коль скоро имеет право его судить. Нуминозность суда тонко прочувствовал и сумел отразить Франц Кафка в своём знаменитом романе «Процесс», однако я бы хотел в качестве амплификации к этой карте привести совсем другую книгу — книгу современного итальянского философа Дж. Агамбена «Пилат и Иисус». Эта книга о самом известном судебном процессе христианского мира

— суде Пилата, единственного нехристианина, упоминаемого в каноническом Символе веры: *«Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша и погребенна»*¹⁰. Агамбен ставит вопрос радикально: если Иисус не был бы судим судом земным, имел бы он право судить в конце времен судом небесным? В Евангелиях Иисус весьма сдержанно, но без какого-либо презрения отвечает на вопросы Пилата

— совсем не так, как он разговаривает с Иудой при последней встрече или фарисеям и книжникам. Возможно, это знак признания, что в этом мире суд земной имеет юрисдикцию судить закон небесный во имя того, чтобы на последнем судилище закон небесный смог судить закон земной?

Агамбен справедливо напоминает нам, что нельзя рассматривать высказывания вне их контекста, а в контексте суда свидетельство Иисуса об истине не кажется столь уж претенциозным. Даже сейчас человек, приходящий в суд, обязуется говорить *«правду, только правду и ничего кроме правды»* — то есть истину. Вопрос же Пилата *«что есть истина?»* также в данном контексте может оказаться совершенно не философским, и тем более не издевкой. Пилат просто ведет судебное дело и хочет узнать, какую именно истину принес подсудимый. Если это истина, к примеру, о том, что некая тетя Сара украла у тети Агари гуся — это одно, а если о том, что Тиберий не является легитимным владыкой народу Израиля — то это уже совсем другое.

Так или иначе, но для вершения судебного приговора недостаточно одних лишь весов: нужен ещё и меч — орудие возмездия. Этот символ

¹⁰ Цит. по: Бир://www.paraklit.org/vera/Simvol_very/04.htm



Рис. 79

присутствует фактически на всех изображениях Аркана «Правосудие/Справедливость». Но к какому символическому ряду он нас отсылает? Это только лишь оружие кары или может означать и нечто большее? Первый меч, который можно встретить в Библии — это меч Ангела, преграждающего возвращение в Эдем. *«И изгнал Адама, и поставил на востоке, у сада Едемского, Херувима и пламенный меч обращающийся»* (Быт. 3:24). Напомню, что на ранних печатных колодах в большинстве своём на Аркане «Правосудие/Справедливость» изображался именно ангел с мечом. Чтобы убедиться в легитимности такой параллели карты Таро с ветхозаветным текстом, достаточно сравнить восьмой Аркан из колод *Bologna-Zoni Tarot¹¹¹* и *Lombardischer Tarot¹¹²* с Херувимом Мазаччо с фрески «Изгнание из рая Адама и Евы» (рис. 79)

¹¹¹ Колода Таро, изготовленная *Giacomo Zoni* в 1780 г. (рис.79,верху слева).

¹¹²Колода Таро, изготовленная *Angelo Valla* в 1810 г. (рис.79,внизу слева).

Первые пять карт Таро можно интерпретировать как существование в «саду Едемском», затем (в шестом Аркане) последовал экзистенциальный, сущностной выбор, что в колоде А. Уэйта на карте «Влюбленные»¹¹³ отражено введением в композицию фигуры змея в райском саду. Карта «Колесничий» в таком случае — это интенция к сепарации — «изгнание из Рая», а Аркан «Правосудие/Справедливость» — Херувим с пламенным мечом обращающимся. Меч — это Логос — Слово. С появлением интеллекта человек начинает не просто Знать (Хокма), но ещё и Понимать (Бина). С появлением Понимания приходит и сепарация — «*мужество быть собой*». Вход в сад бессознательной самоидентичности (сад Эдема) преграждает «меч» нашего собственного Логоса, нашего разума.



Рис. 80

«Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч» (Мф. 10:35). Для христианской традиции сам Христос и есть Логос — он меч Понимания (меч сфиры Вина). В качестве не самого привычного образа Христа-Логоса привожу иллюстрацию фрески XIV века из Косовского монастыря Высоки Дечани — фрески времен зарождения карточных игр (рис. 80). *Imitatione Christi* в таком случае — это мужество отделить себя мечом Логоса и мужество нести личную ответственность не только за свои действия, но и за свои слова и мысли: ведь Логос хоть и является «всего лишь» словом,

но слово, как известно, может стать плотью. Свобода выбора порождает ответственность за этот выбор. Когда человек слит с «человеческой массой», ответственность также распределяется на всю массу в целом, но когда он дифференцирован — ответственность становится уже личной.

Вышесказанное многое раскрывает нам для осознания восьмого Аркана, так как это первый Аркан, в котором заявлен новый принцип действия, новый взгляд на реальность. Мир больше не представляется чем-то монолитным, вроде древней досократической философии, когда люди представляли, что всё сущее возникло или из Воды, или из Огня, или из абстрактного Апейрона, что аналогично первым семи Арканам Таро — Арканам масок. Во втором же септенере реальность — это сфера действия разных диалектических сил и противоречивых ситуаций, в которые вовлечен индивидуализированный субъект.

¹¹³ См. рис. 220 на стр. 408.

Свобода выбора и ответственность за неё — наверное, трудно найти того, кто не писал бы на эту тему, но я (не претендуя на какое-то весомое дополнение к сказанному различными авторами в прошлые века) хотел бы лишь указать на одну маленькую деталь. Люди часто думают, что их выбор определяет их дальнейшую жизнь, но это не совсем так. Сделанный выбор придется каждодневно подтверждать, отстаивать, биться за него. Первый самостоятельный выбор — это лишь начало пути. Выбор Аркана «Влюбленный» — это только первый шаг в направлении истинного выбора, выбора, прожитого до самого конца — т.е. прошедшего проверку Арканом «Правосудие/Справедливость». На Древе Жизни это отражено следующим образом: Аркан «Влюбленный» и Аркан «Правосудие/Справедливость» расположены зеркально (шестой Аркан — со стороны столпа Милосердия, столпа *Воаз*, столпа экспансии и неограниченных возможностей; восьмой Аркан — со стороны столпа Строгости, столпа *Нахин*, столпа аскезы и ограничений).

В «Символах Таро» **П.Д.** Успенский пишет, что герой на карте «Колесничий» или «Победитель» ещё не победил времени. Только пройдя через мир гностических Архонтов (духов-мироправителей) — то есть через механизмы *регулирования, времени и судьбы*, человек может сказать, что он в своей жизни является Победителем, ибо тогда он обретает мастерство «Искусства» или «Умеренности». Впрочем, будет ли он Победителем для мира, или лишь для себя и своего ближайшего окружения — это сможет установить только суд вечности: суд третьего септенера. Это суд «высеченной в камне» реальности Аркана «Мир», когда, согласно Иоанну Патмосскому, «*времени больше не будет*».



Восьмой Аркан «Правосудие/Справедливость» — это Аркан третьей группы, так как на Святом Древе во французской традиции карт Таро он соответствует пути *Хэт* (восемнадцатому пути Эц а'Хаим) и идет от сферы Вина к сфере Гвура. Напомню, что к той или иной группе я причисляю Аркан в соответствии с тем, из какой сферы он исходит. В данном случае это третья сфера — Понимание. И действительно, Правосудие без Понимания (Вина) было бы лишь Жестокостью (Гвура). Кстати, одно из названий сферы Гвура — Дин — переводится как «суд».

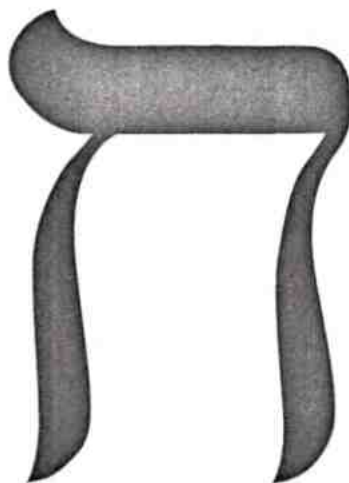


Рис. 81

Буква *Хэт* имеет гематрию **8**. Точное смысловое значение, которое вкладывали древние носители языка в эту букву, к сожалению, неизвестно. Есть пять различных гипотез значения пиктограммы *Хэт* (рис. 81): «забор», «лестница», «стрела», «стена» и «цветок лотоса». Мне кажется,

что в данном случае не нужно стараться выбрать какое-то одно из этих значений, ведь для навигации по смысловому полю этой пиктограммы в нашем распоряжении есть *путь*, соответствующий букве *Хэт* на Древе Жизни. Сквозь призму местонахождения *пути Хэт* каждое из приписываемых данной букве соответствий сможет стать необходимым ключом-знаком, открывающим для нас врата Понимания.

Путь *Хэт* — это тот забор или стена, которая отделяет собой вход во вторую седмицу Старшего Аркана Таро. Вход в совершенно иной мир. Ведь Аркан «Правосудие/Справедливость» — это последний Аркан, исходящий из высшей триады сфирот. Это тотальный рубеж, стена, через которую каждому восходящему или нисходящему по Святому Древу придется каким-либо образом пройти. Это та лестница, которая ведет к высотам нового измерения — измерения индивидуации. Это та стрела, которую слепой амур выпускает лишь тогда, когда человек уже сделал свой выбор в пользу того или иного, она лишь подтверждает его выбор и утверждает ответственность за него. Это тот цветок лотоса, в веничке которого обретается идеальное равновесие — равновесие младенца Гарпократы или равновесие Будды.

В каббалистической литературе буква *Хэт*, как правило, символизирует собой преграду, границу, которые отделяют внешнюю среду от внутренней. Эта преграда защищает того, кого она окружает как стеной от внешней среды, от внешних воздействий. Своей формой буква *Хэт* напоминает ворота. Через эти врата человек входит во внутреннюю, более глубокую область сознания, обогащенного новым опытом. В финикийском варианте начертания буква *Хэт* изображала голову верблюда, чем была связана с третьей буквой иврита — *Гимель* (дословно «верблюд»), а значит и с Арканом «Императрица» по системе французской школы. Иконографически это отражено в колоде Таро тем, что в большинстве случаев на Аркане «Правосудие/Справедливость» изображена именно царственная женщина, вершащая свой суд, а не мужчина. Эзотерически буква *Хэт* может обозначать «распределение» («регулирование»), а символику её гематрии (число восемь) часто соотносят с категорией вечности или «концом времен».

В связи с вышесказанным сложно не вспомнить мысль Фомы Аквинского о том, что суд — это тот период, когда всё подходит к концу. Согласно Фоме, нельзя выносить решение о чем-то изменяющемся, прежде чем изменения завершатся. Поэтому окончательный приговор должен быть оглашен в последний день мироздания¹¹⁴. Возможно, такое понимание суда заставило авторов некоторых ранних колод Таро поставить Аркан «Правосудие/Справедливость» после Аркана «Суд/Ангел» на предпоследнее, двадцатое место (рис. 82)¹¹⁵, за ним шел лишь Аркан «Мир», олицетворяющий вечность, как сложившееся целое, когда воздвигнется Новый Иерусалим и «времени больше не будет».

¹¹⁴ См. «Сумма теологии» (*Summa theologiae*), Приложение, Вопросы 59 и 88.

¹¹⁵ Колода *Budapest /Metropolitan* (ок. 1500 г.).



Рис 82

мертвых», и именно так ему и нужно бы было именоваться, но так как в христианской традиции сцена тотального воскрешения произойдет в момент Страшного Суда (а точнее, будет ему предшествовать), закономерно, что на этом Аркане всегда присутствует Ангел трубы и воскрешения, зовущий сигналом *tuba mirum* на последний суд — суд вечности. По этой причине эта карта подчас получала иное название — «Ангел». Создатели карты имели ввиду Ангела Гавриила, который разбудит мертвых в последний день мира. Но после этой массовой сцены призыва на суд откроется Книга — *Liber scriptus* — по которой всё тварное будет судимо верховной божественной силой. Эта сцена *суда вечности* (в отличие от предшествовавшей ей сцены воскрешения мертвых) как раз и является важной смысловой составляющей амплификационного ряда Аркана «Правосудие/Справедливость».

Связь между мерой профанной и сакральной мерой последнего суда можно встретить на одной из наиболее известных картин великого нидерландского художника XVII века Яна Вермеера. Картина называется «Женщина, держащая весы» (1662—1663 гг.). На ней мы видим

Чем же тогда отличались Арканы «Суд/Ангел» и «Правосудие/Справедливость», если они находились в одном септене, ведь правосудие это и есть манифестация судебной власти? Дело в том, что Аркан, который принято именовать «Суд» или иногда «Страшный Суд», имеет относительно своего содержания весьма превратное название, которое может сбить с толку. Символический ряд этого Аркана не сводится к суду, и в подтверждение этих слов достаточно привести в пример неопровержимые факты истории — ни в одной из ранних колод Таро на нем не изображена сцена суда. Это Аркан «воскрешения



Рис. 83

женскую фигуру с пустыми весами в руках (рис. 83). Перед ней лежат драгоценности, которые, очевидно, она собирается взвешивать. Такую на первый взгляд непритязательную бытовую сцену полностью преобразует задний план композиции — картина, висящая на стене комнаты прямо за женщиной с весами. На ней мы можем наблюдать сцену Страшного Суда и Христа, пришедшего «судить живых и мертвых». Работа Вермеера словно напоминает нам о том, что в каждом проявлении меры есть отзвук последней и высшей меры — бога, который и есть мера всех событий и вещей. «Женщина, держащая весы» может служить идеальной иллюстрацией Аркана «Правосудие/Справедливость». Картина повествует нам о представлениях той эпохи, когда считалось, что каждый наш шаг уже запечатлен для вечности: он уже есть и у него уже есть своя мера, но не человеческая, а божественная — мера истины, а не мера гражданскоправовой юстиции.

Представьте себе такую фантастическую ситуацию: мир появился, существовал мириады лет и наконец пришел к своему логическому концу. С точки зрения времени — он возник, был и перестал быть, но с точки зрения вечности он по-прежнему есть как целокупность всех времен, ведь для вечности нет таких слов как «прошлое» или «будущее». Это

истина Аркана «Мир», аллегорически представляющего целостный универсум, в котором всё уравновешено, в пространстве и во времени. Однако, чтобы всё в этом вечном мире было выверено и сбалансировано, нужна сила, ответственная за этот процесс. Сила, которую можно бы было назвать *регуляцией*. Это и есть функция восьмого Аркана.

В английской школе Таро, идущей от системы Герметического Ордена «Золотая Заря», Аркану «Правосудие/Справедливость» соответствует буква *Ламэд* — двенадцатая буква иврита, означающая «кнут». Правосудие хлещет направо и налево кнутом, приводя мир в движение по направлению к Истине. Такое соответствие связано с тем, что в английской системе, именуемой «уйзтовской», Арканы «Сила/Мужество» и «Правосудие/Справедливость» переставлены местами¹¹⁶. Данная перестановка говорит о воздействии мышления классической эпистемы, вызывающей к расположению знаков Зодиака в их естественном логическом порядке (как это было, к примеру, у Эттейллы). Очевидно, что такая масонско-розенкрейцерская организация, как Орден «Золотая Заря», была во многом ориентирована именно на знание классической эпохи, а не на *эпистему рынка* XIX века. Логика орденского знания шла по пути строго закрепленных значений и таксономических таблиц. Сейчас это, пожалуй, не может не вызывать улыбки, но деятели «Золотой Зари» (да и многих аналогичных организаций XIX и начала XX столетий) стремились вместить духовный опыт всех традиций мира в систему таксономии европейского научного типа. И кого после этого нужно обвинять в сциентизме: ученых или самих мистиков?

Я уже приводил множество цитат из работ крупнейшего и авторитетнейшего философа XX века Мишеля Фуко. Он не боялся писать о Куре де Жебелене, о магии или алхимии — и делал это возвышенно, изысканно и весьма корректно с научной точки зрения, не помещая герметическое знание в прокрустово ложе таблиц и схем. По контрасту с его работами, если взять в руки документы Герметического Ордена «Золотая Заря», да и многих ныне действующих схожих по структуре эзотерических организаций, создается устойчивое впечатление попадания в позитивистскую картину околонучного мира середины XIX века, где духовные истины пытаются доказать чуть ли не естественнонаучными методами. Возможно, это и есть принцип работы Аркана «Правосудие/Справедливость» — установление всякому намерению асимметричного противодействия.

Исходя из логики композиции Аркана «Правосудие/Справедливость», на котором всегда изображались *весы*, adeпты Ордена «Золотая Заря» решили приписать ему в соответствие этот астрологический знак, но так как знаки Зодиака начинались в орденской системе от Аркана «Император» (Овен)¹¹⁷, то получалось, что карте, сопряженной со знаком Весы должен был соответствовать одиннадцатый Аркан, в то

¹¹⁶ См. колоды А. Уэйта, С. Дали, Г. Хайндля, Х.Р. Гигера и др.

¹¹⁷ Арканы «Маг», «Жрица» и «Императрица» имели там планетарное (не зодиакальное) соответствие, а карта «Дурак/Шут» — стихийное соответствие (воздух).

время как на долю восьмого Аркана приходился знак Лев. Однако в большинстве классических колод Таро фигура льва изображена на Аркане «Сила/Мужество», это и заставило создателей орденской системы соответствий изменить марсельский порядок Арканов. Таким образом, через астрологический знак Весы карте «Правосудие/Справедливость» были приписаны как одиннадцатый номер, так и буква *Ламэд*³.

Алистер Кроули в своей колоде возвращает Аркан «Правосудие/Справедливость» на изначальное восьмое место, однако не отказывается от соотнесений этой карты со знаком Весы и буквой *Ламэд*. Данный факт свидетельствует, что Кроули мыслит уже в иных, не классицистских категориях, а категориях тотальной мобильности и относительности эпистемы рынка XIX — первой половины XX века. Так что нет ничего удивительно в том, что он переименовал свой Аркан в «Регулирование» — имманентную логику действия и противодействия, сняв тем самым отсылки к какой-либо извечной трансцендентной истине.

Как уже было сказано, Аркан «Правосудие/Справедливость» в традиции «Золотой Зари» и у А. Уэйта имеет номер одиннадцать, из чего можно сделать ещё один весьма любопытный вывод. Если обратиться к логике соответствий между тремя септенерами, то в этой системе «Правосудие/Справедливость» будет не аналогом Аркана «Маг/Фокусник», а аналогом Аркана «Император». «Император» в своём лице воплощает *законодательную* и *исполнительную* власти, а одиннадцатый Аркан, как его *analoşon* во втором септенере является манифестацией *судебной* формы власти. Однако, судя по всему, ни к чему хорошему это в перспективе не приводит, так как карта, соответствующая им в третьем септенере — это Аркан иллюзий «Луна». Впрочем, мне значительно ближе ряд соответствий «Маг/Фокусник», «Правосудие/Справедливость» и «Дьявол», когда на одной чаше весов находится субъект, на другой — его враг (лжесвидетель), а между ними — регулирующая сила справедливости.



Еис. 84

стилизованнными клешнями. Символ зодиакального Рака в чем-то близок знаку *тай-узи* — равновесию противоположных начал, единству Инь и Ян (рис. 84). Смысловое поля знака Рак астрологи, как правило,

Во французской школе Таро Аркан «Правосудие/Справедливость» соотнесен с астрологическим знаком Рак, который графически изображается двумя направленными в противоположные стороны

³ По английской традиции первая буква иврита (*Алеф*) приписывается нулевому Аркану «Дурак/Шут», так что на долю одиннадцатого Аркана естественным образом приходится именно двенадцатая буква иврита (*Ламэд*).

связывают с религией, и это хорошо подходит к Аркану «Правосудие/Справедливость». Понятие справедливости, священного статуса «высшего судии» было всегда одним из ключевых моментов в структуре религиозных учений. Любая религия основана на идее священности Закона, воплощающего собой Истину.

Кроули писал, что знак Рака управляется Луной, отмеряющей время^{119 120}, то есть в самом определении сущности этого знака упоминается действие *меры*. В качестве исторической иллюстрации этого знака Кроули рассказывает биографию Е.П. Блаватской, которой в течении своей жизни удалось добиться «примирения религий». Это был её величайший вклад в европейскую культуру. Ранее люди верили, что спастись можно только через истинное учение, и нужно было найти таковое — это было вопросом жизни и смерти. Блаватская смогла *уравновесить* различные религии и показать их равное значение для ищущей души, показать их схожие сущностные элементы, что смогло сдвинуть с мертвой точки европейское общество и продвинуть его к большей толерантности и более широкому взгляду на мир. *«Её вклад в это дело был гораздо более значительным, чем работы ученых, действовавших исключительно деструктивными методами. Блаватская не разрушала границы непримиримых вероисповеданий, она просто растворила искусственные плотины между ними»*¹²⁰.

Мир постепенно стал двигаться от *правосудия* к *регулированию*, от категорий добра и зла к категориям «подходящего» и «не подходящего». Это уже не выбор *«или/или»*, но оценочное суждение, причем суждение ситуативное. Равновесие таких весов, чаши которых могут находиться в разных измерениях может принимать самые причудливые формы, к примеру, уравнивать их может нечто не противоположное или тождественное тому, что мы видим на одной из чаш, а что-то совершенно иное. Такую логику сложнее осознать, чем черно-белый шахматный пол масонского храма, изображенный на Аркане «Правосудие/Справедливость» в Таро «Золотой Зари», но от этого осознания зависит то, будем ли мы жить в мире категорий победы/поражения или в мире сотен тысяч возможностей, сотен тысяч нитей, как в теории струн, пронизывающих наш мир.

Остановимся на анализе восьмого Аркана в Таро Освальда Вирта — важнейшей колоде французской школы, к которой мы будем обращаться в завершении каждой главы. «Правосудие/Справедливость» — единственная карта в колоде Вирта, на которой в окантовке не изображены никакие древние буквы или символы, что существенно выделяет данный Аркан из всей остальной колоды — это карта меры самой колоды как

¹¹⁹ Кроули А., Адамс Э. Общие принципы астрологии/ А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 51.

¹²⁰ Там же. — С. 55.



Рис. 85

Фемида, несмотря на то, что Фемида традиционно изображалась с завязанными глазами. Более точным представляется определение фигуры на этой карте как Астрей¹²² — греческой богини справедливости, дочери всемогущего Зевса и Фемиды. Астрея-Справедливость, не выдержавшая греховной природы людей и сбежавшая из мира земного в небесное царство олимпийских богов, как нельзя лучше подходит для воплощения идеи запредельности «божественной справедливости». Впрочем, чтобы Астрея была действительно небесной истиной, она должна быть украшена одним из своих ключевых атрибутов — нимбом из звёзд, что в колоде Вирта соответствует Аркану «Императрица». На карте же «Правосудие/Справедливость» работы Вирта мы видим классическую марсельскую версию восьмого Аркана лишь с большим количеством символики и глубоко продуманной цветовой шкалой.

Вот как описывает автор, своего персонажа: *«В Таро Фемида похожа на Императрицу (Аркан III) своим торжественным видом, обращенным в фас строгим лицом, светлыми волосами, красной туникой и синим плащом; но это уже больше не Царица Небес, вечно*

таковой (рис. 85).

Аркан «Правосудие/Справедливость» в каком-то смысле не только входит в структуру двадцати одного пронумерованного Триумфа Таро, но и является внешней — организующей и структурообразующей силой для всего Старшего Аркана, чем близок к карте «Шут/Дурак». Дурак Таро — это та легкая материя духа, которая порождает *всё и вся*. «Правосудие/Справедливость» — это та мера всех существующих форм, которая создает из божественного источника («Шута/Дурака») все видимые и невидимые вещи и идеи. Сложно не вспомнить вновь слова Кроули, что Правосудие — «партнерша Дурака»¹²¹.

Будучи неплохим знатоком масонской, розенкрейцерской и иной оккультной европейской символики О. Вирт всё же пишет, что на его карте изображена

¹²¹ «... как высший символ, символ за пределами всяких планетарных и зодиакальных соображений, эта карта является женским дополнением к Дураку». А. Кроули «Книга Тота», глава «Регулирование».

¹²²Первым, кто указал на фигуру Справедливости как Астрею, был Кур де Жебелен.

юная Лестрея, парящая в выси. Женищина, которая держит в руках весы и меч, выглядит старше, черты её лица стали жестче. Спустившись в сферу действия, она утратила свои крылья. Её трон массивен, тверд и устойчив, как золотой куб Императора (Аркан IV). Это не Колесница, мчащаяся по свету, но монументальное сиденье, неподвижно закрепленное на земле. Два пиллястра по бокам украшены чередующимися белыми и зелеными полу дисками. По своей форме эти украшения напоминают многочисленные груди эфесской Дианы, подательницы питательного молока и жизненной силы. Пиллястры трона Справедливости, по аналогии с колоннами Иахин и Воаз Храма Соломона, обозначают границы физической жизни; между ними заключено ограниченное поле жизненной деятельности. Верхушки пиллястров похожи одновременно и на раковины, и на полуоткрытые гранаты, символы плодородия и гармонической согласованности»¹²³. «Чтобы не требовать от людей того, что им не по силам, Фемида взвешивает все судьбы. Радости и невзгоды распределяются между людьми по справедливости, то есть так, чтобы они находились в определенной пропорции, ибо для того, чтобы судить и понимать, нужны контрасты, а для того, чтобы наслаждаться счастьем, нужно пройти через страдания»^{123 124}.

Как видно из описания, Вирт, будучи сыном своей эпохи, напирает на идею единства противоположностей, их взаимоперехода и взаимообусловленности. Его мир отчасти уже динамичен, но в сравнении с концепциями середины XX—XXI веков, он ещё слишком убежден в существовании абсолютных сил — таких как добро и зло. Должно ещё пройти несколько десятков лет, чтобы можно было написать, как Кроули: «Природа не справедлива: она точна...».

Любопытно, что по-гречески судебное решение называлось словом *кризис* (др.-греч. *κρῖσις* — поворотный, рубежный момент). Таким образом, Правосудие — это всегда поворотная точка, и прекрасно, что во французской традиции Таро именно этот Аркан является первым шагом во второй септимер. Это шаг из мира обезличенных масок реальности в диалектические ситуации, в которые уже включена личность.

Вообразим, что человек наступает на лежащие грабли и они ударяют ему по голове. Сам физический закон (принцип рычага) может быть истолкован по Аркану «Император», но по Аркану «Правосудие/Справедливость» — это будет наказанием за глупость и невнимательность. Личностный и моральный оттенки тут в какой-то мере всегда присутствуют. В «Императоре» физические законы царят в едином нерасчлененном мире и люди, подчиняющиеся им, ещё не прошли сепарацию Логоса (это ещё люди «тела гилетического»), В Аркане «Правосудие/

¹²³О. Вирт. Таро магов С. 116.

¹²⁴О. Вирт. Таро магов С. 118.

Справедливость» перед судом предстает уже отдельный человек, имеющий «мужество быть собой» (человек «тела психического»). В «Императоре» весь мир ответственен за человека: общество и контекст, законы мира определяют его сущность. В Аркане «Правосудие/Справедливость» человек сам ответственен за свои действия, свой выбор и самого себя.

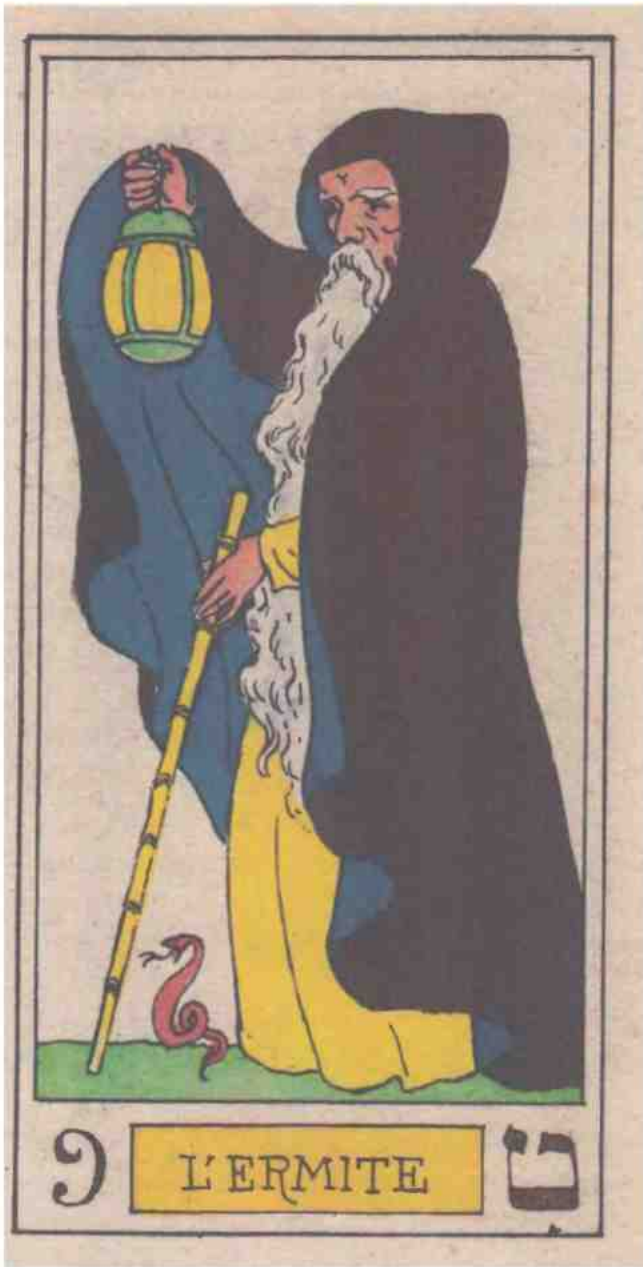
Освальд Вирт писал: *«Подтверждением тому, что между Арканами IV и VIII существует тесная связь, служит общий знак, который украшает как Императора, так и Справедливость, — плетеная нашейная цепь, символ гибкой связи жизненных волокон, которые сплетаются между собой так сильно, что их почти невозможно разорвать. Судейская шапка, украшающая голову Справедливости, отмечена солнечным знаком, ибо духовное солнце есть великий координатор, который назначает каждому существу его роль и каждой вещи — её место»*¹²³. Есть и ещё более высокий — уже не «психический», но «пневматический» уровень: когда человек понимает и принимает свою ответственность за весь мир, как это происходит в Аркане «Суд/Ангел», когда «мертвые пробуждаются» и встают в наших душах, и мы должны нести ответственность ещё и за их выбор, так как не можем быть полностью отделены от того мира, в котором мы живем. Мы не можем отгородиться от всеобщей истории прошлого, так же как и от чаяний настоящего, возникающих вокруг нас, подхватывающих и несущих нас в будущее, как бурный водный поток.

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *равновесие; жизненная устойчивость; неизбежные последствия совершенных действий; имманентная справедливость; неотвратимая расплата за дурные поступки; логика; точность суждения; беспристрастность; духовная независимость; методичность; точность; тщательность.*¹²⁵

¹²⁵О. Вирт. Таро магов С. 117.

АРКАН VIII

Отшельник, Время,
Посвящение, Свет потаенный,
Мудрец или искатель
Истины и Справедливости,
Осторожность



Боярышника запоздалый свет
Горит зимою в зарослях колючих:
Не ослепляя яркостью гирлянд,
Но призывая каждого — хранить
Свой скромный фитилек самостоянья.

А иногда в мороз, когда из уст
Клубится пар, он принимает образ
Бродяги Диогена, днем с огнем
Искавшего повсюду человека,
И пристально разглядывает вас,
Подняв на зыбком прутике фонарик,
И вы дрожите перед этим взглядом.
Перед колючкой, что у вас из пальца
Возьмет анализ крови, пред экраном,
Что вас насквозь просветит — и пропустит.

*Шеймас Хини «Боярышниковый фонарь»
в переводе Г. Кружкова*

Ключевые слова:

- ограниченность наших возможностей, способствующая формированию нашей индивидуальности
- время: внутреннее и внешнее, а также контраст между ними
- самоуглубление, самопогружение, самоанализ
- медленное прорастание внутри субъекта его индивидуального «Я»
- уход от общества, отгороженность, самоизоляция
- осторожность, недоверие, скепсис в отношении окружающей реальности
- внутренний мир человека и его внутренний «свет»
- поиск себя
- такой тип знания, которое нужно возвращать в себе годами

Путь на Эц а'Хайм во французской традиции: путь *Тэт* (между сфирот Хэсэд и Гвур)

Путь на Эц а'Хайм в английской традиции: путь *Юд* (между сфирот Хэсэд и Тифэрэт)

Гематрия буквы Тэт: 9

Гематрия буквы Юд: 10

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Волопас или Жнец, Папюс и Г.О.М. — Лев, Рудникова — Лев, английская школа — Дева

Параллели в психологии и науке о человеке:

- интроверсия
- замкнутость
- в критических формах: агорафобия и социофобия
- личное пространство
- внутренний (субъективный) мир
- чувство неполноценности (в концепции А. Адлера)
- нехватка (в концепции Ж. Лакана)

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- жития святых в христианской культуре, а также предания о садху в индуизме
- большинство книг по медитации
- Публий Овидий Назон (*Publius Ovidius Naso*) «Метаморфозы» (II—VIII н.э.) — глава III, строки с 324 по 340
- Дмитрий Ростовский (в миру Даниил Саввич Тупгало) «Житие преподобного отца нашего Алипия Столпника» (конец XVII—начало XVIII вв.)
- Артур Мейчен (*Arthur Machen*) «Тайная слава» (1899—1908; опубликован 1922)
- Август Стриндберг (*August Strindberg*) «Одинокий» (1903)
- Борис Константинович Зайцев «Преподобный Сергей Радонежский» (1923)

- Федерико Гарсиа Лорка (*Federico Garcia Lorca*) «Дом Бернарды Альбы» (1936)
- Валентин Арнольдович Томберг «Медитации на Таро: Путешествие к истокам христианского герметизма» (1967)
- Анна Андреевна Фрезе Монастырская архитектура и традиция столпничества в Византии и Древней Руси в IX—начале XIII века¹²⁶

Параллели в трудах мыслителей:

- Мигель де Молинос (*Miguel de Molinos*) «Духовный путеводитель» (1784)
- Альфред Адлер (*Alfred Adler*) «Индивидуальная психология как путь к познанию и самопознанию человека» (1926)
- Жак Лакан (*Jacques Lacan*) «Семинары» (1931—1980)¹²⁷
- Чарльз Т. Тарт (*Charles T. Tart*):
«Пробуждение» (1986)
«Практика внимательности в повседневной жизни» (1994)
- Джорджо Агамбен (*Giorgio Agamben*) «О том, чего мы можем не делать...» из книги «Нагота» (2009)

Параллели в живописи:

- огромное количество картин, изображающих отшельников и монахов, а также людей в уединении
- Бенвенуто Челлини (*Benvenuto Cellini*) «Автопортрет», обнаруженный в 2004 году (создан во второй половине XVI в.)
- Франсиско Гойя (*Francisco Goya*) «Сатурн, пожирающий своего сына» (1819—1823)
- Каспар Давид Фридрих (*Caspar David Friedrich*) «Монах у моря» (1808—1810)
- Михаил Васильевич Нестеров «Схимник. Вечерний звон» (1910)
- Николай Константинович Рерих «Свет небесный» (1931)
- Эндрю Уайет (*Andrew Wyeth*):
«Индийское озеро» или «*Turkey Pond*» (1944)
«Мир Кристины» (1948)
- Илья Александрович Каверзнев «Монах» (1999)
- Павел Викторович Рыженко «Муравейник» — №3 из Триптиха «Покаяние» (2004)
- Владимир Николаевич Киреев «К тому берегу» (2007)
- Вася Ложкин (А.В. Куделин):
«Хозяин Солнца», «Газ-батюшка», «Тьма сгущается» (XXI век)

¹²⁶ Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Подред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. — СПб.: НП-Принт, 2014. С. 90-98.

¹²⁷ «Семинары» Ж. Лакана в равной степени относятся как к девятому Аркану (постепенное возвращение нового видения себя), так и к следующему — десятому (осознание, на каких основаниях существует мир: триада Воображаемое-Символическое-Реальное). Помимо этого, в связи с огромной ролью слова и речи в философии Лакана, его мировоззрение можно считать близким к амплификационному ряду первого Аркана Таро.

Параллели в скульптуре:

- Матиаш Бернард Браун (*Matyás Bernard Braun*) «*Citoliby Chronos*» или «Кронос из Цитолибах» (1715)
- Игнац Гюнтер (*Ignaz Günther*) «*Chronos*» (1765—1775)
- Энке Эберхард (*Eberhard Encke*) «*Chronos*» — барельеф (первая половина XX в.)
- Том Паки (*Tom Puckey*):
«Полое тело» или «*Hollow torso*» (1991)
«*Machinegunneress*» (2001)
- кладбищенские статуи аллегорий Времени, в частности, «Хронос» с кладбища в Дерио-Бильбао (Испания)

Параллели в архитектуре:

- теменос, скит, келья
- Мавзолей Шах-Черах (XIV в.) — архитектура здания демонстрирует колоссальный контраст между скромным внешним видом и богатством внутреннего убранства, помимо этого, структура купола напоминает яйцо, что также отсылает к символике девятого Аркана
- монастыри, к примеру:
монастырь Святого Галла (согласно легенде, основан в VII в.)
Аджина-Тепе (VI—VIII вв.)
Амарбаясгалант (1726)
Манзушир-хийд (1733)
Онгийн-хийд (1760)
Данзандаржа (1809)
- Тоёо Ито (*Toyo Ito*) «Дом для прощания» (1976)
- Тадао Андо (*Tadao Ando*):
«Дом Азумы» (1976)
«Церковь света» (1989)
«Храм воды» (1991)
- архитектурное бюро FCJZ «Вертикальный стеклянный дом» (1991)

Параллели в музыке:

- идеальным воплощением этого Аркана служит интровертная музыка американского композитора Мортона Фелдмана (*Morton Feldman*):
«*String Quartet & Orchestra*» (1973)
«*Piano and Orchestra*» (1975)
«*For Philip Guston*» (1984)
«*Piano and String Quartet*» (1985)
«*Violin and String Quartet*» (1985)
«*Piano, Violin, Viola, Cello*» (1987)

Параллели в кинематографе:

- Луис Бунюэль (*Luis Buñuel*) «Симеон-пустынник» (1965)
- Андрей Арсеньевич Тарковский «Ностальгия» (1983) — сцена со свечой
- Павел Семёнович Лунгин «Остров» (2006)
- Стив Маккуин (*Steve McQueen*) «Голод» (2008)

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Кар тинка Аркана изображает собою идущего старца, держащего в правой руке (не зеркально)^{128 129} лампу с тремя огнями. Лампа эта отчасти скрыта под обширным плащом с капюшоном, облегающим старца тройным изгибом своих складок. В левой руке старца виднеется посох, служащий ему опорой при ходьбе. На посохе ясно вырисовываются следы трех сучков. Лампа ясно указывает на Просвещенность в трех планах (3 фитиля). Плащ почти так же отчетливо символизирует уединение, изоляцию в трех же планах. Палка дает опору тройственного характера (сучки). Возраст путника — намек на то, что перечисленными элементами можно сознательно пользоваться лишь в той поре жизни, когда человека перестают обуревать личные страсти и перспективы личной жизни и эгоистической удачи в физическом плане. Движение странника — указание на невозможность стационарности в развитии при наличии упомянутых данных» .¹²⁹

Освальд Вирт: «Отшельник ... шагает уверенно и без усталости, ибо его путь освещен светом (хоть и неярым) фонаря, который он держит в поднятой правой руке. Наш философ наполовину прикрыл фонарь полкой своего широкого плаща, ибо боится повредить глаза, слишком слабые для того, чтобы выдержать мерцание даже такого скромного светильника.<...> Свет его фонаря не задерживается на поверхности вещей, а проникает вглубь, выявляя их истинную природу. Вероятно, похожим фонарем пользовался Диоген, пытавший щего человека»¹³⁰. «В Болонском Таро Отшельника заменяет старец с крыльями, который тяжело шагает, опираясь на два костыля. <...> Этот старик, хоть и крылат, передвигается очень медленно и наводит на мысль о вечно движущемся Сатурне, божестве Времени, который завоевывает будущее, заставляя его незаметно появляться из прошлого»¹³¹.

Нина Рудникова: «Искание его сопряжено с отщеплением сознания от Земли, пробуждением бессмертной Души, нахождением в ней Духовного Истока или Бога. И лишь нашедшему в себе Бога дается власть над творческой силой и истинное знание законов её проявления»¹³². «Осторожность — основа мудрого Водительства по пути Посвящения. Она выражается словами: "Каждому давать по мере его", ибо перегруженное сознание не только вредно, но может разрушительно подействовать на тонкие проводники (тела) учеников. Вот почему Посвящение эзотерично и оккультно. Преждевременные знания и преждевременное владение

¹²⁸На самом деле на первых изображениях отшельника с фонарем (XV—XVI вв.) он держит его именно в левой руке, а не в правой.

¹²⁹Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 147.

¹³⁰О. Вирт. Таро магов. С. 121.

¹³¹О. Вирт. Таро магов. С. 124.

приносит вред, а не пользу. Только полный рост сознания дает возможность овладеть полнотой власти и полнотой знаний, во имя бескорыстного строительства. Только постепенно проходя через многие этапы накопления положительного и отрицательного опыта, сознание одухотворяется и растет»¹³³.

Валентин Томберг: «Отшельник легендарный и Отшельник исторический был, есть и всегда будет одиноким путником с лампой, плащом и посохом. Ибо он обладает даром возжигать свет во тьме — т. е. обладает "лампой"; *способностью отделять себя от коллективных настроений, предрассудков и желаний рода человеческого, нации, класса и семьи* — умением утихомиривать громогласную какофонию коллективизма, чтобы вслушиваться и постигать иерархическую гармонию сфер — т. е. он обладает "плащом"; и в то же время он наделен чувством реализма настолько развитым, что в сфере реальности он стоит не на двух ногах, а на трех, т. е. он продвигается вперед только после того, как коснется земли через непосредственный опыт и прямой контакт с реальностью: он обладает "посохом". Он творит свет, он творит тишину и создает определенность — в полном соответствии с критерием Изумрудной Скрижали, с критерием тройного гармонического согласия между тем, что ясно, тем, что пребывает в гармонии с совокупностью Богооткровенных истин, и тем, что является предметом непосредственного опыта... »¹³⁴. «Отшельник символизирует не только мудрого и доброго отца, являющегося отражением Отца небесного, но также метод и суть герметизма. Ибо герметизм основан на гармоническом согласии между всеми тремя методами знания: априорным знанием разума ("лампой"); всеобщей гармонией по аналогии ("плащом") и достоверным непосредственным ("посохом")»¹³⁵.

В наши дни в амплификационный ряд девятого Аркана входит, прежде всего, понятие *внутреннего пространства* — того, что в психологии именуют внутренним миром человека, его индивидуальным ядром. Однако на заре формирования колоды Таро этот Аркан именовался **tempo** — «время» и воплощал в себе неминуемый ход великих часов жизни, устремляющий бранные вещи, ситуации, империи и даже целые цивилизации к разрушению. Казалось бы, какая может быть связь между внутренним миром каждого из нас и внешней, суровой и объективной поступью Хроноса? Попробуем взглянуть на эту проблему сразу с двух сторон.

Во-первых, то время, которое гонит нас, которое психологически ежегодно «ускоряет» свой ход по мере нашего старения и устремляет всё живущее^{132 133 134 135 136}

¹³²Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 158.

¹³³Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С.165.

¹³⁴Курсив мой.

¹³⁵В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 180.

¹³⁶В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 180-181.

к неизбежному концу, на самом деле не столь уж и объективно. Время как объективное явление нам в восприятии не дано. Каждый знает, что один час может пролететь словно краткий миг, а следующий за ним, казалось бы, такой же час будет субъективно длиться целую вечность. Наши внутренние часы (так называемый биоритм) не смогут нам помочь в определении объективного внешнего времени: если мы взволнованы — сердце бьётся быстрее, в то время как в процессе сна наш пульс замедляется. Известный специалист в данной области Юрген Ашофф (*Jürgen Aschoff*) установил, что «*при длительной изоляции человека ... в темноте, цикл "бодрствование-сон" удлиняется за счет увеличения продолжительности фазы бодрствования*»¹³¹. Даже наше понимание времени как процесса, который делится на *прошлое, настоящее и будущее*, не является объективной формой течения самого времени, а является сугубо культуральным способом его восприятия, о чем свидетельствуют исследования различных этнических племен и их взглядов на время (подчас радикально отличных от наших).

Здесь можно было бы продолжать ещё очень долго и приводить массу доказательств, но я не буду сильно уклоняться от темы девятого Аркана и укажу лишь ещё на одну деталь. Процесс старения (а именно аллегорией старости и выступает Аркан «Отшельник/Время» во многих ранних колодах) для каждого человека также является достаточно специфически окрашенным — он столь же субъективен, как и отличия в теле и психике у каждого из человеческих существ. В таком случае не является ли параллель между внутренним миром и категорией времени не оппозицией, а тождеством? Ведь что такое время, как не наша субъективная мера нашей же жизни? Мера в большей степени «наша», чем то, что мы именуем «своей личностью», так как она заключена не только в области жизни психической, но и в нашей телесности.

Во-вторых, можно взглянуть на эту проблему с иной стороны: то, что мы именуем нашим «внутренним миром», кристаллизуется только под действием ограничений «мира внешнего» — в том числе и под действием времени. Единственная уникальность каждого из нас — это наше местоположение в пространстве-времени, наш взгляд из этой не имеющей аналогов точки. Да, все мы отличаемся на уровне нашей биохимической телесности, да, все мы разные по культурному контексту. Но, чисто теоретически, и то и другое может быть воспроизведено в тех же самых пропорциях, пусть вероятность этого и приближается к нулю. Находиться же вдвоём, троём и т.д. в одной и той же пространственно-временной точке никто из нас не способен. Другой человек может занять наше место либо после того, как мы оттуда уйдем, то есть в другое время, либо может находиться рядом, но не на том же самом месте. Да, это отличие является крошечным, но оно есть, и через процесс обусловливания, длящийся всю нашу жизнь, оно наделяет нас совершенно различным опытом взгляда на окружающий нас мир и формирует отличный от других людей образ этого мира и нас самих.

Так не есть ли то, что мы именуем нашим «внутренним», на самом деле наше «уникальное внешнее», которое, согласно законам физики, никто не ¹³⁷

¹³⁷<https://ru.wikipedia.org/wiki/Биоритм>

сможет у нас похитить? Ведь достаточно вспомнить такой феномен, как *феральные дети* (одичавшие дети), чтобы усомниться в том, что человек является человеком (и тем более личностью) по праву рождения. Согласно исследованиям В.И. Лубовского, те дети, что прожили около первых четырех лет своей жизни с животными, а не в человеческом сообществе («дети-маугли»), не способны освоить человеческую речь и ходить на двух конечностях. Самое удивительное здесь то, что это дети, которые все последующие годы своей реабилитации находящихся в человеческом сообществе! Однако оно уже не способно вытеснить ту животную идентичность, которая сформировалась у одичавшего ребенка. Вот и весь «внутренний мир», который оказывается исключительно «внешним» — он формируется и кристаллизуется контекстом, прежде всего, в первые годы жизни человека. Таким образом, человек — сугубо культуральный феномен и не является человеком «по рождению», как думали в прошлые века.

Полагаю, теперь читателю ясно: время как «внутреннее время» и идея времени как объективного фактора формирования «Я» не противоречат идее искры духовной жизни индивида, а скорее поддерживают её. Так что нет ничего удивительного, что девятый Аркан, сменивший название с «Времени» на «Отшельника», тем не менее совсем незначительно модулировал в плане своей композиции. Идея времени и идея искры нашего индивидуального «Я» слились в нем воедино, что, возможно, и является наиболее ценным.

Первые из дошедших до наших дней карты «Отшельник/Время» относятся к колодам ручной работы: это *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 86, слева), *Alessandro Sforza* (рис. 86, по центру) и так называемое «Таро Карла Безумного» (рис. 86, справа). На всех трех изображениях представлен богато одетый почтенный старец, держащий в своих руках песочные часы. Если в миланской колоде (*Pierpont-Morgan*



Рис. 86

Bergamo Visconti-Sforza) старец опускает часы, как бы клонясь под натиском лет к земле, то на картах феррарской традиции (*Alessandro Sforza* и «Таро Карла Безумного») мы видим, фигуру человека, поднимающего часы вверх, к «миру горнему» — как бы указуя на то, что свой век нужно посвятить делам, направленным в вечность, а не на суету внешнего брэнного мира. Прошу заметить, что на всех этих изображениях нет и намека на фигуру христианского пустычника. Это скорее волхвы или, что более вероятно, *genii времени*, репрезентирующие собой сам архетип неотступно грядущей старости — аллегория жизни, утекающей словно песок.

Колода *Rothschild /Beaux-Arts* (рис. 87, слева) раннепечатной традиции подтверждает это предположение, так как на ней мы видим крылатого старца, который сгорблен под тяжестью своей ноши (колонны) — того долга, который он несет в этой жизни во имя других людей. Колонна и монах-отшельник намекают на христианскую традицию *столпников* (стилитов). Такие христианские преподобные мужи, решившиеся на подвиг пожизненной молитвы на столпе, считались святыми и очень почитались.



Рис. 87

Самым известным из них является сирийский монах Симеон Столпник (IV—V вв.), простоявший на столпе более трех десятков лет. Позднее, многие превзошли по времени его подвиг и находились на столпах около пятидесяти или даже более лет. К примеру, Преподобный Алипий Столпник, живший в седьмом веке, как свидетельствуют источники, находился на столпе 66 лет!

Любопытно, что на карте из колоды *Rothschild/Beaux-Arts* мы наблюдаем инверсию — не отшельник находится на столпе, а столп на отшельнике, что указывает на внутреннее обращение (переворачивание) внешних событий. На рефлексию — которая буквально так и переводится: *обращение вспять*. Моральный долг своей тяжестью возвышается над немощным телом человека-аскета, а не его тело возведено на пьедестал почета. На карте из колоды *Rothschild/Beaux-Arts* мы видим, как фигура старца шествует на костылях и со всей очевидностью является не столько человеком, сколько символом: возможно, аскезы и презрения к телесной оболочке, а возможно, аллегорией времени, уходящей своими корнями в ряд Кроноса/Хроноса/Сатурна.



Рис. 88

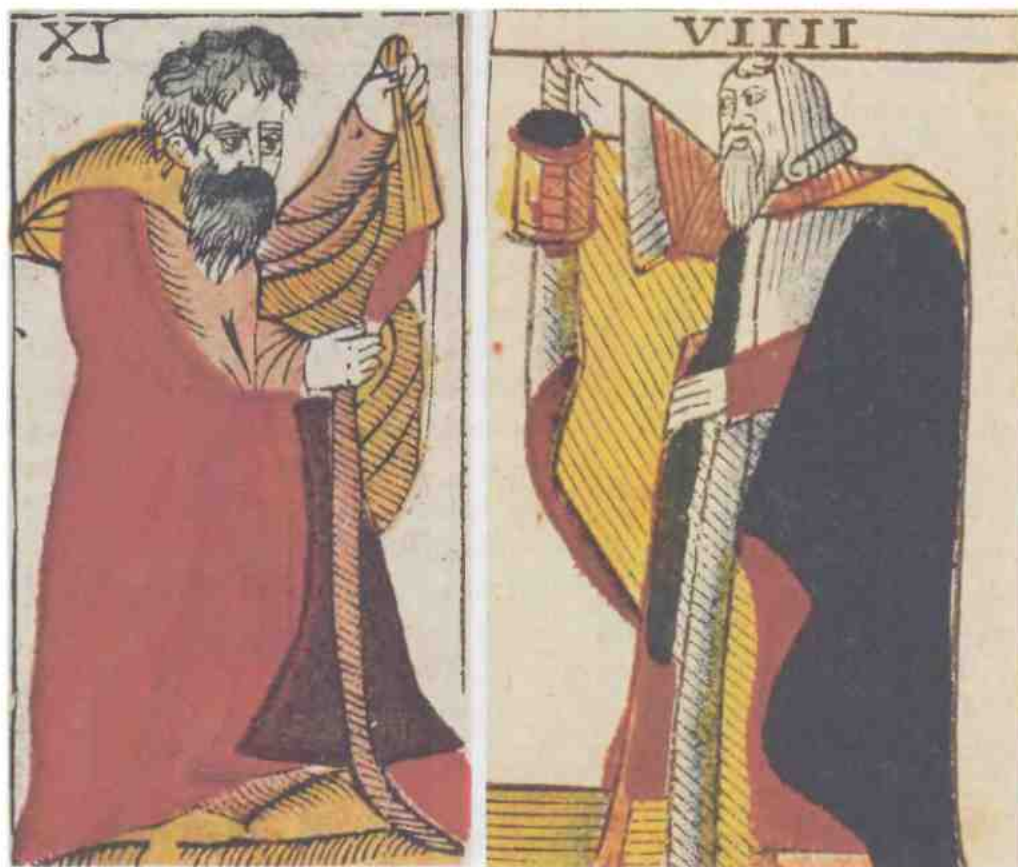
В древнейшем списке колоды Таро (*Sermones de Ludo Cum Aliis*), относящемся ко второй половине XV века, Аркан «Отшельник/Время» назван «*El gobbo*» — «горбун». В этом списке он имеет одиннадцатый номер, т.е. идет следующим после «Колеса Фортуны», так что связка этих двух Арканов не разрывается даже в самом раннем списке, хотя и имеет иную последовательность. Сложно с уверенностью утверждать, но, возможно, две черточки над головой отшельника из колоды *Alessandro Sforza* также обозначают всего лишь арабскую цифру 11 — порядковый номер Аркана. Что же касается факта гарантированного указания номера Аркана «Отшельник/Время» на самой карте, впервые это происходит в раннепечатной колоде Розенвальда (*Rosenwald*). На этой карте (рис. 87, справа) отчетливо виден номер XII, написанный латинскими цифрами¹³⁸. Главное же для нас здесь то, что Аркан во всех ранних списках и колодах всегда попадает во второй септенир и всегда находится в непосредственной близости с Арканом «Колесо Фортуны» (в колоде *Rosenwald* «Колесо Фортуны» занимает одиннадцатое место и предшествует двенадцатому «Отшельнику/Времени»), Думаю, читатель уже смог заметить, что в отличие от представленных выше колод ручной работы, в раннепечатных листах с изображением отшельника мы не находим песочных часов. И в колоде Розенвальда, и в колоде Ротшильда обе руки отшельника занимают костыли.

В одной из последних колод ручной работы *Jeu de Tarot lyonnais* 1475—1500 гг. (рис. 88, слева), а также в появившейся чуть позже раннепечатной колоде *Budapest/Metropolitan* (рис. 88, справа) устанавливается

¹³⁸ На этой колоде все цифры проставлены в «отраженном» виде. Очевидно, мастера того времени ещё не научились гравировать в отражении, чтобы получать прямое изображение на оттиске.



Puc. 89



Puc. 90

Puc. 91



Рис. 92

традиционный образ Аркана: мудрый старец (не горбун) степенно шествует с палкой по дороге жизни, освещая себе путь высоко поднятым фонарем — именно таким мы будем знать его по наиболее известным колодам последующих веков. Практически такое же изображение встречаем в *Catelin Geoffroy Tarot* (конец XVI века) и в анонимном парижском Таро (первая половина XVII века)¹³⁹. Как в колоде *Catelin Geoffroy* (рис. 89, слева), так и в анонимном парижском Таро — *feu de Tarot parisien* (рис. 89, справа) номер карты уже привычный для нас — девятый. Впрочем, с колоды парижского анонимного Таро девятый номер для Аркана «Отшельник/Время» устанавливается не окончательно. Так, в *Viéville Tarot* (рис. 90) карта снова приобретает номер XI, как и в традиции Флорентийской миниатюры, активно набирающей популярность именно в эти годы. В колоде Вьевилля отшельник несет не фонарь, а лучину или свечу, что делает это изображение в ещё большей степени камерным и даже лично-интимным.

Начиная с *Noblet Tarot* (рис. 91) карта «Отшельник/Время» окончательно обретает девятое место, а также начинает записываться уже в эзотерической манере — не как IX, но VIII (пять плюс четыре, а не десять минус один). Все последующие классические колоды Таро (за исключением автономной традиции Эттейллы) помещают эту карту на девятое место и практически не меняют иконографию изображения Аркана. Так, к примеру, несмотря на то, что одна из наиболее известных колод марсельской традиции (*Dodal Tarot*) вышла в свет в самом начале XVIII века, изображенный на ней отшельник (рис. 92, слева) практически

¹³⁹ Интерес представляет постепенное изменение одеяния и головного убора персонажа — он всё более и более становится похож на христианского монаха. Если в итальянских колодах это был скорее просто старец, то во французских всё указывает на его принадлежность к христианской церкви (особенно в колоде *Catelin Geoffroy*).



Рис. 93



Рис. 94

тождественен одноименной карте из колоды А. Уэйта, выпущенной в начале XX века (рис. 92, справа). Таким образом, ни нумерация, ни иконография Аркана с тех пор практически не менялись. Однако старая нумерация, которая была типична для карты «Отшельник/Время», тоже не канула в Лету. Номер одиннадцать закрепился за этим Арканом в колоде *Minchiate*, в то время как двенадцатый номер стал типичным для так называемого «Сицилийского Таро» (*Tarocco Siciliano*). Если в *Tarocco Siciliano* стандартной иконографией аллегии времени стала фигура отшельника из марсельской колоды (рис. 93)¹⁴⁰, то в картах Флорентийской миниатюры на протяжении веков устойчиво сохранялся образ старика на костылях, подчерпнутый из раннепечатных карт Таро (рис. 94)¹⁴¹.

На картах *Minchiate* представляет интерес изображаемая на заднем плане Аркана «Отшельник/Время» фигура оленя — животного, которое тянуло колесницу Времени в «Триумфах» Ф. Петрарки. В эпоху античности считалось, что олень — долгожитель. Даже Аристотель в своей «Истории животных», ставя данный факт под сомнение, всё же не рискнул его категорично отрицать. В христианскую эпоху олень становится особо значимым символом. В текстах, идущих от «Физиолога» (II—III вв.), побеждающий змея олень соотносился с праведником или даже с

¹⁴⁰*Tarocco Siciliano «La Fortuna»* (издание XIX века).

¹⁴¹*Jeu de Minchiate à enseignes italiennes imprime' sur soie jeu de cartes, estampe Giovan Francesco di Santi Molinelli* (1712—1716 гг.).

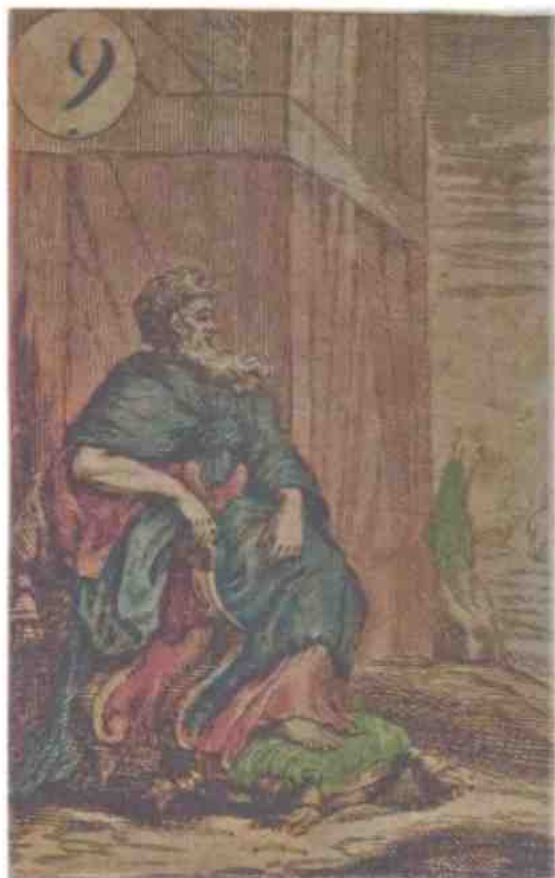


Рис. 95

сидящего перед своим замком и уверенно смотрящего в открытые просторы будущего (рис. 95)^{142 143}. Такая аллегория, возможно, намекала на идею *достойно прожитой жизни*, жизни такого человека, чья слава переживет его самого и станет залогом его бессмертия в устах его потомков.

В «Египетском Таро» Эттейллы (автономной системе, которая пыталась суммировать всё лучшее, что было в традиции Флорентийской миниатюры и в классических Триумфах Таро) положение Аркана «Отшельник/Время» было сознательно откорректировано автором. Иконографически Эттейлла практически не изменил девятый Аркан, но соотнес его с номером восемнадцать¹⁴³ и наделил совершенно иным смыслом. Карта означает *предательство, измену*, а в перевернутом положении *ошибочность, ложность, фальшь, лживость, ложь, неправда, лицемерие, неправильность*. Судя по всему, непосредственно перед событиями Великой Французской Революции к монахам относились не самым лучшим образом, если приписывали карте «Отшельник/Время» такие смыслы. Впрочем, это конечно же шутка. В Таро Эттейллы безумная фигура старца с фонарем, блуждающего по античной площади средь бела дня, немногословно указывает на предания

самим Христом. Считалось, что три возраста оленя соответствуют трем возрастам и трем разным моральным обязательствам христианина. Ребенку подобает крещение в нетленную жизнь *духовной реальности*, взрослому мужу — усердие в труде и порождение потомства, старцу — покаяние. Помимо вышеописанного символизма олень также часто служил аллегорией пути к уединению.

Исключение из этой цепи могут составлять только отдельные колоды *M'mchiale* французской традиции, в которых «Аллегория Старости» (так именовалась там эта карта) занимала почтенное девятое место (как и в классической версии Таро). Она изображала пожилого царя,

¹⁴² *Jeu de M'mchiate de fantaisie à enseignes françaises* (1712—1741 гг.).

¹⁴³ Эзотерически 18 можно разложить на 1 и 8, тогда сумма этих чисел даст нам первоначальный номер этого Аркана: $1+8=9$.



Рис. 96

о Диогене, искавшем с фонарем человека (рис. 96)¹⁴⁴. Этот же образ лег в основу картины современника Эттейллы — художника Иоганна Тишбейна (1751—1829) «Диоген искал человека» (рис. 97). Таким образом, только в неклассических колодах Таро («Египетское Таро» Эттейллы и колоды его последователей, а также французская версия *Min.ch.iate*) привычная трактовка этой карты несколько изменяется.

Иные (крайне немногочисленные) коррективы деталей изображения на карте «Отшельник/Время» я разберу далее в этой главе. Сейчас же я хотел лишь наметить те основные направления, в которых девятый Аркан получил композиционное развитие и истолкование в колодах XIX—XX веков. В какой-то степени Аркан «Отшельник/Время»



Рис. 91

¹⁴⁴ Можно предположить, что фигура Диогена выступала здесь в роли *аллегории мудрости*, вскрывающей любые измены, предательства или ложь.

представляет собой редкий пример стабильной иконографии: в колодах «египетской» традиции Таро XIX века, в колоде Герметического Ордена «Золотая Заря» (в версии Израэля Регарди) и даже в таких контрастных колодах как Таро Русского Окультистического Центра и «Таро Тота» Алистера Кроули можно наблюдать достаточно близкие друг другу изображения (родственные изначальным рисункам раннеитальянского Таро). Даже в более поздних колодах, таких как «Бафомет — Таро Преисподней» Х.Р. Гигера, где изображена фигура в противогазе или скорее даже фигура, сочлененная с противогазом, напоминающим по форме капсулу, — общее пространство композиции карты «Отшельник/Время» и её смысловые значения (интроверсия, уход в себя) остаются в пределах одного амплификационного ряда (см. рис. на стр. 93). Таро Германа Хайндля и Сальвадора Дали также не предлагают принципиально новых подходов к этому Аркану. Так что я ограничусь анализом всего одной карты из колод XX века, а именно, карты «Отшельник» из колоды Алистера Кроули. На мой взгляд, только она вносит в смысловое измерение этой карты пусть и не принципиальные, но всё же новые элементы, способные расширить представление о сущности девятого Аркана в современной эзотерической мысли.



Рис. 98

На карте девятого Аркана «Таро Тота» (рис. 98) мы видим несколько новых деталей, которых ранее не встречалось в традиции Триумфов: это орфическое яйцо (символ зарождения), сперматозоид, а также пшеничное поле и трехглавого пса — Цербера. Последние два символа отсылают нас к древним мистериям Деметры и Персефоны, сопряженные с мотивами мрачного Гадеса. На карте отшельник закутан в красные одежды, что намекает на энергию внутренней жизни. Его голова повернута к смотрящему на карту человеку таким образом, чтобы можно было увидеть как седые волосы и бороду обезличенного старца, так и (при ином взгляде) лик бога мудрости древних египтян Тота: в таком случае борода отшельника неожиданно начинает казаться клювом ибисоглавого божества.

Кроули неоднократно указывал на связь отшельника Таро с меркурианской символикой, а в традиции кроулианского эзотеризма бог Тот и Меркурий если и не взаимозаменяемы, то, по крайней мере, относятся к близкому смысловому ряду. Впрочем, сама фигура отшельника весьма

двусмысленна и не только благодаря иллюзии присутствия бога Тота. Вторгающийся в пшеничное поле красный силуэт отшельника напоминает фаллос, а представленный на карте сперматозоид лишь усиливает эту ассоциацию. Сам автор колоды не скрывает данной параллели: *«высшим символическим значением этой карты является Плодовитость в самом возвышенном смысле, и это отражается в соотношении карты со знаком Девы, представляющим другой аспект того же качества. Дева — знак земной и ассоциирующийся с Зерном, поэтому фоном карты служит пшеничное поле»*¹⁴⁰. Далее Кроули утверждает ещё более определенно: *«Иод = Фаллос = Сперматозоид — Рука — Логос — Дева. Это не просто Эквивалентность, но совершенное Тождество Пределов, Проявления и Метода»*^{145 146}.

Смысловое совершенство Аркана «Отшельник/Время» в кроулианской версии в том, что здесь впервые со всей определенностью демонстрируется таинство рождения «внутреннего Солнца» человеческой индивидуальности, и это происходит через *вторжение человека во внешний мир* (поле) — т.е. через внешние ограничения, которые с собой несут *смерть* (Цербер), *знание* (змея) и наша *телесная оболочка* (орфическое яйцо). Из вышеописанного явствует: невзирая на то, что Алистер Кроули остается в пределах традиционной иконографии и философского истолкования Аркана «Отшельник/Время», ему удастся высветлить такие элементы, такие грани этой карты, которые ранее оставались в тени и не были осмыслены.

Идея времени так или иначе проходит через все Арканы второго септенера, но именно девятый Аркан подвергает её рефлексии. Как читатель уже знает, на ранних картах Таро Аркан «Отшельник/Время» всегда включал в себя атрибуты Времени-Сатурна: песочные часы и старика с тростью, как из сфинксовой загадки (*«тот, кто вечером ходит на трех ногах»*). Впрочем, дабы избежать недопонимания, следует сразу отметить, что в образе Сатурна и сатурнического начала слишком много различных составляющих и не все они входят в сферу действия Аркана «Отшельник/Время», но принцип ограничений своим собственным бытием — главный принцип, который выражает данная карта — во многом тождественен природе амплификационного ряда Сатурна.

Давайте взглянем на образ Сатурна/Кроноса, как его видели в эпоху создания карт Таро, ведь у современного человека его символический ряд имеет несколько иные оттенки и смыслы. Обычно Сатурна представляют с косою или серпом, как «мрачного жнеца». Однако известны множество изображений из европейской культуры, в которых главным и подчас единственным атрибутом Сатурна/Кроноса были именно часы (песочные или солнечные), ну и, конечно же, сама старость. Примечательно, что в античной Греции Кронос вовсе не был богом времени. На эту роль у греков

¹⁴⁵ А. Кроули «Книга Тота» цит. по: http://Ironi.narod.ru/Index05_001.html

¹⁴⁶ Там же.

было автономное божество, именовавшееся Хронос (**Χρῶνς**;, т.е. дословно «время»). Однако позже, из-за схожести в звучании имен Хронос слился с богом Кроносом в неразличимое единство. Если древний бог Кронос пожирал лишь своих детей, то, отождествившись с Хроносом, он стал пожирателем всего сущего, так как время не щадит ничего. Неоднозначность нового бога, проистекающая из двух разных греческих божеств, как нельзя лучше отражает саму природу времени. С одной стороны, оно тотальный разрушитель, но, с другой стороны, оно также и вечный созидатель — так как лишь временное ограничение, положенное для человеческой жизни, способно побудить нас к действию.

Позже, в латинской версии, Кронос/Хронос стал Сатурном и вошел в историю европейской культуры не только как божество *силы времени*, влекущее всё к неизбежному и безрадостному концу — тлену смерти и разрушения, но и как божество *стабильности*, персонифицированное скелетом и костями — теми составляющими тела, что поддерживают нас, которые задают наши ограничения (к, примеру, по росту), а также теми частями, что разрушатся намного позднее нашего внешнетелесного покрова. Для европейской эзотерической традиции череп и кости были в большей степени знаком бессмертия, а не воплощением ужаса перед смертью.

Посмотрим на одно из типичных позднеренессансных изображений Сатурна/Кроноса времен формирования колоды Таро и *M'cblale* (рис. 99). Это аллегорическое изображение принадлежит перу Аннибале Карраччи (1560—1609) и называется «Триумф Времени и Правды» (1585 г.). Если аллегория Правды на этой картине представлена в виде фигуры юноши, смотрящегося в зеркало, то в качестве аллегории Времени выступает старец-Сатурн, который держит песочные часы, как и



Рис. 99



Рис. 100

отшельник на ранних итальянских картах Таро, указуя на то, что радости и страдания земной жизни преходящи.

Теперь взглянем на изображение аллегии времени ещё более близкое по иконографии к девятому Аркану (рис. 100). Это работа знаменитого чешского скульптора Матиаша Бернарда Брауна (1684—1738) «Аллегория старости или Хронос» (1715 г.). Такие аллегии времени не были редкостью для европейского искусства, а являлись вполне оформленным архетипическим образом, многократно претворявшимся как в живописи, так и в скульптуре. Эталонное для амплификационного ряда девятого Аркана изображение Хроноса находим среди группы аллегорических скульптур из Шалабургского замка в Австрии (XV—XVII вв.). В данном случае облик скульптуры фактически неотличим от стандартного изображения отшельника на ранних картах Таро (рис. 101).

Впрочем, Хронос, символизирующий величие времени — это одно, а монах, как в марсельских колодах — это уже нечто иное. Как же произошла модуляция из, казалось бы, устоявшегося в культуре образа Хроноса в монаха-пустынника, которого можно встретить в колоде Триумфов начиная с самых первых карт марсельской традиции? На самом деле образ Хроноса не столько раз и навсегда сменился монахом на определенном этапе истории, сколько монах стал «прорастать» из этой архаичной аллегорической формы, заимствованной из эпохи античности. Резкий слом, произошедший в XVI веке, — переход с аллегии Времени на классического отшельника — затем не раз подвергался компенсаторным откатам назад, в которых однозначно отличить монаха от Хроноса не представляется возможным.

Такие рудименты Хроноса/Кроноса/Сатурна находим в карточных пустынниках, к примеру, в известной фламандской колоде (конец XVIII в.), где изображен монах с книгой в руках и некими намеками на крылья за спиной, которые также можно принять и за капюшон его одеяний (рис. 102, слева). В это же самое время в классической европейской скульптуре

можно встретить изображения Хроноса / Кроноса / Сатурна в виде старца с книгой и крыльями за спиной — без каких-либо символов времени. Одним из наиболее известных скульптурных изображений такого рода является работа Ивана Петровича Мартоса (1754—1835) «Хронос» (рис. 102, справа). Как на карте из фламандской колоды Таро, так и у Мартоса песочные часы заменяются книгой, а капюшон монаха из колоды Таро очень напоминает крылья Хроноса — различия между отшельником и аллегорией времени стираются. Любопытно, что в Аркане «Отшельник/Время», как и в случае с Арканом «Правосудие/Справедливость», крылья аллегорического персонажа в течение веков заменяются на что-то более земное — на седалище-трибунал судьи в восьмом Аркане и на капюшон монаха в девятом.



Рис. 101



Рис. 102

Теперь поговорим о том, где находится девятый Аркан на Святом Древе и с какими сфирот Эц а'Хаим он связан. Такой анализ может стать важным источником информации для дальнейших наших рассуждений о символическом ряде этой карты Книги Тота. «Отшельник/Время» — Аркан четвертой группы, так как соответствующий ему во французской традиции путь *Tэт* — это 19-й путь святого Древа, который исходит из сферы Хэсэд/ Гедула и идет к сфере Гвура/Дин (см. схему Древа Жизни на стр. 403). Это один из трех горизонтальных путей на Святом Древе, которые держат под своим контролем основные пары противоположностей — столпы Строгости и Милосердия.

Напомню, что во французской традиции горизонтальные пути Древа Жизни соответствуют Арканам «Император», «Отшельник/Время» и «Звёзды». Тотальный диктат законов «Императора», машинерия мироздания переходит в фазу уединения и сепарации «Отшельника/Времени», где часть мира — отдельный индивид, замыкаясь в себе, использует внешние ограничения для самосозидания. Часть становится в каком-то смысле равной целому — человек приравнивается ко всему миру, и когда он становится таковым, закигается Аркан «Звёзды», в котором макрокосмический *Unus mundus* более не противостоит отдельному индивиду, но является его манифестацией, и наоборот, манифестацией всего мира становится отдельный человек. Воды из кувшина Аркана «Звёзды» изливаются в реку и вновь, подчерпываясь из реки, наполняют кувшин. Центральным в этом процессе является именно срединный Аркан «Отшельник/Время», Аркан внутренней реальности, погружения в неё и осознания того «светильника», который, освещая мир, делает его доступным для нашего восприятия и одновременно тем самым изменяет его.

Весьма примечательно, что в одной из лучших колод *Minchiate* (колода Дж. М. Мителли) есть не один, а два Аркана, соответствующие иконографии карты «Отшельник/Время». На одной из них изображен крылатый старец на костылях — это аллегория Времени или Старости, на другой же — путник-волхв, идущий в ночи со своим фонарем вслед за путеводной звездой-гексаграммой (точь-в-точь как у А. Уэйта)! Первая карта у Мителли соответствует «Отшельнику/Времени», вторая — Аркану «Звёзды» (рис. 103). Таким образом, параллели между Арканами «Отшельник/Время» и «Звёзды» возникали ещё на рубеже XVII и XVIII веков.

Однажды великий французский философ Жиль Делёз (1925—1995) определил власть как отделение людей от того, что они могут делать — то есть от их способностей, в широком смысле этого слова. Ведь любой запрет создается лишь в том случае, если человек хотя бы гипотетически способен сделать то, на что направлен запрет. Человек может убивать и поэтому власть запрещает ему это, в то время как власть не запрещает ходить сквозь стены или путешествовать пешком по воде, потому что это не входит в способности человека. Значит юрисдикция власти — это юрисдикция контроля над способностями и их сознательное ограничение, наложенное во имя контроля. Вся эта проблематика относится

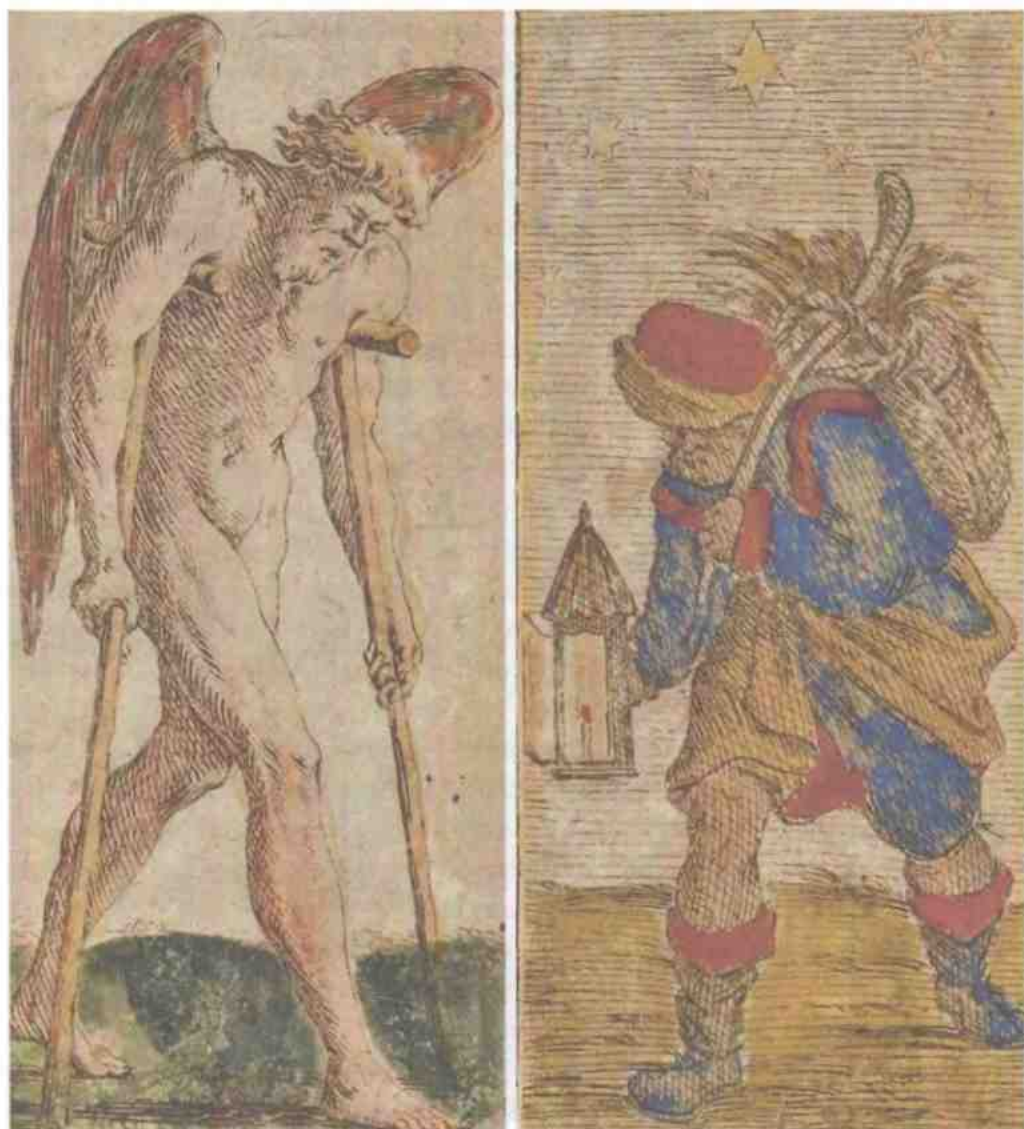


Рис. 103

исключительно к первому «горизонтальному» Аркану французской школы — Аркану «Император». Но есть здесь одно «но». С самого начала этой главы я не перестаю повторять, что сущность Аркана «Отшельник/Время» тоже связана с ограничениями. В чем же разница между этими ограничениями, и что они могут нам дать позитивного?

Ограничения «Императора» механистичны — это объективные законы и принципы, они не несут в себе ничего ни позитивного, ни негативного, это просто модус существования нашего мира, модус его организации. Совсем другое дело Аркан «Отшельник/Время» — это те же законы, но законы, воспринятые субъектом как направленные на его личное ограничение, это субъективное столкновение с законами внешнего мира (в том числе законами времени и пространства) и их внутреннее переживание во имя сотворения самого себя. Или как говорили мудрецы древнего мира: *«ты не сможешь сделать свою жизнь длиннее, но сможешь сделать её глубже и шире...»*.

В Аркане «Отшельник/Время», в отличие от Аркана «Император», уже присутствует индивид, и этот индивид начинает использовать

заданные ему миром ограничения — как физические, физиологические, так и временные — для созидания своей самоидентичности. Ничто не сможет помочь нам создать самих себя, кроме нахождения ограничений, причем не только общечеловеческих, но и наших индивидуальных, которые маркируют наши границы — отличие нашего «Я» от того, что нами не является. Или как блестяще писал в одном из своих эссе Джорджо Агамбен: «*ничто не превращает нас в нищих и не лишает свободы так, как ... отчуждение от неспособности*»¹⁴⁷. То есть человек, у которого нет границ, вовсе не безграничный — его вообще не существует. Как утверждает Агамбен, именно лишение ограничений и есть главный бич человечества современной эпохи. Пресса и *масс-медиа* наших дней со всех углов внушает каждому, что он может петь, танцевать, рисовать и создавать музыку, что в каждом человеке «спит Творец», что все люди равны и прочие следствия «демократического» мышления. Всё это — новая форма подавления, ведущая нас из Аркана «Отшельник/Время» не в Аркан «Звёзды», но обратно в «Императора»: утратив свои границы, мы не становимся богаче — мы теряем всё, так как теряем сами себя, растворяясь в безграничной иллюзии.

В эссе с красноречивым названием «*О том, чего мы можем не делать...*» Агамбен проводит мысль, что человек отличается от нечеловека (от зверя или ангела) не тем, что он **может делать**, а тем, что он **может не делать**. То есть можно сказать, что Агамбен занимает в вопросе способности анти-делёзовскую позицию, а скорее даже позицию, описывающую современное нам (а не Делёзу) состояние вещей — ведь формы власти и их контроль тоже всё время меняются. Согласно Агамбену, животное поступает инстинктивно: если оно что-то делает, значит может это сделать. Человек же поступает психологически и иногда он может *сделать* то, чего, как считается, не может, но главное, он способен не *делать* того, что делать может, причем не по каким-либо внешним причинам, преграждающим ему путь, как у животных, но по причинам сугубо внутренним. Именно отказ от тех или иных действий (т.е. наших способностей) и создает нашу самоидентичность — делает нас именно нами. К примеру, я — автор этих строк — тоже могу сейчас кататься на велосипеде, плавать в бассейне или играть в настольный теннис, но я выбираю потратить своё время на то, чтобы написать эту книгу. Причем это не значит, что все вышеперечисленные вещи мне не нравятся, просто я (как и все вы) выбираю то, **как и чем** будет заполнено моё время, и именно это делает его моим временем.

В работах крупнейшего психиатра начала XX века Альфреда Адлера (1870—1937) важное место занимает психология ограничения или чувства неполноценности. Согласно этой теории, именно принятие своей неспособности и создает твердую основу для полноценного развития адаптированного к социальной жизни индивида, или в категории карт Таро — от «Отшельника/Времени» к «Звёздам» (и третьему септенеру).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Агамбен Дж. Нагота / Дж. Агамбен — М.: Издательство Грюндриссе, 2014 — С. 76.

Отказ же и неприятие осознания своей неспособности (по Адлеру) ведет в стремление к власти — назад к «Императору», к стиранию грани между индивидуальным «Я» и объективным миром. Продолжая эту идею, можно сказать, что Аркан «Звёзды» в некоторой мере дает нам подлинную власть над миром, в то время как «Император» — мнимую, как в случае *мана-личности*, когда на самом деле мир полностью завладел таким человеком изнутри и он является не диктатором, но пленником своей же власти, навязанной ему внешними, чуждыми для его внутреннего мира ценностями. К этой категории можно также отнести компенсаторных «Цезарей» и «Наполеонов» из психиатрических клиник: именно дух императоров («Императора!») витает над теми, кто не хочет осознавать своих ограничений.

Как я уже говорил выше, буква, соответствующая этому Аркану во

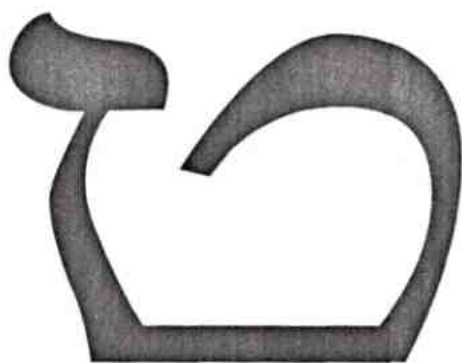


Рис. 104

французской традиции, — *Тэт* (рис. 104). Она является ещё одним источником информации об этой карте. Смысл и значение букв иврита играет существенную роль в системе Таро, особенно во французской традиции, где буквы и Арканы не переставляются местами, а идут последовательно от *Алеф* до *Тав*. Девятая буква многих семитских алфавитов *Тэт* имеет числовое значение 9. Однако *Тэт* используется не только для начертания этого числа, но и для записи цифр 15 и 16. В первом случае в спайке *Вав/Тэт*, во втором — *Заин/Тэт*. Это происходит по причине священности имени *Тетраграмматон* (дабы не написать подряд буквы /Од/Хей или *Юд/Вав* и не осквернить использованием понапрасну имени Божества)¹⁴⁸.

Название старинной финикийской буквы-пиктограммы *Тэт* имеет форму круга со спицами и означает «колесо», что отсылает нас к следующему — десятому Аркану Таро «Колесо Фортуны». И тут есть, над чем подумать. Арканы «Отшельник/Время» и Аркан «Колесо Фортуны» связаны между собой тесными узлами антагонизма, который подчас роднит более, чем тождество. Считается, что протосинайский символ *Таб*, который, возможно, послужил прототипом для арамейского *Тав* и древнееврейского *Тов*, имеет значение «хорошо»/«добро». Древние иудейские предания о «святых буквах» примерно с десятого столетия свидетельствуют о некой связи буквы *Тэт* со словом «Тов» («хорошо»)¹⁴⁹ — это опять дает аллюзию на Фортуны и её блага.

Параллель между фигурой отшельника и аллегорическим колесом десятого Аркана — достаточно сложная тема для исследования.

¹⁴⁸ <http://guide-israel.ru/29508-tet/>

¹⁴⁹ Примечательный факт — в Книге Книг в нумерации вместо буквы-цифры *Тэт* применяется слово «Тов», что указывает на взаимозаменяемость этих знаков.

Практически во всех существующих колодах за шесть сотен лет существования Триумфов эти картинки всегда соседствовали, вне зависимости от изменения расположения иных карт в колодах. Аллегория мира внутреннего («Отшельник/Время») и мира внешнего («Колесо Фортуны») всегда представлялись в непосредственной близости. Здесь уместно провести параллель с первым септенером — ведь читатель уже знает, что карты второго септенера есть лишь динамическая форма проявления тех масок, которые встречаются в первой седмице Таро.

Девятый и десятый Арканы являются аналогами «Папессы» и «Императрицы», которые представляют собой схожее *тождество/антагонизм*, хотя и на другом уровне. «Папесса», исходя из самого своего эзотерического и даже в чем-то кошунственного для экзотерической религии наименования, есть символ *тайного знания* (субъективного отношения к бытию как к миру божественной эманации, данной в мистическом опыте). Аркан «Императрица», напротив, представляет собой Природу, а также любовь как всеобщую (не индивидуализированную) силу, способную объединять индивидов без принуждения — через их вхождение в лоно Любви. Последнее может выглядеть и не столь дружелюбно, если представить, как покоренный этой силой человек отказывается от всего того, что идентифицировало его как индивидуальность, и вливается в общий муравейник или улей «общества равных» (а точнее, одинаковых).

Не есть ли это прямая и очевидная параллель с Арканами «Отшельник/Время» и «Колесо Фортуны»? Первый — внутренний мир, определяемый миром внешним. Второй же, напротив, — внешний мир (в том числе и обезличенный мир городов-муравейников), который можно увидеть по-настоящему, только осознав свои границы в предшествующем Аркане. Как две женщины второго и третьего Арканов являются двумя ипостасями знания и любви, так и два Аркана, посвященные внутреннему и внешнему миру, являются ипостасями претворения этого знания и этой любви в мир. *Любви к себе* в виде «заботы о себе», о которой десятки страниц исписал Мишель Фуко в поздних своих книгах, и *любви к миру*, который после удачно пройденной мистерии сепарации девятого Аркана больше не тождественен нам самим, а значит может быть нами любим. С одной стороны, это знание о себе и о своих ограничениях, с другой же стороны, это знание о мире: ведь зная себя, мы можем увидеть мир без инфляции или дефляции, точно определяя границы Себя и Не-себя. Таким образом, если на уровне первой седмицы мы имели лишь определенные **архетипы**, то тут мы видим их **в действии**. Между «Папессой» и «Императрицей» не могло быть реального взаимодействия, в то время как между Арканами «Отшельник/Время» и «Колесо Фортуны» оно уже есть.

В английской системе Аркану «Отшельник/Время» соответствует буква Юд⁴⁰, а местоположение на Святом Древе сменяется относительно французской школы с 19-го пути на 20-й. Таким образом, в этой традиции

⁴⁰ Значение буквы Юд будет мной подробно исследовано в главе, посвященной следующему Аркану, так как во французской школе эта буква иврита соотнесена с картой «Колесо Фортуны».

девятая карта Таро занимает место между сфирот Хэсед и Тифэрэт. Это удачно обыгрывалось в кроулианской колоде светильником, похожим на Солнце-Тифэрэт (рис. 98).

В колодах марсельского типа композиция девятого Аркана представлена изображением отшельника-монаха с двумя основными атрибутами: *светильник и плащ*. Это очень важные детали, которые могут дать ещё один ключ к трактовке данного Аркана. Плащ — символ того, что отделяет нас от внешнего мира, что сохраняет наше тепло от ветров и вьюг, от дождя и снега. Именно в таком значении (того, что скрывает личное пространство и личную тайну) плащ выступает, к примеру, в знаменитой опере Джакомо Пуччини (1858—1924), носящей красноречивое название «Плащ».

Светильник же есть самое ценное, самое важное, что несет отшельник через пустыню — это *Хи́на*, высшая душа каббалистов, божественная искра внутреннего мира каждого человека, согласно мистическим христианским и иудейским доктринам. Ещё Майстер Экхарт отождествлял душу с божественной искрой — «звездой путеводной». Такой яркий средневековый образ не мог пройти мимо мистиков Европы последующих столетий. Оба символа (светильник и плащ) во многом универсальны, но намекают на что-то предельно индивидуальное: не только на безграничные глубины внутреннего мира души, но и на наши индивидуальные ограничения (как внешние, так и внутренние). Искра ограничена стеклом светильника, а само тело монаха ограничено плащом — символом сознательно наложенных на себя обетов.

Чтобы лучше разобраться во всём этом, приведу несколько примеров сравнения различных Арканов, переплетающихся по смыслу. Если человек решил пойти по натянутой веревке на безумной высоте между двумя зданиями — он совершил выбор, и этот выбор будет по Аркану «Влюбленный». Когда он сделал первый шаг — он стал реализовывать свой выбор на практике, и это действие попадает в ряд амплификаций Аркана «Колесничий». Далее, ему потребуется поддерживать своё равновесие, иначе он упадет и разобьется. Поддержание во времени равновесия, дабы не сбиться с пути, включено в концепцию Аркана «Правосудие/Справедливость». Когда же человек пройдет эту дорогу целиком, Аркан «Правосудие/Справедливость» может сказать лишь следующее: *«Ты не нарушил равновесия и поэтому ты цел»*, — но Аркан «Отшельник/Время» скажет значительно большее: *«Ты научился претерпевать ограничения и обрел себя в мастерстве канатоходца»*.

Или вот ещё одна версия уже использованного мной ранее примера. Если человек наступил на грабли, сама сила рычага — это сила физического закона «Императора». «Правосудие/Справедливость» будет рассматривать удар уже не просто как силу, но как наказание за невнимательность или за глупость — тут уже появляется индивидуализированный аспект. Аркан «Отшельник/Время» будет рассматривать этот удар как *личный опыт*. Если «Маг/Фокусник» нес умение, то «Отшельник/Время» становится умеющим; «Папесса» несла

священное знание — «Отшельник/Время» становится знающим; если «Императрица» несла любовь, то «Отшельник/Время» становится любящим и так далее. Это уже не маска любви и не знак власти, но опыт использования или проживания того или иного — соизмерение этих сил со своими ограниченными возможностями как изнутри, так и извне. Девятый Аркан есть то, чем мы становимся во времени, проходя через череду выборов и равновесий.

Первый септенер даже в последней своей карте дает нам лишь маску, в то время как «Отшельник/Время» через опыт и ограничение показывает, как она движется и существует в мире. Только когда мы сможем сказать: до сих пор — до границы моего «плаща» — это «Я», а до сих пор — до границ света моего «фонаря» — моё знание, только тогда за пределами нашего «плаща» и «фонаря» мы сможем увидеть внешний мир, который уже не есть мы. Внешнему миру будет посвящен следующий Аркан — «Колесо Фортуны». Аркан, в котором личность вынесена за скобки. Но пока мы отождествляемся с миром и не установили границы себя, мы не сможем увидеть подлинного мира — мы не знаем, что есть мир, а что есть мы, не знаем, где заканчивается наше «Я» и начинается «Не-Я».

Как я уже писал ранее, иконография «Отшельника/Времени» сохранялась практически неизменной на большинстве колод XVIII и XIX веков, однако в одной из не самых известных ныне колод в изображении девятого Аркана есть новый и очень важный символ. Его мы находим в Ломбардской колоде начала XIX века (рис. 105). На карте видим: у ног отшельника обвивают друг друга две змеи — эта деталь отсылает нас к древней легенде античного мира о двух змеях и споре Зевса с Герой. В своей классической литературной версии она представлена в «Метаморфозах» Овидия (гл. III, 324—340), но, как можно предположить, имеет значительно более древнее происхождение. На этой карте мы наблюдаем не просто христианского монаха-пустынника, но легендарного прорицателя Тиресия. Позволю себе процитировать Овидия в переводе Сергея Шервинского:



Рис. 105

*«...в зеленом лесу однажды он телом огромных
Совокупившихся змей поразил ударом дубины.
И из мужчины вдруг став — удивительно! — женщиной, целых
Семь так прожил он лет; на восьмое же, снова увидев
Змей тех самых, сказал: "Коль ваши так мощны укусы,
Что пострадавший от них превращается в новую форму,
Вас я опять поражу!" И лишь их он ударил, как прежний
Вид возвращен был ему, и принял он образ врожденный.*

*Этот Тиресий, судьей привлеченный к шутливому спору,
Дал подтвержденье словам Юпитера. Дочь же Сатурна,
Как говорят, озорчилась сильнее, чем стоило дело,
И наказала судью — очей нескончаемой ночью.
А всемогущий отец, — затем, что свершенного богом
Не уничтожит и бог, — ему за лишение света
Ведать грядущее дал, облегчив наказанье почетом...»¹⁵¹*

Эти представленные в виде аллегории «змеи-проблемы», «змеи-ограничения», «змеи-агенты внешнего мира» и есть то, что создает нашу индивидуальность. Перестав на время быть самим собой, Тересий смог впервые осознать, что значит быть собой. Именно утратив свой облик, он его и нашел — в этом главная тайна девятого



Рис. 106

Аркана. Неудивительно, что именно изображение отшельника со змеей выбрали для своих колод многие известные оккультисты, в том числе А. Кроули и О. Вирт, на анализе карты которого мы остановимся немного подробнее.

Обе версии Аркана «Отшельник/Время» в первой и второй колодах Вирта не сильно отличаются друг от друга, по этой причине мы сконцентрируемся лишь на анализе второй из них (рис. 106)¹⁵². Вверху окантовки карты различима немного повернутая вбок финикийская буква *Тэт*, означающая «колесо». Также в окантовке можно заметить некое подобие астрологического знака Льва, которому во французской школе соответствует этот Аркан. Остальные изгибы и орнаменты окантовки хотя и являются производными *¹⁵²

¹⁴ Овидий *Метаморфозы* / Овидий — М.: ЭКСМО-пресс. 2000. — С. 86-87.

¹⁵² Карту «Отшельник/Время» из первой колоды Вирта читатель может увидеть в самом начале данной главы (см. стр. 157).

из пиктограммы иврита *Тэт*, тем не менее нигде не представляют её в непосредственном виде.

Вот как описывает изображение на карте Освальд Вирт: «Он [Отшельник] шагает очень осторожно, оцупывая землю перед собой бамбуковой палкой с семью мистическими узлами. Двигается вперед медленно, но без остановок... он не уподобляется крылатой жене из Апокалипсиса, которая ставит ногу на голову рептилии (намек на стремление мистицизма одержать верх над животной природой). Мудрый старик предпочитает зачаровать змею и заставляет её обвиться вокруг его посоха, как вокруг жезла Эскулапа. Змей, таким образом, символизирует здесь потоки жизненной силы, которые чудотворец улавливает, чтобы овладеть медициной посвященных»¹⁵³.

На карте мы видим незрячего старца: в его руках не посох, на который можно опереться, но трость для слепых. Эта деталь намекает на образ Тиресия из «Метаморфоз» Овидия. Но почему же на карте изображен Тиресий — слепой мудрец? И зачем ему нужен фонарь, если он слеп и идет наощупь с помощью трости? Присмотритесь внимательнее к этой карте и вы увидите — старец-отшельник освещает путь не себе, но своей змее, которая повторяет очертания отшельника и по сути является в большей степени им самим, чем он. Не побоюсь предположить, что это и есть его сущность — его «Я», его *Хийа*.

Вспомните, что сказал змей прародителям человечества в книге Бытия: «откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3:5). Но что же произошло дальше, когда открылись глаза? Пятикнижие свидетельствует: «и открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги» (Быт. 3:7). То есть змей — это та сила, что ведет нас к прозрению, к отверзанию глаз, когда мы понимаем, что мы наги. С этого момента согласно иудеохристианскому мифу и началась цивилизация, ибо сказано — «и съели смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3:7). Тересия, так же, как и Адама, не без участия змея постигла кара божества: его ослепила воля Юноны, но Юпитер даровал ему иное зрение — он стал зреть будущее. Из зрения, когда зришь, но не видишь, он приобрел зрение, когда не зришь, но видишь.

Во французской школе Гаро данный Аркан соответствует зодиакальному Льву — и тот, и другой эталонно выражают идею *самоидентичности*. Но истинная самоидентичность не может появиться без взаимодействия с миром, без служения ему, по этой причине в английской системе Таро карте «Отшельник/Время» поставлен в соответствие знак астрологической Девы. В традиции, идущей от де Гуайта и Вирта (несмотря на то, что последний использует в окантовке своей карты знак зодиакального Льва!), данный Аркан соотнесен с созвездием Волопаса, о чем немногосказано в его книге. Впрочем, даже такая радикальная астрологическая параллель всё равно является взаимосвязанной как со Львом (достаточно вспомнить его сигилу, присутствующую на карте), так и с зодиакальной Девой. Предлагаю ¹⁵³

¹⁵³ О. Вирт. Таро магов. С. 121.

обратиться к описанию в первоисточнике: «Среди персонажей небесной сферы Отшельнику лучше всего соответствует Волопас, погонщик и сторож Семи Быков, *Septem triones* — именно так в древности называли семь звезд Большой Медведицы, или Колесницы Давида. В действительности он похож на жнеца, занесшего свой серп над снопом, в котором современные астрономы видят Волосы Вероники. Когда зодиакальная Дева клонится вниз, Волопас опускается тоже и будто следует за ней, поэтому в некотором смысле его можно считать её мужем или, скорее, отцом девы Эригоны, богини урожая»¹⁵⁴.

Из вышесказанного очевидно, что, используя различные соответствия, искатели оккультных истин не столько противостояли один другому, сколько указывали с разных сторон на достаточно близкие феномены символической реальности. По этой причине, вне зависимости от того, какая из систем вам покажется более близкой, общий ряд амплификаций этого Аркана остается неизменным — это *внутренний мир, кристаллизующийся под действием ограничений и главного из них — времени.*

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *опыт; глубокие знания; уединенность; глубокий, вдумчивый и чуждый всякому легкомыслию ум; опытный врачеватель духа, души и тела; философ-герметист, владеющий секретом Камня Мудрецов; посвяtitель; серьезность, молчаливость, неповоротливость; мизантропия.*

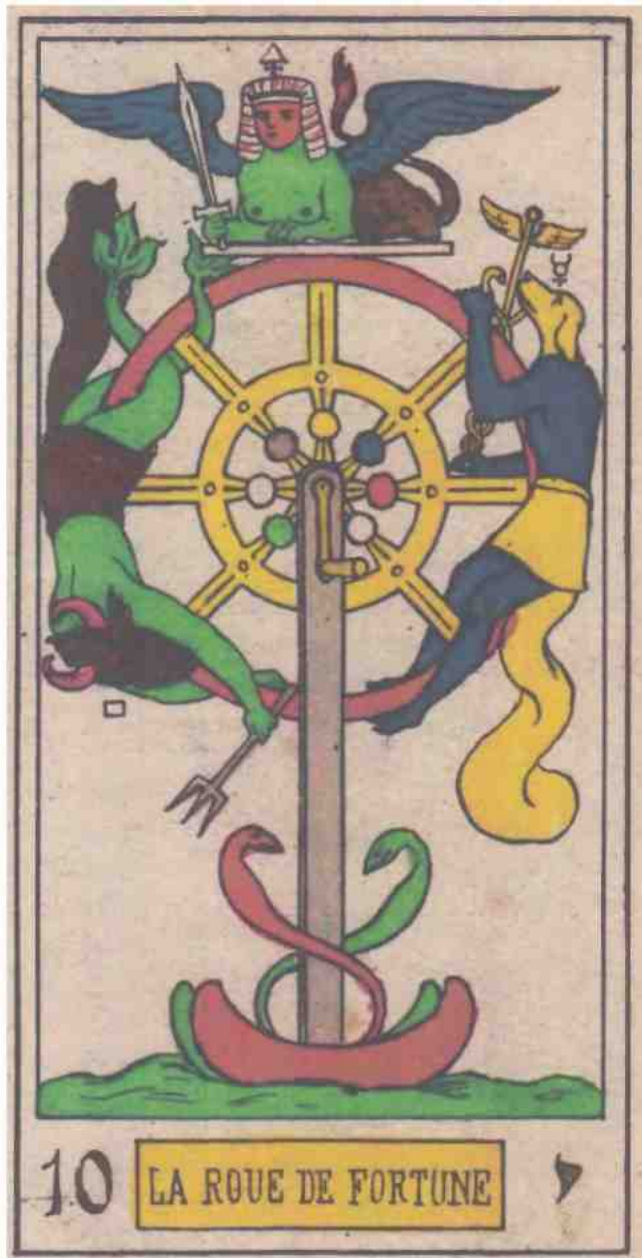
¹⁵⁴0. Вирт. Таро магов. С. 123.



Якоб Йорданс «Диоген, ищущий человека» (1641—1642 гг.)

АРКАН Х

КОЛЕСО ФОРТУНЫ, СФИНКС,
ФОРТУНА, КОЛЕСО



В Риме на Кампо ди Фьори
Груды маслин и лимонов,
Бульжник вином забрызган
И лепестками цветов.
И розовые дары моря
Сыплют на стол торговцы,
И темная гроздь винограда
Ложится на персика пух.

На этой именно площади
Сжигали Джордано Бруно,
Палач разжигал здесь пламя.
В кругу любопытной толпы.
Едва лишь пламя погасло,
Вновь были полны таверны,
Груды маслин и лимонов
Торговцы опять несли.

Я вспомнил Кампо ди Фьори
В Варшаве, у карусели,
В погожий весенний вечер,
При музыке плясовой.
Залпы в варшавском гетто
Глушила музыка танца,
Взлетала за парой пара
В погожее небо ввысь.

Порой из домов горящих
Летели черные хлопья,
И едущие на карусели
Ловили их, как лепестки.
И вихрь от домов горящих
Платья взвивал девичьи
В веселой воскресной Варшаве,
Смеявшейся по-людски...

Чеслав Милош
из стихотворения «Сатро СИ Бют»
в переводе В. Британишского

Ключевые слова:

- внешний мир
- цивилизация
- удача
- цикличность
- историчность жизни

Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Юд* (между сфирот Хэсэд и Тифэрэт)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Хав* (между сфирот Хэсэд и Нэцах)

Гематрия буквы Юд: 10

Гематрия буквы Хав: 20 и 500 для конечной формы

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Козерог, Папиус и Г.О.М. — Дева, Рудникова — Дева, английская школа — Юпитер

Параллели в психологии и науке о человеке:

- экстраверсия
- выход «вовне»
- социальное пространство
- социальные поля
- культуральный, социальный и экономический контекст
- лакановская триада: Воображаемое—Символическое—Реальное

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Бозций (*Boethius /Boetius*) образ Фортуны из «Утешения Философией» («*De consolatione philosophiae*») (начало VI века)
- «О *Fortuna*» — поэма вагантов на латинском языке (XIII в.)
- Данте Алигьери (*Dante Alighieri*) «Божественная комедия» (1306—1321) — описание Фортуны из VII песни Ада, строки 68-96
- Лев Николаевич Толстой «Война и мир» (1863—1869)
- Герберт Джордж Уэллс (*Herbert George Wells*) «Колёса фортуны» (1896)
- Максим Горький «Жизнь Клима Самгина» (1925—1936)
- Рафаэль Сабатини (*Rafael Sabatini*) «Удачи капитана Блада» (1936)
- Джон Рональд Руэл Толкин (*John Ronald Reuel Tolkien*) «Хоббит, или Туда и обратно» (1937)
- Михаил Александрович Шолохов «Тихий Дон» (1925—1940)

Параллели в трудах мыслителей:

- Эразм Роттердамский (*Erasmus Roterodamus*) концепция Фортуны в книге «Домашние беседы» (первая половина XVI века)
- Мишель де Монтень (*Michel de Montaigne*) «Опыты» (1570—1582)
- Хорхе Букай (*Bucay Jorge*) «Миф о богине Фортуне» (2006)
- Антон Викторович Нестеров «Колесо Фортуны» (2015)^{b1}

- исторические энциклопедии, а также энциклопедии по культурологии

Параллели в живописи:

- *Codex Buranus (Carmina Burana) «Wheel of Fortuna»* (XIII в.)
- Мастер лент с девизом (*Master of the Banderoles*) «Колесо Фортуны и Смерть под Деревом жизни» (1450—1475)
- Тициан Вечеллио (*Tiziano Vecellio*) «Амур с колесом Фортуны» (ок. 1520)
- Альбрехт Альтдорфер (*Albrecht Altdorfer*) «Битва Александра» (1528—1529)
- Питер Брейгель Старший (*Pieter Bruegel de Oude*) «Несение креста» (1564)
- Аньоло Бронзино (*Agnolo di Cosimo /Bronzino*) «Аллегория Счастья» (1564)
- Эдвард Бёрн-Джонс (*Edward Burne-Jones*) «Колесо Фортуны» (1875—1883)
- Жан Дельвиль (*Jean Delville*) «Дорога мира» или «*La Roue du monde*»^{155 156 157} (1940)

Параллели в скульптуре:

- Марсель Дюшан (*Marcel Duchamp*) «*Bicycle wheel*» (1913)
- Густав Вигеланд (*Gustav Vigeland*) скульптуры Фрогнер-парка: «Колесо жизни», «Кольцо из тел», «Часы Зодиака», круглый фонтан «Урд» (1907—1942) ¹
- Том Паки (*Tom Puckey*) «Колесо» (2004)
- Николай Белько (*Nicola Becco*) «Колесо времен» (XXI век)

Параллели в архитектуре:

- арена цирка
- римские амфитеатры
- колесо обозрения
- рыночные площади
- игорные дома
- водяные мельницы
- Храм богини Фортуны «*Fortuna primigenia*» (194 г. до н. э.)
- Аполлодор из Дамаска (*Apollodorus of Damascus*) «Рынок Траяна» (100—112 н.э.)
- Пантеон или «храм всех богов» в Риме (126 н. э.)
- Отто Вагнер (*Otto Wagner*) «*H of pavillon der Stadtbahn Wien-Hietzing*»^{hl} (1898)

¹⁵⁵ Книга имеет отношение к Аркану «Колесо Фортуны» скорее в качестве предложенного в ней культурологического метода (широкого культурно-исторического охвата — т.е. «внешнего мира»), чем в качестве непосредственного описания «могущества удачи».

¹⁵⁶ Переход с Аркана «Отшельник/Время» на Аркан «Колесо Фортуны».

¹⁵⁷ Круглое строение, объединяет подземное (линия поездов) и наземное (идущая рядом дорога) пространства, а куполом устремляется в небо.

- Игорь Александрович Василевский Санаторий «Дружба», Ялта, СССР (1985)
- Евгений Николаевич Стамо «Дом-кольцо» в Москве — два таких дома расположены на улицах Нежинская и Довженко (1972/1979)
- Джозеф ди Паскуале (*Joseph di Pasquale*) «Кольцо Гуанчжоу» (*Guangzhou Circle*) — штаб-квартира химической компании «*HongDa XingYe Group*» и «*Guangdong Plastic Exchange*» (2013)
- Том Чадлейг (*Tom Chudleigh*) «круглые дома»⁸ (XXI век)

Параллели в музыке:

- Карл Орф (*Carl Orff*) «*Carmina Burana*» (1935—1936)
 - сезонные циклы: «Времена года» (А. Вивальди, П.И. Чайковский, А.К. Глазунов, Ф. Гласс и др.)
 - суточные циклы:
- Франц Йозеф Гайдн (*Franz Joseph Haydn*) симфонии «Утро», «Полдень», «Вечер» (№№ 6-8) — созданы в 1761 году
- произведения, связанные с темой фатума:
- Людвиг ван Бетховен (*Ludwig van Beethoven*) Симфония № 5 до минор (1804—1808)
- Петр Ильич Чайковский
- Симфония № 4 фа минор (1878)
- Симфония № 5 ми минор (1888)
- Камиль Сен-Санс (*Camille Saint-Saëns*) — «Прялка Омфалы» (1871)
 - Модест Петрович Мусоргский «Картинки с выставки» (1874)
 - Рихард Штраус (*Richard Strauss*) «Альпийская симфония» (1915)

Параллели в кинематографе:

- Дэвид Гриффит (*David Griffith*) «Нетерпимость» (1916)
- Миклош Янчо (*fancsó Miklós*) «Звёзды и солдаты» (1967)
- Федерико Феллини (*Federico Fellini*) «Амаркорд» (1973)
- Бернардо Бертолуччи (*Bernardo Bertolucci*) «Двадцатый век» (1976)
- Милош Форман (*Milos Forman*) «Призраки Гойи» (2006)
- Эмир Кустурица (*Emir Kusturica*) «По Млечному Пути» (2016)

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Картина Аркана, именуемая **Sphinx** или **Rota Fortunae (la Roue de Fortune)** в верхней своей части дает изображение Сфинкса, вооруженного мечом и покоящегося на неподвижно укрепленной платформе. Несколько ниже мы видим Соломонову ¹⁵⁸

¹⁵⁸ Так как для этих домов «фундаментом» служат живые деревья, этот проект также соотносится с Арканом «Сила/Мужество».

Гексаграмму (знак макрокосма), вращающуюся вместе с колесом, очерчивающим ее своим ободом. Обойма, на которую опирается ось колеса, в нижней своей части (под колесом) переходит в двойной кадуцей. Само колесо с правой стороны (зеркально) своим вращением увлекает вверх (к Сфинксу) кинокефала НептапиВ с тройным кадуцеем в правой руке. Слева то же колесо увлекает вниз крокодилье туловище ТурБоп'а, с человеческой головой и двузубцем (иногда — трезубцем) в левой руке, направленным вниз»¹⁵⁹.

Освальд Вирт: «Колесо Фортуны... можно назвать Колесом Становления или Судьбы. Это роковое колесо приводится в движение рукоятью; поначалу оно вращается очень быстро, но потом постепенно замедляется вплоть до полной остановки, означающей смерть. На смену торопливому жизненному ритму юности приходит спокойная размеренность зрелости, затем наступает медлительность старости, которая оканчивается полной и фатальной остановкой. <...> Вращаясь, Колесо Фортуны возносит вверх Германубиса, который сжимает в руках кадуцей Меркурия, и низвергает вниз тифонического монстра, вооруженного трезубцем. Первый символизирует все благотворные и созидательные энергии, которые способствуют развитию индивидуума и укрепляют его жизненное сияние, второй же — энергии разрушения, которым каждое живое существо должно сопротивляться»¹⁶⁰. «На неподвижной платформе над Колесом очень устойчиво расположился Сфинкс. Он символизирует равновесие и постоянство, которое обеспечивает временную устойчивость индивидуальных форм. <...> Суровый, невозмутимый и всегда загадочный Сфинкс ревниво оберегает свою тайну — великий Аркан, созидательное Слово, скрытое от существ, первую букву Иод божественной тетраграммы.»¹⁶¹.

Нина Рудникова: «Строительство Общего Блага на Земле называется "культурным строительством". Понятие культуры в переводе с латыни означает служение свету. По своей сущности она является воплощением и проявлением духовных ценностей в условиях существования планеты Земля <...> На картинке десятого Аркана культурное строительство — это шест, обвитый двумя змеями... Если культура есть процесс осуществления духовных ценностей в формах земного существования, то в основе всякого культурного строительства должен лежать Дух, а не материя, идея, а не польза, бескорытие, а не выгода. Вглядываясь беспристрастно в историю развития человечества, мы непременно заметим, что все великие культуры строились на фундаменте религии и Заветов»¹⁶² «В Великом Мировом Сотрудничестве каждому очагу сознания уделено свое место, роль и значение в общем строительстве Замыслов Творца. Но

¹⁵⁹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 163.

¹⁶⁰ О. Вирт. Таро магов. С. 126.

¹⁶¹ О. Вирт. Таро магов. С. 127-128.

¹⁶² Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 168.

вместе с тем каждому сознанию предоставлена свобода выражать свою инициативу в заключенных в нем специфических творческих возможностях, разрабатывающих частности общего Замысла. Таким образом, в высшей цепи Мирового Сотрудничества каждый занимает именно то место и исполняет те задачи, к которым он склонен и которые ему близки, причем большие сознания передают частности вверенной им части духовного Замысла для разработки подчиненным им сознаниям и так далее»¹⁶³.

Валентин Томберг: «Перед нами изображение вращающегося колеса и трех животных: обезьяны и собаки, увлекаемых вращением колеса, а также сфинкса, который неподвижен, поскольку восседает на помосте над колесом. <...> Будь на карте изображено только колесо, без "пассажиров" и без восседающего над ним сфинкса, оно пробуждало бы лишь образ круга или, в лучшем случае, образ кругового движения. Колесо же с двумя животными, из которых одно поднимается, а другое опускается — без сфинкса над ним — пробуждает образ пустой и нелепой забавы. Но колесо, вращающееся с двумя "пассажирами", а также с господствующим над всем сфинксом, заставляет зрителя задаться вопросом, не Аркан ли это, т. е. не ключ ли, которым необходимо владеть, чтобы уметь ориентироваться, в данном случае, в сфере проблем и явлений, связанных с круговоротом живых существ. Именно сфинкс над колесом в особенности поражает наше воображение и побуждает заняться поиском разгадки Аркана этой карты»¹⁶⁴. «Десятая карта Таро... делает поразительно наглядной саму сердцевину проблемы эволюции, изображая аспект наиболее практического значения, т. е. соотношение между "звериным" (животной природой) и "человеческим" (человеческой природой). Сфинкс над колесом представляет собой соединение животного и человеческого начал — либо еще не дифференцированных, либо уже реинтегрированных. Загадка сфинкса, следовательно, есть загадка "гуманизации" животного начала и "анимализации" человеческого начала. Собака, поднимающаяся к сфинксу, символизирует животное начало, стремящееся к единению с началом человеческим; опускающаяся обезьяна символизирует процесс анимализации человеческого начала»¹⁶⁵.

¹⁶³ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 184.

¹⁶⁴ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 209-210.

¹⁶⁵ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 230. Данное утверждение Томберга относится скорее к Аркану «Сила/Мужество», о котором мы подробно поговорим в следующей главе этой книги.

Regno.

regnabo



regnavit

fuit sine regno.

F

¶. III. Hæc ambulant passu fere pari. pro
 dignis non recte utuntur avari. virtus temperantia
 quadam singulari debet medium ad utrumque vitium
 caute contemplari. **S**i legisse memoris edicam ca
 tonis. in qua scriptum legitur: ambula cum bonis.
 cum ad claudii gloriam animum disponis. inter cetera
 haec primum considera. quis sit dignus domus. **D**are

O fortuna uoluit luna stans uariabilis temp crescit aut decrescit iura de
 restabilis nunc obdurat & tunc curat ludo mentis aciem ei estrem potestate
 dissoluit ut glaciem. **S**ol immanis & manus rota tu uolubilis. & tu manus
 uana salus temp dissolubilis obumbratam & uelata in quoque uirtus nunc primum
 uelut nudum frons intuscelent. **S**ol salutaris & uirtutis in nunc & uirtus e affert et
 defectus temp tangaria hac i hona sine mora cordis pulchri tangit q. p. laudat agitur fuit

Я хотел бы начать с рассуждения о колесе: мировом колесе как цикле и его отношениях к нашей индивидуальной жизни. Это в наибольшей степени поможет нам осознать сущность десятого Аркана. Но сперва я напомним то, что мы разбирали в прошлой главе в связи с Арканом «Отшельник/Время», так как десятый Аркан является своего рода итогом тех процессов, которые были запущены в предшествующей ему карте Таро. Определив свои индивидуальные границы, осознав что есть «Я», а что «Иное», человек, проходящий через путь Аркана «Отшельник/Время», впервые начинает видеть мир совершенно новым взглядом — взглядом аналитическим, так как он сумел сепарировать себя от окружающих идей, мнений, концепций. Этот новый взгляд дает возможность ему видеть огромное колесо мироздания.

Помимо очевидных смысловых параллелей, на тесную связь между девятым и десятым Арканами указывает и тот факт, что девятая буква иврита *Тэт*, соотнесенная во французской оккультной школе с Арканом «Отшельник/Время», проистекает от финикийской буквы, иероглифически изображающей и означающей именно «колесо». Есть и ещё одна интереснейшая параллель: от слова «колесо» происходит слово «колесница», т.е. седьмой Аркан. Традиционно приписываемую седьмому Аркану *Меркабу* — колесницу из видения Иезекииля — Освальд Вирт, к примеру, относит именно к десятому Аркану, что имеет под собой веские основания, ведь в священном тексте говорится о двойном колесе: о колесе, в котором было ещё колесо, а это очень важный для французской эзотерической школы знак, блестяще обыгранный как самим Виртом в его колоде, так и многими другими французскими оккультистами в Аркане «Колесо Фортуны». Вот такая на первый взгляд путаная сеть взаимосвязей трех Арканов (седьмого, девятого и десятого): шаг навстречу избранной идее (Аркан VII), осознание своих ограничений (Аркан IX) и видение вращения мирового колеса (Аркан X). Что между ними может быть общего? Попробуем с этим разобраться.

В случае Аркана «Колесничий» мы имеем *человека-колесо*, в Аркане «Отшельник/Время» — *человека*, а в Аркане «Колесо Фортуны» — *колесо*. Как можно заметить, эти карты представляют процесс последовательной сепарации — отделения себя от мира. Процесс кропотливый и сложный, но очень важный, так как без него невозможно найти своё «Я», свою уникальную точку отсчета — точку взгляда на мир, а это значит, что невозможно и увидеть сам мир. Слово «колесо», произошедшее от древнейшего праиндоевропейского *kwel* («вращаться»), через идею *воз-вращения* намекает нам и ещё на один концепт — концепт *цикла*. Достаточно вспомнить такое распространенное выражение как «колесо года». Этому уникальному и ни в одном ином Аркане более не представленному концепту восприятия *циклического модуса реальности* будет посвящено дальнейшее рассуждение.

В наши дни, когда у каждого есть наручные часы, часы в телефоне, в ноутбуке, компьютере и там же календарь, когда время организовано в трудовой день, рабочую неделю, учебный год и иные привычные для нас циклы, сложно себе представить, что изначально время вовсе не мыслилось

циклически. Первые люди, как свидетельствуют антропологи, не могли удерживать в памяти такой большой объем информации о времени, чтобы воспринять 365 дней как повторяющийся **годовой цикл**, а чтобы воспринимать **суточный цикл** как нечто неизменно возобновляющееся, нужно обладать достаточной силой абстрактного мышления, так как сегодня может быть солнечно, завтра — пасмурно, а затем несколько дней подряд будет продолжаться буря и дождь. Как видите, достаточно сложно установить, что всё это *одинаковые дни*, для этого нужно уметь концентрировать своё внимание на определенных деталях, фильтруя остальные. Феноменологически каждый из вышеописанных дней разный. Даже ещё в эпоху античности не угасали споры — одно и то же Солнце встает по утрам или это разные Солнца, а что говорить о примордиальном человеке, живущем на несколько тысяч лет ранее?

Как утверждает Кеннет Грант в своей книге «Ночная сторона Эдема», Солнце вовсе не должно было восприниматься самыми древними людьми позитивно, так как Солнце в Африке — колыбели человечества — было палящим и несущим смерть, в то время как вечерняя прохлада приносила с собой более приемлемые условия для существования. Известные культуры Солнца — это такие культуры, которые уже могли создать себе достаточное укрытие от палящих лучей великого светила и управлять распределением речной воды — будь то Нил или Евфрат. Грант высказывает интересную идею о том, что первым циклом, который осознал человек, с большой долей вероятности был женский месячный цикл. Это естественный цикл и наиболее близкий человеку: он происходит не где-то на небе, которое, скорее всего, мало интересовало самых первых людей, а в его собственном теле. С течением веков людьми была замечена связь между этим циклом и 28-дневными фазами Луны — так установилась взаимосвязь малого (внутреннего) и большого (внешнего) цикла в природе¹⁶⁶.

Впрочем, когда речь идет о столь отдаленных временах, от которых не осталось письменных памятников, сложно говорить более уверенно, чем просто выдвигая гипотезы, но во множестве культур сохранилась идея, что боги, выйдя из предвечного океана или победив хтоническое существо, сотворили мир и порядок из хаоса. Эта идея первичного хаоса указывает, что изначально время как основная единица миропорядка воспринималось сугубо хаотическим маревом, из которого сперва появляется личное время (фигура бога или героя), а уже затем — время внешнее (акт творения мира или его освобождения от мрачных стихийных сил). Древнейшими людьми время воспринималось скорее всего сугубо феноменально: в зависимости от чувства голода, возникавшего с некоторой периодичностью. Грызущий и вечно прожорливый червь голода, возможно, стал прототипом змей вроде Апопа-Уробороса и аналогичных существ из самых древнейших,

¹⁶⁶ Внимательный читатель уже заметил, что я говорю о времени внутреннем как о манифестации девятого Аркана, указывая на постепенный переход с личного времени (месячный женский цикл) на более объективированное время (суточный и годичный циклы), выраженное Арканом «Колесо Фортуны».

ещё доцивилизационных мифологий, которые сохранились во многих культурах как рудименты более ранних мировоззренческих пластов.

Как полагают ученые-антропологи, древние боги не знали отца, так как люди ещё не могли помнить что-либо так долго, чтобы установить связь между сексуальным актом и следующим через девять месяцев деторождением. Тогда всех рождала мать — единственная подательница жизни древнейшего мира. Когда тайна деторождения была установлена, и дети стали *детьми своего отца* — воцарился патриархат, а вместе с этим был осознан и **годовой цикл** как повторяющееся явление зарождения, старения и умирания Солнца и его новое ежегодное возрождение. Элементы этого мировоззрения до сих пор господствуют в таких религиях как Христианство, где каждый год в конце декабря (на языческий Солнцеворот) рождается младенец Иисус — Новое Солнце, чтобы нести Свет Истины в этот мир. Укорененная в культуре традиционность указывает, что из «колеса» очень трудно вырваться. Известно, что первые солнечные часы появились около 1500 лет до н. э. в Древнем Египте, примерно в это же время появляется и первый календарь, однако люди по-прежнему, как когда-то египтянин в зимний месяц *хойк* (примерно на католическое Рождество), празднуют свой годичный цикл рождения бога, как праздновали тогда возвращение «первого среди западных» — сначала бога Хентиamentiу, а затем отождествленного с ним Осириса. Есть вещи, которые повторяются на протяжении нескольких тысячелетий со времен додинастического Египта до наших дней¹⁶⁷. Разве это не хороший пример стабильности мирового колеса?

Какие ещё значимые амплификации колеса нам могут понадобиться для понимания этого Аркана? Прежде всего, это *водяная мельница* — именно она часто изображается в старых колодах Таро. Каждая часть такого колеса последовательно поднимается из вод предвечного океана *Нун* (или Бессознательного, если пользоваться современной терминологией) и снова плавно погружается, чтобы через какое-то время вновь показаться на поверхности. Людей, которые могли построить такое сооружение (мельников), считали чуть ли не самым нечистым: их боялись, и они слыли за колдунов.

Взглянем на одно из изображений Аркана «Фортуна» (см. на следующей стр. рис. 107, слева)¹⁶⁸. В нижней части карты в колодце находится вода — туда с колеса упала женщина, которая теперь едва удерживается на плаву. Если перевести символизм этого Аркана на язык аналитической психологии, можно сказать, что нижняя часть карты является манифестацией глубинных течений Бессознательного; верхняя же, напротив — воплощает свет сознания (в этой части карты мы видим коронованного и богато одетого человека). Схожую идею воспроизвел Герметический

¹⁶⁷ Кажущееся противоречие между цикличной повторностью и концепцией сменяемых эпистем, отстаиваемой мной в начале этой книги, может быть объяснено тем, что повторяемые явления вовсе не обязательно из века в век осмысляются идентичным образом, скорее, всё происходит наоборот, и это не упраздняет самого факта повторяемости.

¹⁶⁸ *Lombardischer Tarnt: Angelo V'alla, Trieste.*



Рис. 107

Орден «Золотая Заря» (рис. 107, справа):

- внизу находится Бессознательное — животное/обезьяна/«тень человека»

- вверху — сфинкс или «сверхчеловек», интегрировавший свою животную природу и подчинивший её своей человеческой голове.

Встает вопрос, а где же здесь человек? На этот вопрос есть два ответа. Первый ответ: человека следует искать на Аркане «Отшельник/Время». В таком случае отшельник как раз и смотрит на эти два пути карты «Колесо Фортуны», впервые осознав закономерности мира и увидев мир как таковой с его путями, ведущими вверх и вниз. Второй ответ более нищенский: *«человек есть путь — он мост от обезьяны к сверхчеловеку»*, — он и есть колесо, и его цель — вырваться за свои пределы, вырваться, чтобы подняться. Однако карта указывает нам и ещё одну важнейшую деталь: можно вырваться и не подняться, а напротив, упасть в животное существование. Именно по этой причине каждый год повторяются религиозные праздники, именно по этой причине так статичны экзотерические религии — они сохраняют «колесо». Для того, кто имеет силы и смелость, бессмысленно бегать как белка в колесе, но если таких сил нет, вырвавшись, можно упасть и из белки превратиться в беспозвоночное, к примеру, в гриб или даже в амёбу.

Есть и другая значимая для нас амплификация — *колесо обозрения*, ранние образцы которого появились приблизительно в то же время, что и

сформировалась система марсельского Таро, т.е. в XVII столетии. В те далекие времена такие колеса приводились в действие не электрической силой, как ныне, а мускульной силой рабочих. Колесо обозрения дает нам в распоряжение сразу два важных концепта: идею возможности лицезреть что-либо с высоты птичьего полета (приподнявшись над обыденным взглядом) и идею игры, ведь построено оно для увеселения.

Что нам может дать первая из этих амплификаций? Смена взгляда, в который попадает более широкое информационное поле, т.е. расширение поля зрения — это эволюционный скачок. Именно благодаря смене перемещения с четырех конечностей на две, согласно эволюционистской теории, наши предки смогли встать на путь развития, ведущий в сторону человека. Расширилось поле их зрения, и они увидели иной мир, которого прежде не знали, хотя и жили в нем постоянно. Неудивительно, что Аркану «Колесо Фортуны» отведено десятое место, ведь десять — это видение тотальности всех десяти сфирот Святого Древа, т.е. видение всего мира!

Вторая амплификация — *игра* — не менее важна для нас. С точки зрения объективного результата вращение колеса — это бесцельное действие, но с точки зрения феноменального субъективного восприятия мира — это действие имеет цель, так как вращение на аттракционе приносит радость: забава — вот что мы приобретаем. Если же мы ждем того, что, вращаясь на этом колесе, мы станем птицами, королями или чем-то ещё, наши надежды рухнут в тот миг, когда колесо спустит нас на землю, и нам придется с него сойти всё в том же обличье, в котором мы садились на него некоторое время назад. Но игра ценна и без выигрыша: она ценна сама собой! По этой причине на некоторых ранних версиях данного Аркана вверху колеса изображался ребенок — как символ игры.

Посмотрим, как изображен Аркан «Колесо Фортуны» в самых старых колодах Таро: *Visconti Brera-Brambilla* (рис. 108, слева), *Morgan Bergamo*



Рис. 108

Visconti-Sforza (рис. 108, в центре), *Von Bartsch Tarot* (рис. 108, справа). Что мы видим на этих картах? На колесе есть четыре основные точки, образованные вертикальной линией Юность/Старость (вверху — юноша или ребенок, коронованный пучком света; внизу — дряхлый и нищий старик) и горизонтальной линией между восходящим и нисходящим потоком — тем человеком, на чью голову падает корона (или из чьей головы прорастают лучи света) и тем, кто, не имея короны, стремглав падает вниз. Персонаж, чья голова украшена растущими лучами света (как можно предположить, это знак аллегории славы), находится под опекой слепой фигуры Фортуны.

Существует трактовка «пучков света» на голове восходящей фигуры в

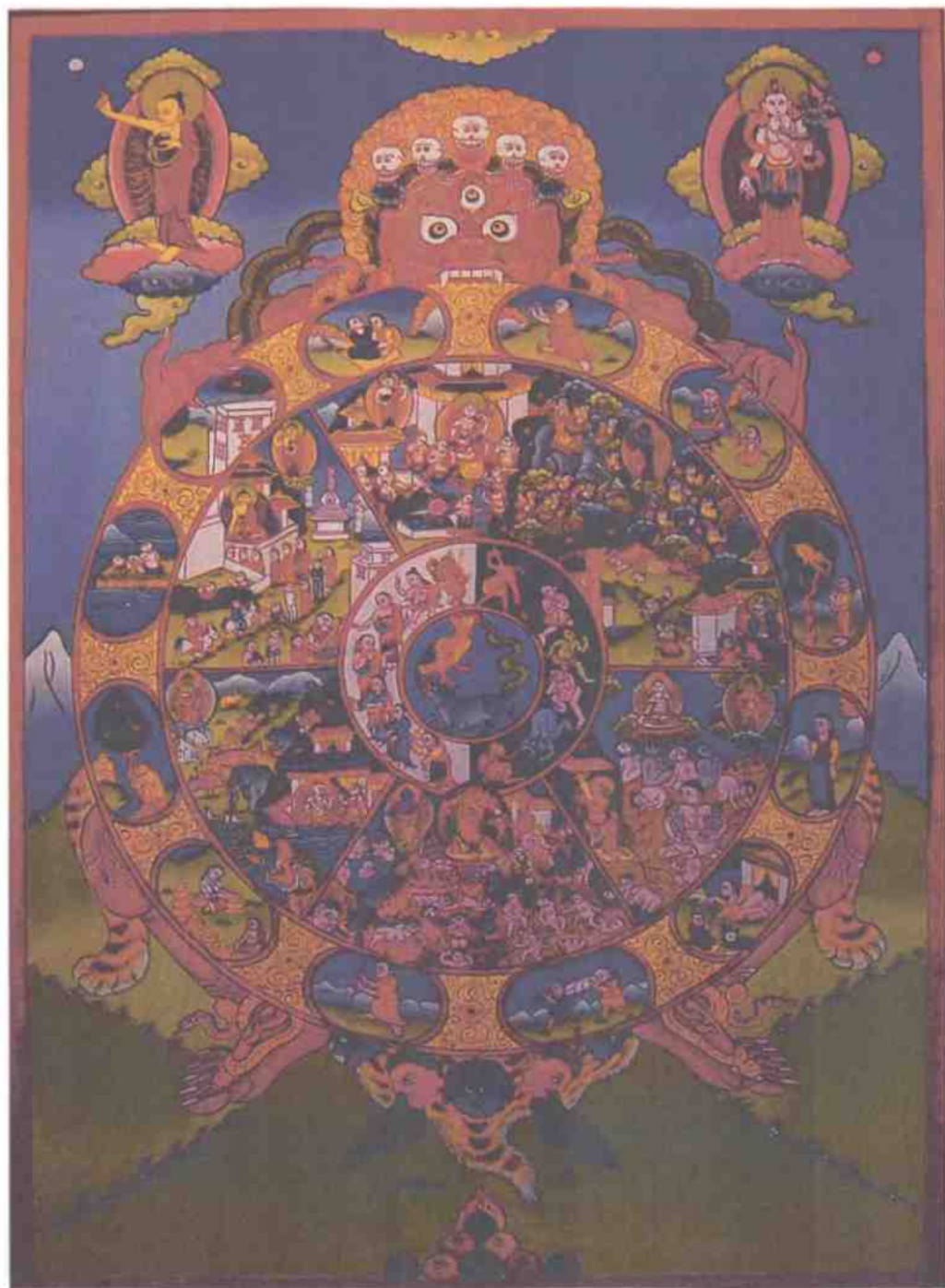


Рис. 109

качестве растущих ослиных ушей, демонстрирующих постепенно увеличивающуюся глухоту человека к голосу духовной реальности по мере продвижения к власти. У падающего персонажа на некоторых версиях этой карты отчетливо виден ослиный хвост. На то, что в своём желании власти человек становится животным (причем, именно ослом), указывал в своих «Сатирах» Лудовико Ариосто — знаменитый поэт, современник первых карт Таро. Превращение царя, владыки мира в животного известно и из библейской истории о Навуходоносоре II, который, согласно книге пророка Даниила, хотел стать подобным богу, но в безумии стал воображать себя зверем. Эта история легла в основу знаменитого цикла картин Уильяма Блейка.

Если принимать буквально концепт слепой судьбы, то в мире невозможно никакое сознательное действие: всё детерминировано силами механистической реальности, и мы, вовлеченные в этот круговорот, или подпадаем под воздействие Фортуны, получая совершенно незаслуженные дары, или падаем кубарем вниз, лишаясь того немногого, что заслужили кропотливым трудом. Такой взгляд на жизнь представлен в сотнях произведений искусства, но наиболее близко к эстетике Таро — в хоре «*O, Fortuna*» из знаменитой кантаты Карла Орфа «*Carmina Burana*». Но если посмотреть на эту же ситуацию как на ситуацию игры, она станет значительно менее мрачной: при любом раскладе мы получаем самое ценное — радостную возможность играть. Тогда колесо Фортуны из пыточного колеса может превратиться в рулевое, в штурвал, и эта смена взгляда способна даровать ощущение наполненности нашего бытия смыслом, тем смыслом, что находится лишь в нашем отношении к реальности, и мир не сможет к нему ничего добавить или отнять. Это и есть выход за пределы колеса: не пытаться взобраться по нему, а затем оставаться как можно более длительное время наверху, но выйти вовне через принятие равнозначности всех его сторон, всех его положений — ценности самого процесса жизни.

Нирвана и Сансара есть одно и то же, говорили древние мудрецы. Колесо Сансары — это ещё одна великолепная амплификация к символическому ряду десятого Аркана. В качестве иллюстрации привожу одну из тибетских *тханка*, демонстрирующую круг буддистской космологии (рис. 109). Центральные животные: *свинья*, *петух* и *змея* непосредственно воскрешают в памяти аналогичные образы десятого Аркана Таро, где очень часто изображаются именно три персонажа в виде животных.

Другая важная и во многом очевидная амплификация к «Колесу Фортуны» — монета. В виде золотой монеты (или сигилы) изображен круг Фортуны в знаменитой колоде Райдера-Уэйта (рис. ИЗ, слева). Есть и ещё одна важная амплификация, мимо которой я не могу пройти. Как читатель уже заметил, и в годичном цикле, и в «Колесе Фортуны» реализована идея прибавления и убавления (восходящий и нисходящий потоки). Персонаж, который поддерживается мощью Фортуны и тот, кто ей отвергнут, в чем-то схожи с постепенным ростом дня по отношению к ночи весной и постепенным убыванием дневного времени и увеличением ночного осенью. Два потока: поток *созидания* и поток *разрушения* — это

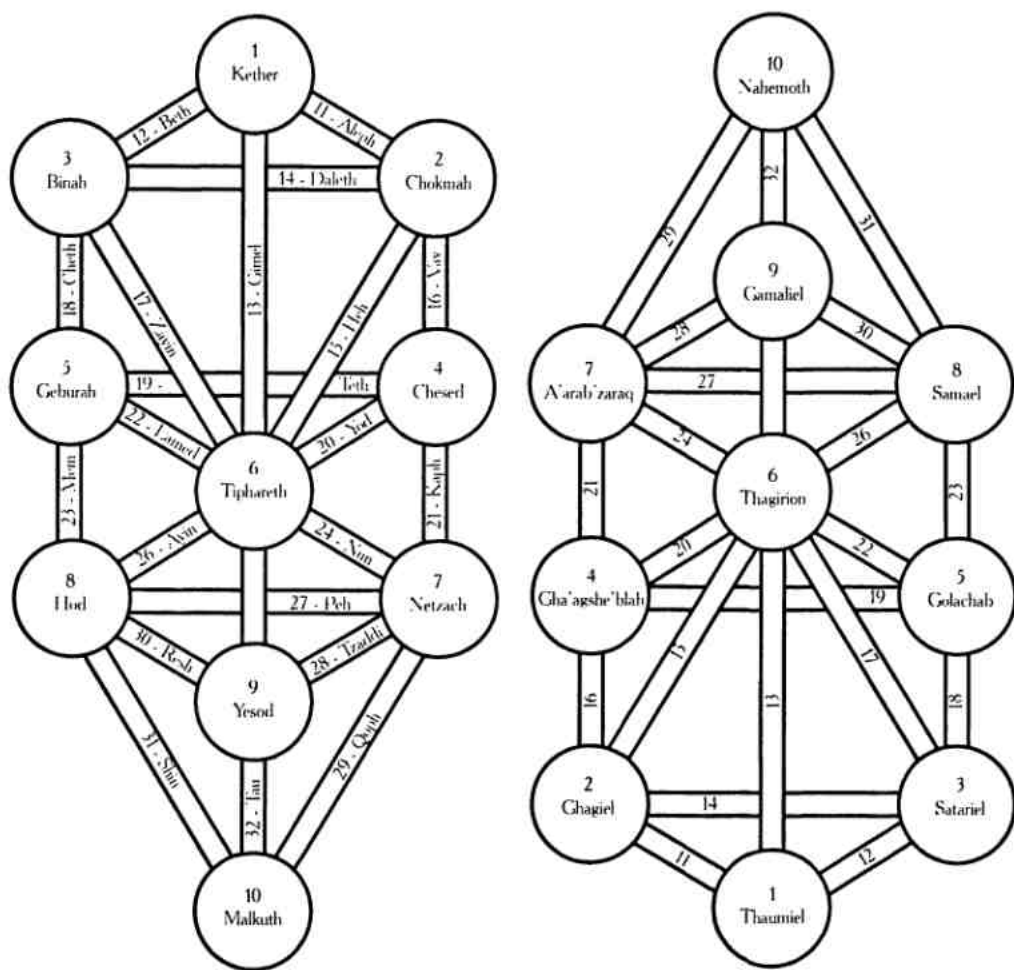


Рис. 110

также рост Древа Жизни и энтропия Древа Смерти (рис. 110). Одно созидает гармонию, другое — хаос. Оба Древа уравнивают друг друга, и осознать одно можно только выйдя за его пределы, то есть попав в сферу действия другого. Только одна сфера остается при таком переворачивании на том же самом месте — Тифэрэт (центр системы).

Согласно статье Джорджо Агамбена «Созидание и спасение»¹⁶⁹ в исламской традиции есть важнейший концепт, который может очень сильно прояснить для нас природу этих двух противоположных потоков. В этой религии бог осуществляет два различных деяния: созидание и спасение¹⁷⁰. Одно сопричастно ангелам, другое — пророкам, предвещающим грядущий конец мира. *«В христианской теологии эти два творения, объединённые в Боге, отождествляются с двумя отдельными субъектами Троицы: с Отцом и с Сыном, со всемогущим творцом и со спасителем, коему Бог передал всю силу. Однако для исламской традиции основополагающим стала некая очерёдность, в которой искупление предваряет созидание,*

¹⁶⁹Агамбен Дж. Нагота / Дж. Агамбен — М.: Издательство Грюндриссе, 2014 — С. 11-23.

¹⁷⁰ Дословно — *повеление* или *власть*, но вне контекста правильнее использовать слово *спасение*, как это и делает Агамбен, иначе доктрина может быть неверно понята.

то есть то, что кажется последующим, на самом деле является предшествующим»¹¹.

Так начало вращаться колесо созидания и искупления. Такой взгляд придаст исламской традиции высокий этический градус, потому как «... тот, кто действует и создаёт, должен также спасти своё творение и подарить ему искупление. Недостаточно просто делать, необходимо ещё и уметь спасти содеянное. Таким образом, миссия спасения предшествует миссии созидания, будто единственным законным основанием для того, чтобы делать и создавать что-либо, является способность искупления сделанного и созданного»¹². Из этого можно сделать достаточно радикальные выводы, отсылающие к тем тенденциям, которые можно наблюдать на переходе из девятого в десятый и даже одиннадцатый Аркан Таро. «... созидание и спасение остаются в определенном смысле чуждыми друг другу... <...> Это означает, что спасти мир сможет не духовная ангельская (или в конечном итоге демоническая) сила, благодаря которой люди создают свои творения (будь то произведения искусства или техники, военные или мирные действия), а некая более приземлённая и телесная сила, которой они обладают, будучи созданными существами»¹³.

Подобное видение колеса жизни может свергнуть в отчаянье. Получается, что в процессе созидания нет ничего, что бы избежало разрушения, а процесс спасения или искупления — по сути и есть процесс стирания созданного. Ведь недаром сила искупления приписывается пророкам — тем, кто предвещает конец света, кто напоминает людям о бренности всего, что их окружает, о том, что все произведения искусства и все порывы мысли, любви, выдержки, мужества, героизма есть лишь пыль, что обречена на забвение. «Согласно исламской традиции, именно над этой не поддающейся запоминанию массой, над этим бесформенным и безграничным хаосом, обреченным на погибель, неустанно плачет Иблис — ангел, живущий одним лишь созиданием. Он плачет, ибо не ведаёт, что всё погибшее принадлежит Богу, что когда все дела позабудутся, а все знаки и слова будет невозможно прочесть, спасение останется единственным и незабываемым делом»¹⁴.

Можно следовать мистикам и в порыве апофатической веры (через отрицание всего и вся) восходить по колесу вверх. Можно следовать идеям скептиков и сокрушаться над бренностью всего созданного. Но можно обрести центр — «невозможную» точку между восходящим и нисходящим потоками. «Это означает, что последняя форма человеческого и божественного деяния образует такую точку, где созидание и спасение совпадают в общем движении, которое невозможно спасти. <...> Следовательно, невозможно спасти движение, полностью и ежесекундно объединяющее созидание и спасение, действие и созерцание, деятельность и бездействие в одном и том же бытии (ив одном и том ^{171 172 173 174}

¹⁷¹ Агамбен Дж. Нагота / Дж. Агамбен — М.: Издательство Грюндриссе, 2014 — С. 13.

¹⁷² Там же. — С. 15.

¹⁷³ Там же. — С. 16.

¹⁷⁴ Там же. — С. 20.

же небытии). Отсюда и это мрачное сияние, которое, подобно звезде, удаляется от нас с головокружительной быстротой и больше уже не вернется. <...> В итоге складывается странное ощущение, будто мы наконец поняли смысл созидания и спасения, их необъяснимого разобщения, а потому нам нечего больше сказать»¹⁷¹. Выходит, тот, кто не был создан (Абсолют) не может быть уничтожен, а значит и спасен. Это дает надежду на то, что всякое действие или его результат после их аннигиляции останутся в имени того, кого нельзя спасти — в знаке того, кто не создан и, следовательно, не может быть ни искуплен, ни разрушен.

Теперь отвлечемся от сложных религиозных концепций и обратимся к композиционной структуре десятого Аркана. Иконография карты «Колесо Фортуны» является одной из самых стабильных на протяжении всей истории Таро. Равно как и номер десять, который приписывается этому Аркану, типичен не только для большинства колод Таро, но и даже для весьма специфичной и далекой от классической традиции Триумфов колоды *Tarocco Siciliano* (рис. 111, слева)^{176 177}. В рукописи *Sermones de Ludo Cum Aliis* Аркан «Колесо» представлен не только под стандартным номером десять, но и снабжен типичной для описания действия Фортуны надписью: «*правлю, правил, лишился царства*»¹⁷⁷. Незначительные отличия, которые можно встретить на исторических картах, именуемых «Колесо Фортуны» (или часто просто «Колесо»), как правило, связаны с вращающимися персонажами.

Так, к примеру, в колоде *Budapest Metropolitan* (рис. III, справа) большая часть представленных фигур — животные, в то время как на более ранних картах в колесе вращались только люди. В одной из самых древних французских колод — парижском анонимном Таро — на карте «Колесо Фортуны» (рис. 112, слева) экспонируется страшная картина пыточного колеса, на вершине которого стоит коронованная мужская фигура с трезубцем. Возможно, это Посейдон, подчас отождествляемый в христианской культуре с дьяволом. Ужасающее колесо перемалывает беспечных людей, стремящихся по нему подняться. Любопытно, но *сфинкс* (от др.-греч. *сфинга*, дословно — «душительница»), ставшая «визитной карточкой» этого Аркана, появилась достаточно поздно, лишь с эпохи классицистского Таро — в колоде Конвера (рис. 112, справа).

¹⁷¹ Агамбен Дж. Нагота / Дж. Агамбен — М.: Издательство Грюндриссе, 2014 — С. 21-23.

¹⁷⁶ Известны исторические примеры размещения Аркана «Колесо Фортуны» на одиннадцатое (в работах писателей — Аретино, Фоленго и др.) и двенадцатое место (анонимные литературные источники позднего Возрождения), но на самих картах такие перестановки не отражались. На всех известных мне изображениях данного Аркана если номер наличествует, то он всегда десятый.

¹⁷⁷ На самих картах надпись была представлена в более полной версии: «*правлю, правил, лишился царства, буду править...*». Начать читать её можно с любого места — круг возвышения и низвержения останется одним и тем же.

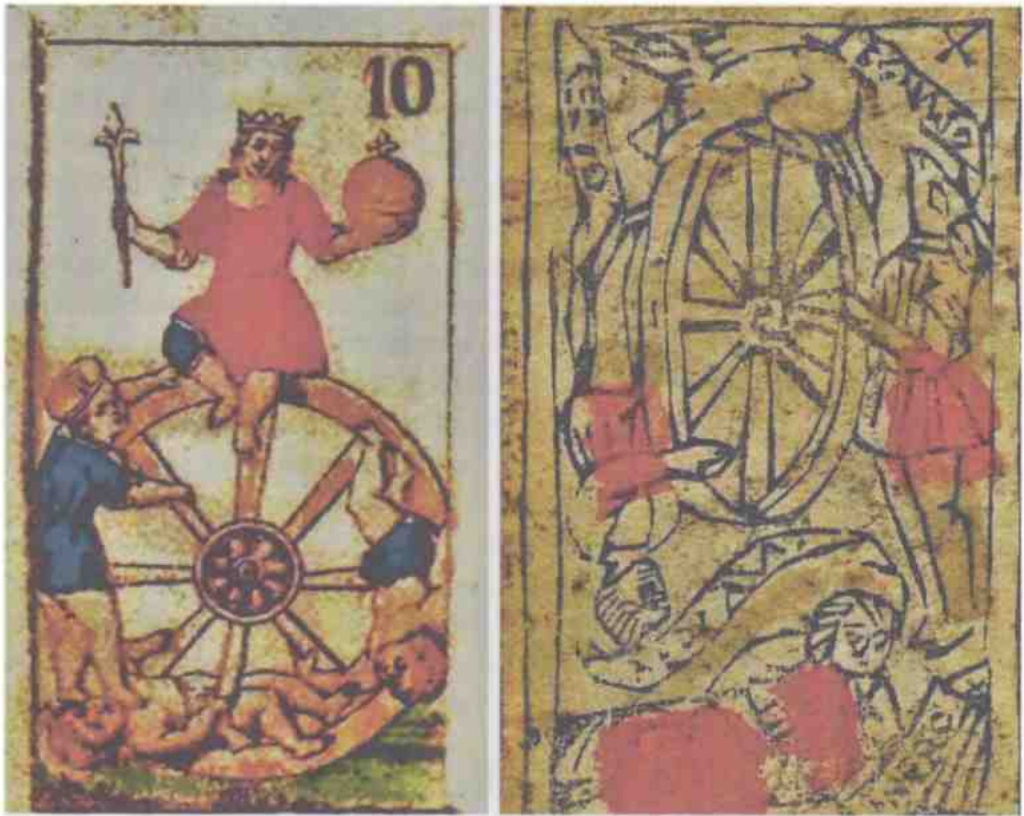


Рис. III

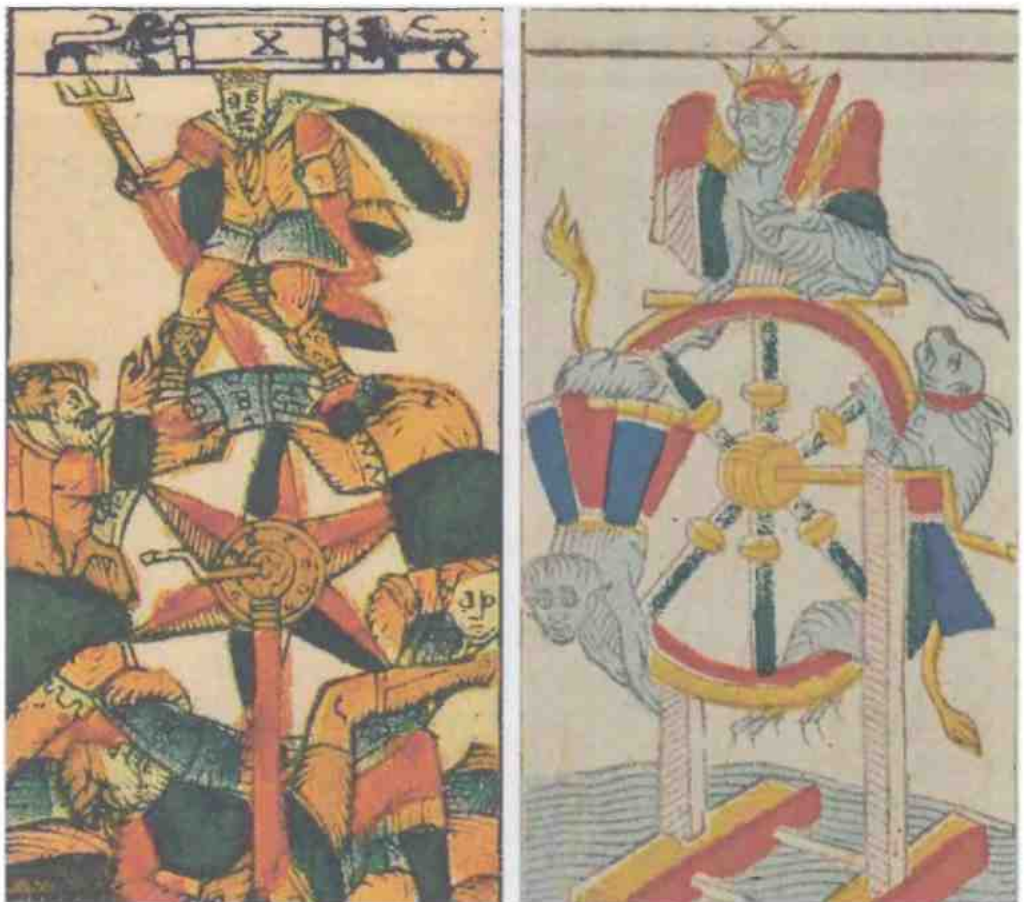


Рис. 112

С тех пор в этом Аркане композиционно практически ничего не менялось: ни экзотические тенденции XIX столетия (вроде кристиановской «египетской» школы), ни такие новаторы Таро XX века, как Артур Уэйт и Алистер Кроули, не привнесли в иконографию данной карты существенно новых элементов, а лишь адаптировали её к тому эстетическому ряду, который соответствовал их колоде.

Кроули ограничился перенесением происходящей коллизии круговращения колеса в надзвёздную реальность и переименованием карты в «Фортуну» (рис. 115, справа). Уэйт дополнил традиционную композицию фигурами четырех священных животных (*Хайот Ха Кодеи*) или *тетраморфов* — символов евангелистов, представляющих собой аллегорическую фигуру, возможно, символизирующую совокупность взглядов, ведь четыре канонических евангельских текста есть исчерпывающее изложение христианского мессианского обетования (рис. 113, слева). Данный «комментарий» Уэйта, как мне кажется, правомочно рассматривать с точки зрения доступности в Аркане «Колесо Фортуны» более широкого взгляда на вещи — со всех существующих точек зрения. Число четыре здесь предстает иносказательным выражением идеи *множества*.

Подобное видение реальности смело и бескомпромиссно реализовал режиссер Майк Фиггис в киноленте «Таймкод», где экран разделен на четыре равные части, а сама лента снималась единым кадром на четыре камеры одновременно. Такой взгляд даёт возможность увидеть ситуацию как бы сразу с нескольких точек зрения, и, как мне представляется, есть все основания интерпретировать введенные Уэйтом фигуры *тетраморфов* именно в



Рис. 113

таким ключе, а не только в виде представителей «от священной истории», которая не имеет векторного измерения, а вся находится здесь и сейчас — сосредоточенная на времени распятия и воскресения Христа.

Впрочем, возможна и иная христианизированная интерпретация этой карты, в которой Солнце-Христос — это центр мирового колеса, который изображен в окружении апостолов — знаков Зодиака. От каждой стихийной группы зодиакальных знаков на карте Уэйта представлен лишь один (в астрологии именуемый фиксированным): *Ангел* (Водолей), *Бык* (Телец), *Лев* (Зодиакальный Лев) и *Орел* (высшая форма Скорпиона). Данную интерпретацию поддерживает



Рис. 114

версия десятого Аркана, выполненная Сальвадором Дали (рис. 114). Эта интереснейшая параллель с полным зодиакальным циклом, предложенная великим художником, к сожалению, осталась не более чем экспериментом и не отразилась в других известных колодах¹⁷⁸.

На изображении «священной истории», в центре которой находится распятый Христос, сосредоточил свой взгляд художник Герман Хайндль (рис. 113, справа). Пригвожденный к своей реальности человек не способен от неё уклониться, он распят на кресте времени и пространства. «Колесо Фортуны» Хайндля при всей религиозной наполненности в значительной степени отсылает и к проблемам экзистенциальной философии — драме заброшенности человека в мире и его трагической пригвождённости к своему краткому существованию.

Все изображения колеса Фортуны можно условно разделить на три группы, по количеству участников коловращения. Если на колесе изображены **два персонажа** (один восходящий, другой нисходящий), то третье существо, изображённое вне колеса, представляет собой идеальную точку, с которой можно наблюдать процесс круговращения, не вовлекаясь в него самому. Такую версию можно встретить в

¹⁷⁸ Я имею в виду именно колоды, значительные для истории карт Таро. Во второстепенных же колодах мотив зодиакального круга на десятом Аркане иногда встречается (к примеру, в «Таро Снов» Чиро Марчетти).

«Египетском Таро» Эттейллы (рис. 115, слева)¹⁷⁹, а также у Вирта и в Таро Русского Оккультного Центра¹⁸⁰. В этих колодах сфинкс восседает на пьедестале, над колесом, а не вращается на колесе.

Другую версию этого Аркана находим в тех колодах, где на рисунке карты изображается три равноправных персонажа, как в случае с «Таро Тота» Алистера Кроули (рис. 115, справа). В таком случае три фигуры — это уже не потоки *созидания* и *искупления*, не восхождение и нисхождение, но три гуны индуистской философии санкхья:

- **саттва-гуна** или «гуна благости» — *сфинкс*
- **раджо-гуна** или «гуна страсти» — *германубис*
- **тамо-гуна** или «гуна невежества» — *тифон*

Прекрасным аналогом трех фигур могут послужить и три первоэлемента алхимической философии Парацельса: *сера*, *ртуть* и *соль*. В такой версии этой карты не третья фигура (сфинкс), но сама ось колеса (его центр) отождествляется с выходом за пределы действия данного Аркана.

Последняя же группа карт «Колеса Фортуны» предполагает наличие либо **многих персонажей**, либо всего **одного** — Фортуны. И в одном, и в другом случае действующим лицом является слепая сила судьбы, что и позволило мне

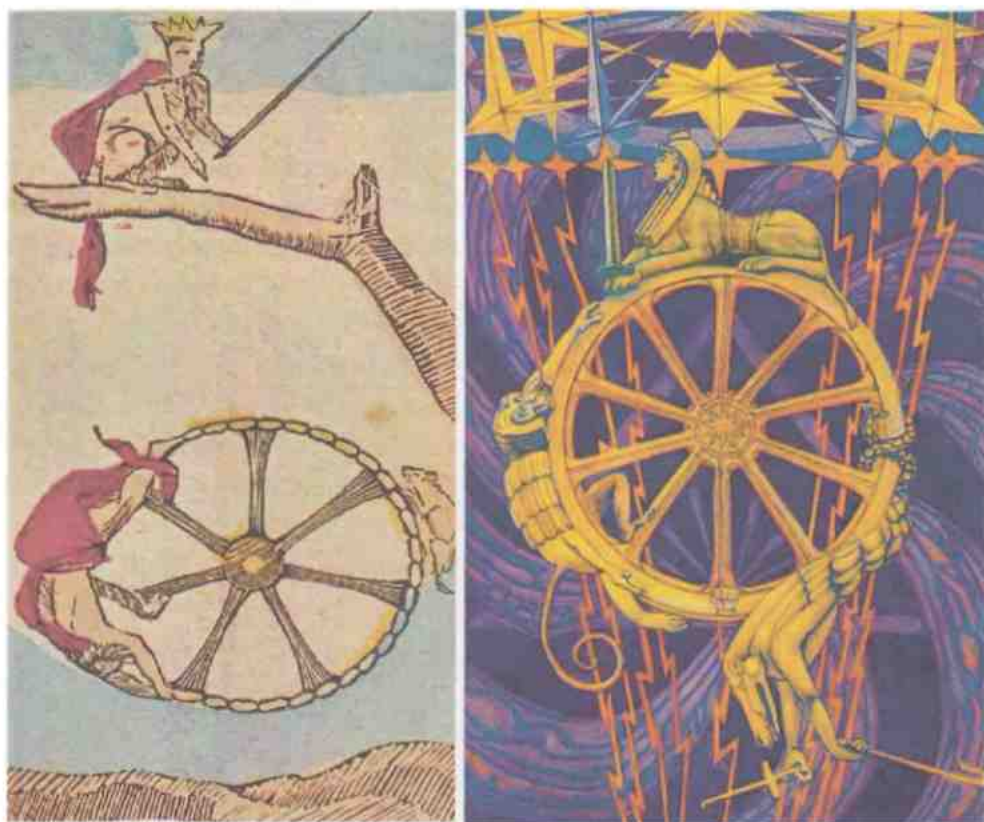


Рис. 115

¹⁷⁹ Интерес представляет то, что у Эттейллы в процессе восхождения по колесу мы находим мышшь или крысу — грызуна, живущего в гнилости и темноте подвалов, с которым в европейской традиции обычно отождествлялись люди, загрязнившие свою душу низкими поступками.

¹⁸⁰ В эту группу можно отнести и Аркан «Колесо Фортуны» Герметического Ордена «Золотая Заря», так как на нем тоже показаны два пути: путь восхождения и путь нисхождения.

объединить эти композиционно различные версии карты в одну группу. Хорошим примером *многофигурной* карты могут служить самые ранние версии этого Аркана (рис. 108), в то время как интереснейший пример *однофигурного* изображения находим в *Mary-El Tarot*, где перед нами предстает великое лоно Жизни-Фортуны¹⁸¹ (рис. 138, центр верх). Примечателен образ лодки на этом изображении, отсылающий к древнему символизму.

В своей знаменитой «Иконологии» (1603 г.) Чезаре Рипа пишет, что корабль или лодка — это символ нашей смертной жизни, которую каждый из нас стремится направить в порт покоя и умиротворения. Порт, в который корабль жизни стремится, — это лоно *матери-матери*. Таким образом, десятый Аркан из колоды *Mary-El Tarot* — это идеальный пример для демонстрации, насколько Аркан «Колесо Фортуны» близок к смысловому полю карты «Императрица» и является его представителем на ином витке спирали (во втором септенере Таро).

Чтобы найти старинное однофигурное изображение «Колеса Фортуны», придется обратиться к традиции Флорентийской миниатюры, так как для карт Таро оно не характерно. В колоде Дж. Мителли, а также в нескольких французских колодах *Minchiate* можно встретить карту «Фортуна» с изображением девушки, *стоящей* на колесе или *облокотившейся* на колесо (рис. 116, слева)¹⁸². К этой традиции примыкает и пост-эттейлловская колода



Рис. 116

¹⁸¹ Сравни с изображением этого Аркана из колоды Х.Р. Гигера, представленном на стр. 93.

¹⁸² *Gioco di carte, con nuova forma di tarrochini, intaglio in Roma 1660—1670 гг.*

Grand Jeu de l'Oracle des Dames (рис.116, справа).

Весьма примечательно, что такая аллегория Фортуны практически никогда не выходила в картах Таро на первый план. Создатели Таро, изображавшие десятый Аркан, делали ставку на идею противодействия, противодвижения: восхождения и нисхождения. Достаточно наивно полагать, что Фортуна способна даровать свои блага каждому, и что возможен Рай на земле, в котором желания всех людей осуществляются, поэтому на подавляющем большинстве изображений «Колеса Фортуны» мы видим отчаянную борьбу за «место под солнцем», как правило, аллегорически представленную восходящим *германубисом* и низвергающимся в бездну *тифоном*.

В искусстве подобные идеи блестяще удалось выразить одному из крупнейших современных американских художников — Джасперу Джонсу. Изысканным комментарием к смысловому ряду Аркана «Колесо Фортуны» можно считать серию работ Джонса, посвященных изображению мишеней¹⁸³. Кстати, мишень является ещё одной превосходной амплификацией к символике данного Аркана. Мишень выступает здесь сразу в двух ипостасях: и в фатальной (ведь мишень всегда предполагает наличие поблизости оружия), и в триумфальной (в качестве победы, выигрыша в состязании).

Многочисленные и разнообразные мишени Дж. Джонса словно говорят нам, что какова бы ни была наша цель, мы всегда боремся не только «за» что-то, но и, с неизбежностью, «против» кого-то. Обратимся к работе Джонса «Мишень с гипсовыми слепками» (рис. 117). Сверху над мишенью находятся части человеческих тел: пальцы рук, пальцы ног, лицо и т.д. Это наводит на мысль, что именно борьба с человеком, борьба с Другим является целью любой борьбы, как бы это ни звучало цинично. Но на самом деле это не цинизм, а скорее, напротив, — желание указать на циничность тех представлений о реальности, в которых говорится лишь о светлой стороне того или иного явления и словно нарочно умалчивается о другой стороне.

Казалось бы, что может быть невиннее, чем победа на конкурсе в области искусств или в области спорта? Однако, занимая какую-либо нишу в обществе, вы отбираете её у кого-то другого, для кого лишение этого места или статуса всегда может оказаться фатальным. Хотите или не хотите, но продвигаясь, вы продвигаетесь «по головам» других. Безусловно, кто-то может возразить мне и сказать, что если мы посвятим свою жизнь самоотреченному служению миру, если практически всё, что мы зарабатываем, мы будем отдавать бедным, то мы не будем двигаться «по головам». Но это, к сожалению, всего лишь иллюзия.

Когда мы занимаем всё более и более высокую позицию в мире морали,

¹⁸³ Имеется в виду лишь факт схожей проблематики. Я совершенно убежден в том, что целью Джонса никак не являлось отражение символики карт Таро. Более того, нет никакой вероятности, что он вообще знает эти карты, что, впрочем, лишь в ещё большей степени показывает силу амплификационных полей того или иного архетипического образа. Такие образы действуют в культуре вне зависимости от их знания или незнания.

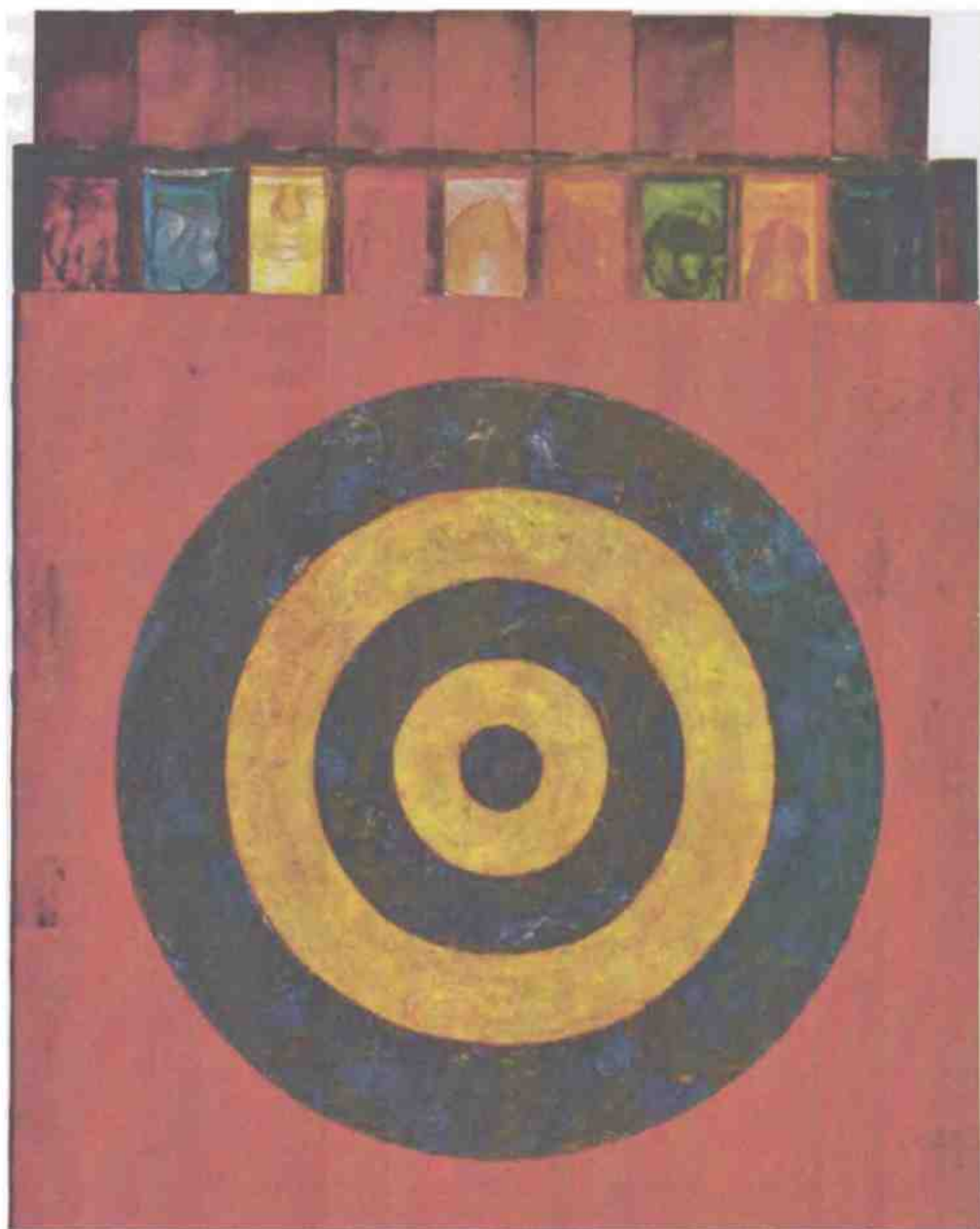


Рис. 117

то тем самым устанавливаем новый этический стандарт (пусть не для всего мира, но хотя бы для небольшой группы людей), и именно этой «новой этикой» мы лишаем статуса «добродетельных людей» тех, кто, к примеру, отдавал годами половину своих доходов в фонды помощи, в то время как мы стали отдавать туда три четверти своей прибыли, тем самым по сути принизив менее щедрый вклад других жертвователей. Дары Фортуны не могут иметь нейтральную основу — они всегда чье-то приобретение в ущерб кого-либо другого. Это одновременно и колесо восхождения, и пыточное колесо низвержения и краха надежд. Куда бы мы ни целились, мы целимся в человека, и это страшно. Это отлично иллюстрирует «Мишень с четырьмя лицами» (см. на стр. 223). — ещё одна работа Дж. Джонса из серии «мишени», которая представляет нам четыре лица, находящиеся над мишенью, являющиеся как судьями, так и потенциальными жертвами



Рис. 118

существует более безобидного, чем такие организации? Но разве их мишенью не является человек? Закрытие крупного предприятия может уничтожить его руководство (причем не только морально, но и физически). Закрытие крупной фабрики, карьера или завода может стать причиной ухудшения жизни и даже гибели множества людей, работающих на этом предприятии. Запрет на охоту или рыбалку в какой-либо местности, также может поставить под угрозу выживание целых групп людей. Не подумайте, что я хочу оправдать загрязнение окружающей среды или отстрел тех или иных животных. Но борьба оказывается всегда не только борьбой «за» что-то, но и борьбой «против» кого-то. Любовь к дальнему, любовь во имя счастливого будущего часто оборачивается ужасающим кругом Ада в настоящем: ненавистью и убийством ближнего самыми изощренными способами, какие только можно представить.

Я не случайно обратился к работам именно Джаспера Джонса — это позволит мне через творчество всего одного художника продемонстрировать все оттенки Аркана «Колесо Фортуны», которые я ещё не успел показать ранее. В конце пятидесятых годов Дж. Джонс создаёт картину, которая способна прояснить оттенки смысла десятого Аркана едва ли не больше, чем исторический разбор самих карт «Колеса Фортуны». Эта картина называется «Штора/Тень» (рис. 119). Картина представляет собой настоящую расписанную красками рулонную штору, которая закрывает большую часть холста. На первый взгляд, кажется, идея полотна очевидна: грязная штора скрывает от нас подлинную реальность — то, что должно бы было быть видно на холсте за шторой. Но на самом деле работа Джонса значительно глубже. Если присмотреться к краям холста (которые свободны от шторы), то можно обнаружить, что штора ничего не скрывает от нас, так как на холсте изображено то же самое! Картина «Штора/Тень» воплощает

состязания. Использование круга-мишени и четырех «ликов» хорошо корреспондирует с «Колесом Фортуны» из колоды Артура Уэйта.

Другая картина-мишень Дж. Джонса о которой я бы хотел сказать несколько слов, называется «Зеленая мишень» (рис. 118). Тут трудно не вспомнить «Гринпис»¹⁸⁴, а также различные движения за сохранение экологии планеты. Казалось бы, что

¹⁸⁴Организация «Гринпис» была создана в 1971 году — позже, чем картина Джонса, но движения в поддержку экологии существовали и до «Гринпис».

собой, с одной стороны, идеальную критику обскурантизма, с другой же, учит нас расставаться с иллюзиями и видеть то, что есть.

Настоящий обскурантизм — это не сокрытие чего-либо, но, напротив, возникновение иллюзии того, что от нас что-то скрывают там, где скрывать просто нечего. Сюда можно отнести все современные мифы о невероятных ресурсах человеческого разума, о том, что миром правят иллюминаты и прочие сказки про «жидомасонский» заговор и мировое правительство.

Человек сам рад вывести перед собой штору-иллюзию, рад верить даже в то, что его мир страшные и неведомые ему силы сознательно ведут к разрушению, лишь бы не видеть, что скрывать просто нечего и никто ничего не скрывает.

Человек отказывается верить, что ни наверху, ни внизу никто не знает, что происходит, и никто этих процессов не контролирует, потому что никто не знает, как их контролировать. Страшные мифы о заговорах и о «лжи правительств», красивые мифы о сказочных богатствах бесконечных ресурсов человеческого мозга — это всего лишь «рулонная штора», которая «прячет» от нас самое страшное — Реальное — то, что нельзя переварить или усвоить: горькая правда, свидетельствующая, что лишь видимое и переживаемое нами и есть наша жизнь и ничего другого в ней нет и навряд ли будет.

Популярные киноленты вроде «Области тьмы/*Limitless*» (2011 г.) или «Люси» (2014 г.) выражают общераспространенный миф о том, что мы используем лишь часть своего мозга, однако изыскания ведущего специалиста в области философии сознания Дэниела Деннета свидетельствуют об обратном: мы используем наш мозг ровно настолько, насколько это возможно. Никаким боковым зрением мы не замечаем всё многообразие мира вокруг нас и практически ничего не помним из того, что сознательно не запоминали. То, что некая великая тайна сокрыта в нас — это лишь миф, тайны нет — за шторой то же самое, что и на самой шторе, а миф о не полностью используемом человеком мозге создан именно этим самым человеческим мозгом, который, как это ни



Рис. 119

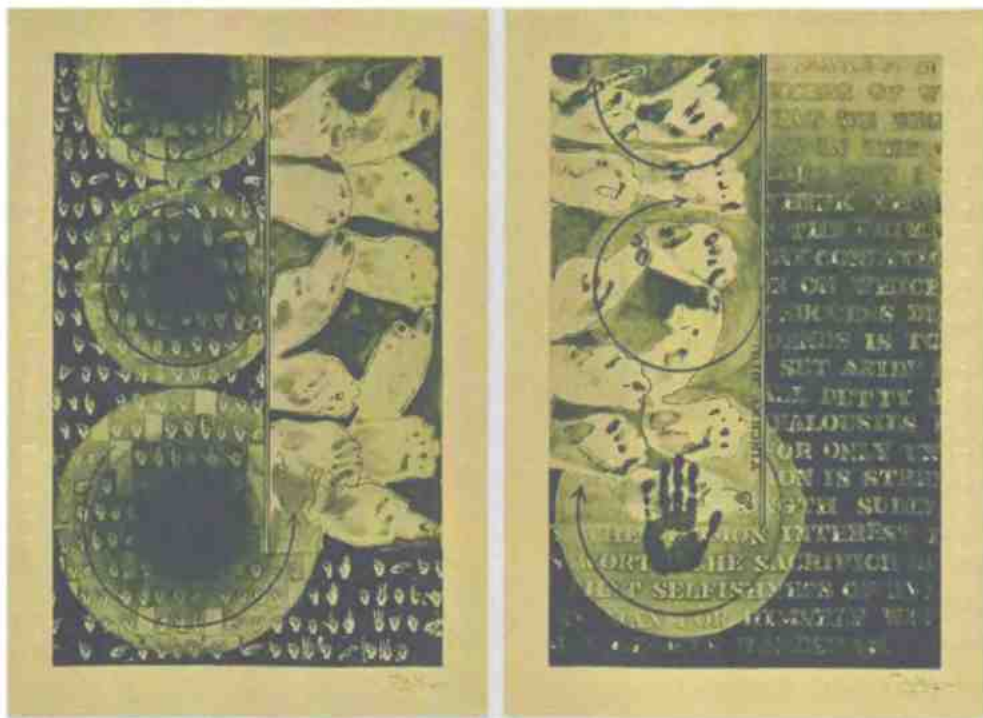


Рис. 120

печально, использовался для этого на все 100%.

Переводя данное рассуждение на арканологию, хочу заметить, что видение мира сквозь призму «Колеса Фортуны» лишено иллюзии Фортуны. Всяческие иллюзии и прочие галлюцинаторные заблуждения в картах Таро соответствуют, прежде всего, амплификационному ряду Аркана «Луна», в то время как умение и смелость видеть мир и его механизмы — смысловому полю десятого Аркана.

В завершение параллели «Колеса Фортуны» с картинами Джаспера Джонса приведу одну из последних работ художника, выполненную уже в XXI веке. Картина называется «Фрагмент письма» (рис. 120). На ней мы видим следующее: текст, многообразную жестикуляцию, представленную в рентгеновских лучах, и знаки вращающихся кругов. Что этой картиной хотел нам сказать автор?

Существует ли нечто абсолютно законченное в нашей жизни или нечто такое, о чем мы точно можем сказать, что оно началось в определенный момент? Что бы мы ни назвали, у всякого начала истории есть своя предыстория. Мы погружаемся в «текст» этой истории с самого детства: речь взрослых и их действия по большей части непонятны для нас в младенчестве, но мы оказываемся в уже сложившейся ситуации — наши родители уже обусловлены своим контекстом, социальным статусом, полом и т.д. Они находятся в определенных взаимоотношениях с миром, как и их родители — и так до бесконечности. Мы попадаем в середину некоего «высказывания» — «высказывания эпохи» и никогда не доведем его до логического завершения: наша жизнь — это фрагмент письма.

Каждый жест, каждый знак, каждое слово что-либо значат для нас благодаря тому, что нечто подобное уже было до нас, равно как и каждый наш выбор способен оказать влияние на выбор окружающих нас людей и

даже тех, кто будет после нас. Начала и конца не существует, есть лишь делящаяся чередой середин. Мифы начала и конца — это самые древние мифы, которые до сих пор будоражат умы людей. К примеру, ныне в моде постапокалиптический «миф-вопросание»: какой будет Земля без людей? Ответ: никакой! Само описание тех или иных событий возможно лишь в ситуации наблюдающего это человека. Так что если «начало» и «конец» — это главные человеческие мифы, то с гибелью последнего человека наступит не конец мира, но мир окажется бесконечным, так как исчезнет сама идея конца. За всем этим человеческим миром слов, жестов или иных знаков стоит идея бесконечного круга, различимая лишь в «рентгеновских лучах» критического видения десятого Аркана. Круг или колесо не имеет ни начала, ни конца — он просто есть. У него есть лишь бесконечное настоящее, а не прошлое или будущее. Вот он — последний рубеж карты «Колесо Фортуны»: граница и переход в следующую карту Таро, именуемую «Сила/Мужество».



На святом Древе Эц а'Хаим согласно французской школе десятый Аркан соответствует пути *Юд* — двадцатому пути, идущему от *Хэсэд* к *Тифэрэт*.

Это Аркан четвертой группы, так как он исходит от четвертой сферы — первой сферы ниже каббалистической Бездны. *Юд* — это путь обретения



Рис. 121

центра. Он словно говорит нам: *«Даже если Юпитер (Хэсэд) раздаривает свои дары, нужно держаться центра колеса (Тифэрэт), нужно оставаться верным своему "Я", и тогда "дары" не повредят нам, как не повредит и их отсутствие»*. Десятый Аркан — это не Аркан аскетизма, это Аркан подлинного богатства, так как он учит обретению принятия мира. Учит пониманию колоссальной мировой игры, участниками которой мы являемся. Учит играть, получая от игры удовольствие. Как писал Алистер Кроули (правда, относительно иного Аркана): *«Какие бы ужасы ни терзали душу, какие бы гнусности ни отвращали сердце, какие бы страхи ни напали на разум, ответ один и тот же на каждой стадии — "как же великолепно это приключение!"»*¹⁸⁵.

Юд — десятая буква еврейского алфавита (рис. 121), самая маленькая и самая распространённая. Она имеет гематрию **10**. Это последняя буква, чей порядковый номер соответствует гематрии. Буква *Юд*, несмотря на заверения некоторых оккультистов, ни в коей мере не обозначала и не обозначает *сперматозоид*, который открыли в конце XVII столетия, когда ивритом уже пользовались на протяжении веков. Иконография буквы *Юд* прослеживается от прасемитского знака *И ад*, который означал:

¹⁸⁵А. Кроули «Книга Тота» цит. по: <http://таро.звездавифлесема.рф/?p=7136>

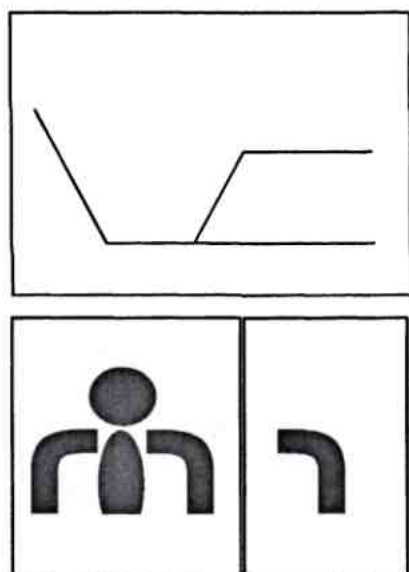


Рис. 122

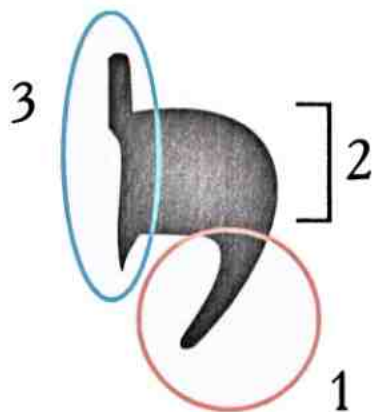


Рис. 123

«Я есть зерно». Мистерии смерти и воскресения зерна, наверное, древнейшие патриархальные мистерии человечества, так как они утверждали сезонный цикл: тождественность умирающего и рождающегося, тождественность сына отцу, тождественность ушедшего года — грядущему.

Согласно мнению знатоков каббалистического значения иврита, буква *Юд* состоит из трех частей (рис. 123) — «тропы», «тела» и «венца». Нижняя «тропа» буквы *Юд* — это священная тайна настоящего времени, это способность человека сконцентрировать и целенаправленно использовать свою энергию здесь и сейчас. «Тело» буквы *Юд* соответствует нашей жизненной силе, находящейся в каждом живом создании — это наши возможности и наши ограничения. «Венец» буквы *Юд* указывает на трансцендентный свет бога, свет над жизнью, на то, к чему мы стремимся¹⁸⁶. Это и есть преодоление времени — выход за его пределы, за пределы вращения колеса. Низ буквы — это время, середина — возможность, верх — цель.

рука, плечо. Этот знак графически изображает предплечье с напряженным бицепсом (рис. 122, сверху). В начертании современной буквы *Юд* также можно заметить черты изображения плеча и руки (рис. 122, снизу). С левой стороны я схематически изобразил верхнюю часть тела человека, справа — классическое начертание буквы *Юд* квадратного письма, заимствованное мной из одного словаря.

Согласно иудейской традиции *Юд* символизирует средоточие духовной силы внутри всех букв алфавита — это неподвижная точка в центре колеса алфавита. В Торе можно найти следующие строки: «*десятый будет святым для Бога*». Также в иудейской традиции считается, что если число десять признано всеми как основа системы счета, это способно выразить внутреннюю природу данного числа в качестве аналога *множественности*. В правилах написания Торы букву *Юд* называют по-арамейски «*Зейра*», что значит «зерно». И тут мы снова попадаем в мистирию умирающего и воскресающего бога, в годичный цикл колеса перерождения. Осирис говорил о себе в древних текстах:

¹⁸⁶ Бир:// guide-israel.ru/36994-jud/

В английской системе данный Аркан соотнесен с буквой *Хав*, чей путь на каббалистическом Древе Жизни находится между сфирот Хэсэд и Нэцах, то есть занимает середину столпа Милосердия. Это может указывать на то, что в воззрениях английских оккультистов Фортуна предстаёт в качестве милостивой дарительницы благ. Возможно, именно по этой причине Алистер Кроули переименовал эту карту из «Колеса Фортуны» в «Фортуну» — римскую богиню удачи. Значение буквы *Хав*, которое использовали в своих работах английские оккультисты («кисть руки» или «ладонь»), как бы намекает на расхожее выражение «*Да не оскудеет рука дающего!*»

Что касается астрологии, во французской традиции десятому Аркану Таро соответствует знак Девы. Зодиакальный знак, управляемый планетой Меркурий, интересен тем, что экзальтирующей планетой данного знака также является Меркурий — это единичный случай такого смешения в астрологии, а ведь именно Меркурий в виде *германубиса* и изображается на десятом Аркане в традиционных эзотерических колодах Таро. Более того, крылатые сандалии этого вестника олимпийских богов можно встретить изображенными на карте «Фортуна» в некоторых версиях *MmeBlale* (рис. 42).

Как различающий и критический знак, астрологическая Дева очень хорошо подходит к идее отстраненного наблюдения за вращением колеса Фортуны. Для этого знака характерна «*поразительная точность и внимание к деталям*»^{187 188} — писал Алистер Кроули. Одним из примеров людей, рожденных под знаком Девы, был Корнелий Агриппа — составитель знаменитого магического гримуара, человек, который на протяжении многих лет собирал и логически группировал все имеющиеся на тот момент знания о «проклятых науках». Десятый Аркан учит нас умению собирать факты о мире и кропотливо их систематизировать, а это самые ценные свойства знака Девы. Кроули в «Общих принципах астрологии» писал: «*Главный источник ошибок Девы в том, что люди этого знака не могут понять иррациональную человеческую страсть*»¹⁸⁹ и это тоже относится к данной карте, так как вопросам иррациональных страстей будет посвящен следующий — одиннадцатый Аркан Таро, а значит на уровне десятого Аркана они ещё не могут быть решены и, тем более, глубоко проработаны.

В английской традиции карта «Колесо Фортуны» соответствует «великойудаче» — планете Юпитер. Щедрый владыка, раздаривающий направо и налево свои блага, как нельзя лучше соответствует утопическому пониманию десятого Аркана как Аркана великой милости Фортуны. В обособленной ветви французской школы, идущей от Станистала де Гуайта и Освальда Вирта, данный Аркан соотнесен с астрологическим знаком Козерог, очевидно, через параллель с Тифоном, часто изображаемым на этой карте. Вот как описывает такое соответствие

¹⁸⁷Кроули А., Адамс Э. Общие принципы астрологии/ А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 81.

¹⁸⁸ Там же. — С. 82.

Освальд Вирт: «[Тифон] соответствует Козерогу, рыбе-козе, существу одновременно водному и земному. Он олицетворяет грязь и хаос, о чем свидетельствует грязно-зеленый цвет его тела. Лицо и похожее на дым одеяние зимнего демона окрашены в темно-красный цвет, и это говорит о том, что в нем пылает скрытый огонь. Это огонь эгоистичных страстей, поскольку этот демон символизирует хаотическую материю, Гиле, к которой он стремится привести все, в чем есть организация, порядок и дисциплина. Но не стоит видеть в этом сгущающем и овеивающем холоде только плохое, ибо без него не существовало бы никакой созидательной объективации, а стало быть, никакого воплощения Слова и никакого искупления. Поэтому первые христиане катакомб не считали Козерога дьявольским знаком и связывали его с трезубцем Нептуна, о чем свидетельствует изображение на стене одной из крипт в Ардеатино. Вероятно, они видели в нем символ падшего человека, возродившего к новой жизни через крещение водой»¹⁸⁹. Однако, когда речь заходит о положении мудрой сфинкс, Вирт недвусмысленно говорит об астрологических Весах, тем самым указывая путь преодоления проблематики десятого Аркана через выход за рамки противоречий восходящего и нисходящего потоков.

В завершение данной главы я предлагаю обратиться к анализу карты «Колесо Фортуны» из колоды Освальда Вирта (рис. 124, слева). Взглянув на окантовку, можно обнаружить справа внизу (под *германубисом*) финикийскую и арабскую буквы (аналоги буквы Юд). Слева (под *тифоном*) хорошо различима буква *Юд* иврита, а ниже — прасемитский иероглиф *Над*. Прототипом для композиции карты Вирта послужил черно-белый рисунок Элифаса Леви (рис. 124, справа). Однако Вирт наполняет свою карту не только различными буквенными символами, отсутствующими у Леви, но и предлагает богатую символическую цветовую шкалу, что значительно изменяет первоначальный монохромный рисунок.

Согласно Вирту, внизу карты мы можем лицезреть предвечный океан хаоса, из которого поднимается величественное колесо Фортуны. Семь видимых спиц колеса — это семь планетарных влияний. *«Всего существует семь демиургических божеств; в астрологии они проявляют себя в планетарных влияниях, которые распространяются на всё сущее. Вот почему семь видимых спиц колеса Становления проходят через семь сфер разного цвета»*^m. Внешний красный круг колеса — это вращение мира. Внутренний синий круг — это противоположное вращение индивида, который может идти согласно своей воле и не быть подчиненным общему круговращению. Мир может убить человека, но не

¹⁸⁴ О. Вирт. Таро магов. С. 126-127.

¹⁹⁰ О. Вирт. Таро магов. С. 127.

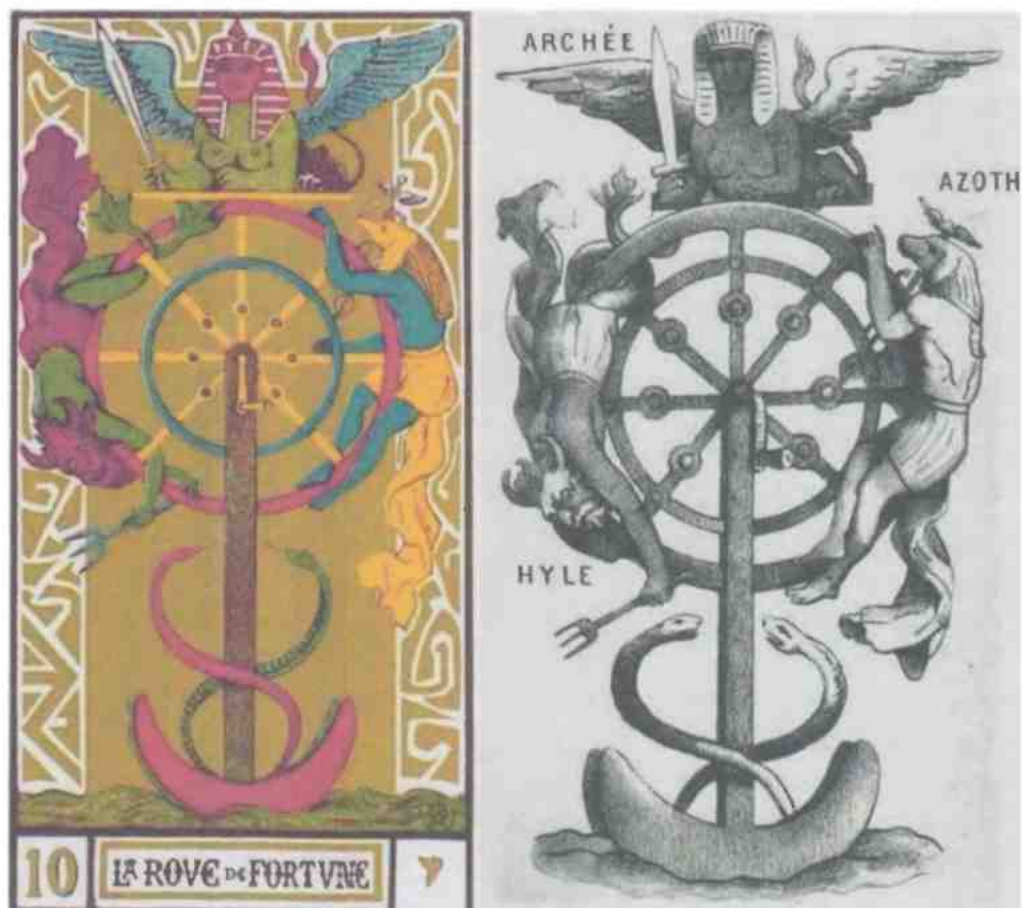


Рис. 124

может заставить его отказаться быть самим собой, если человек сам этого не выберет. Это вовсе не пассивная (как может показаться), но активная позиция, ведь чтобы находиться в одной точке и не смещаться, нужно вращать свой круг с такой же скоростью, как вращается круг мироздания, но в противоположном направлении. Красно-зеленый *тифон* олицетворяет собой землю и огонь, желто-голубой *германубис* — воздух и воду. Так через цветовую символику Вирту удастся вписать в «Колесо Фортуны» ещё и традиционные эзотерические стихийные первоэлементы. Различные внизу карты две ладьи и два змея (красного и зеленого цветов) демонстрируют, согласно словам самого автора колоды, активный и пассивный принципы бытия.

Такая же структура композиции Аркана была заимствована для карты «Колесо Фортуны» из Таро Русского Оккультного Центра, но там она получила ряд важных дополнений, о которых я не могу не сказать. Были добавлены разнонаправленные треугольники, образующие знак гексаграммы, указывающий как на два потока (серебряный или лунарный — женский, золотой или солярный — мужской), так и на то, что вся композиция относится к макрокосму — к видению всего мира, ведь именно знаком макрокосма является гексаграмма в европейской магической традиции. Главное добавление к этому Аркану, которое сделали ученики Г.О. Мёбиса, — это введение огромных, космических масштабов круга, в котором и размещено само колесо Фортуны. Великое колесо вписано в

ещё большее колесо, знаменуя собой бесконечность Делания.

(рис. 125)

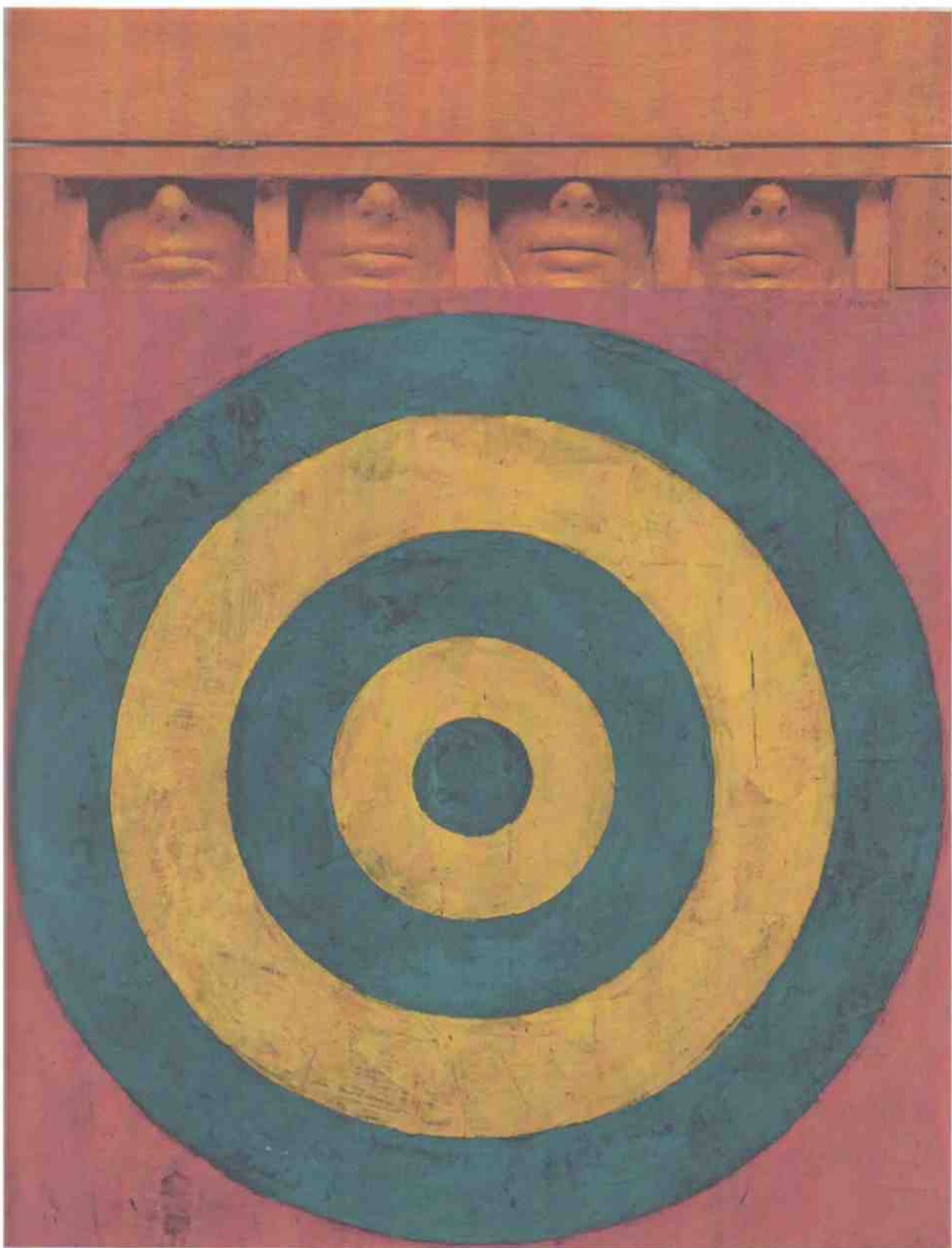
Словно складку за складкой человек должен снимать пелену со своих глаз и стремиться к роли мудрой сфинкс, сидящей над колесом. Сфинкс с помощью меча — логоса критического взгляда — выходит за пределы двойственности восхождения и нисхождения, за пределы вращения колеса. Она восседает на постаменте над колесом, а значит если и спустится вниз, то только по своей воле, когда этого захочет. Величественная кошка с ликом человека есть бывший *отшельник* девятого Аркана, а почему часть её туловища звериная — нам поведаст следующий, одиннадцатый Аркан Таро, о котором мы подробно поговорим в следующей главе.



Рис. /25

— нам поведаст следующий, одиннадцатый Аркан Таро, о котором мы подробно поговорим в следующей главе.

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *успех благодаря верно и расчетливо использованным обстоятельствам; удача; случайные открытия, которые ведут к успеху или увеличивают его; успех, достигнутый благодаря не только личным заслугам, но и благоприятной судьбе; завидное, но неустойчивое положение; чередование взлетов и падений; непостоянство; временные преимущества.*



Джаспер Джонс «Мишень с четырьмя лицами» (1955 г.)



АРКАН ХІ

ДОБЛЕСТЬ, МУЖЕСТВО, СИЛА,
ВОЖДЕЛЕНИЕ, ПОКОРЕННЫЙ ЛЕВ,
СИЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ



«...Тореро, мальчик, я — старик,
я сам — тореро бывший.
Вот шрам, вот ряд зубов стальных —
Хорош подарок бычий?

Вон там одна... Из-под платка
горят глазищи — с виду
как уши чёрные быка!
Ей посвети корриду.

Доверься сердцу — не уму,
и посвети корриду
красотке этой иль тому
обрубку-инвалиду.

Они, конечно, ни шиша
общественно не значат,
но отлетит твоя душа —
они по ней заплачут...»

*Евгений Александрович Евтушенко
из поэмы «Коррида»*

Зверь в укротителе не должен чують мясо.
Могучий лев испытывает страх
Перед неведомым, когда живую массой
У дрессировщика лежит он на плечах.

*Самуил Яковлевич Маршак
«Зверь в укротителе не должен чують мясо...»*

Ключевые слова:

- овладение всеми своими внутренними ресурсами
- разумное использование инстинктов
- превозможение животной природы не аскезой, но диалогом равных
- овладение своим «внутренним зверем» и его силой

Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Хав* (между сфирот Хэсэд и Нэцах)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Тэт* (между сфирот Хэсэд и Гвура)

Гематрия буквы Хав: 20 и 500 для конечной формы

Гематрия буквы Тэт: 9

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Лев, Папюс и Г.О.М. — Марс, Рудникова — Марс, английская школа — Лев

Параллели в психологии и науке о человеке:

- внутренний «зверь»
- психосоматический уровень
- инстинктивный уровень жизни

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Библия, книга Судей, гл. 14-15 (история Самсона)
- образ Полкана (Палкан, Полкановиц, Чудище-Полканище, Полкан-Богатырь) в русском эпосе: «Повесть о Бове Королевиче» (XVI в.)
- Джон Мильтон (*John Milton*) «Самсон-борец» (1671)
- Жанна-Мари Лепренс де Бомон (*Jeanne-Marie Leprince de Beaumont*) «Красавица и чудовище» (1757)
- Алджернон Блэквуд (*Algernon Blackwood*):
«Вендиго» (1910)
«Кентавр» (1911)
- звери-помощники в сказках народов мира

Параллели в трудах мыслителей:

- Аристотель «Никомахова этика» (издана около 300 года до н. э.) — введение в обиход понятия *мужества*, в качестве срединного звена между героической стремительностью и трусостью
- Эрих Нойманн (*Erich Neumann*) «Глубинная психология и новая этика» (1949)
- Франц Александер (*Franz Alexander*) «Психосоматическая медицина» (издание 1987)
- Цултрим Аллионе (*Tsultrim AUione*) «Накорми своих демонов» (2008)
- Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии (2009)

- Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени (2012)
- Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме (2014)¹⁹¹

Параллели в живописи:

- все изображения битвы Геракла (Геркулеса) с Немейским львом, в том числе:

Франсиско де Сурбаран (*Francisco de Zurbarán*) «Геракл борется с Немейским львом» (1634)

Питер Пауль Рубенс (*Pieter Paul Rubens*) «Борьба Геракла с Немейским львом» (1639)

- Сандро Боттичелли (*Sandro Botticelli*) «Аллегория силы» (1470)
- Жан Батист Реньо (*Jean-Baptiste Régnault*) «Хирон обучает Ахилла» (1782)
- Альфред Кубин (*Alfred Kubin*):
«*Danger*» (1901)
«*The Male Sphinx*» (1901—1903)
«Змеинный бог» (1902—1903)
- практически всё творчество Френсиса Бэкона:
«*Three studies for figures at the base of a crucifixion*» (1944)
«*Study for Bullfight No.1*» second version (1969)
«Автопортрет» (1973)
- большинство картин Х.Р. Гигера (в роли зверя в них выступает биомеханическое начало):
«Биомеханическая миа, египетский стиль» (1980)

Параллели в скульптуре:

- все изображения битвы Геракла (Геркулеса) с Немейским львом, в том числе:

Лисипп (*Lysippos*) «Битва Геракла с Немейским львом» (IV в. до н. э.) — статуя сохранилась в римской копии

Хосе Мануэль Феликс Магдалена (*José Manuel Félix Magdalena*) «Геракл и Немейский лев», а также «Геракл и критский бык» (вторая половина XX века)

- Так называемые «Кентавры Фуриетти» (ок. I в. н.э.)
- Никколо Пизано (*Niccolò Pisano*) «Аллегория силы» (1260)
- Джованни Пизано (*Giovanni Pisano*):
«Кафедра в церкви Свят-Андреа в Пистойе» (1297—1301)
«Кафедра в соборе Санта-Мария-Ассунта в Пизе» (1302—1310)
- фонтан «Самсон, раздирающий пасть льва» — В. Симонов и Н. Михайлов на основе фотографий оригинальной статуи М. Козловского (1947 по модели 1801 года)
- Давид Черны (*David Cerny*) «*Quo vadis*» (1990)

¹⁹¹ Все книги из серии Бестиарий можно бесплатно скачать на официальном сайте Кунсткамеры (Научные исследования/Издания/ Электронная библиотека).

Параллели в архитектуре:

- крепости, в которых для обороны использовано их природное удачное территориальное местоположение:

Крак де Шевалье или Крак де л'Оспиталь (*Krak des Chevaliers*) — проект разрабатывался орденом Госпитальеров (XI-XII века) Жак де Сен-Жорж (*Jacques de Saint-Georges*) Замок Шильон (XIII в.)

Жак де Сен-Жорж (*Jacques de Saint-Georges*) Замок Ридлан (XIII в.)
Джованни Мария Бернардони (*Gian Maria Bernardoni*) Несвижский замок (XVI в.)

Замок Иф (*Château d'If*) — инициатор строительства Франциск I (XVI в.)

Доменико Трезини (*Domenico Trezzini*) Петропавловская крепость (нач. XVIII в.)

Форт Бойяр (*Le fort Boyard*) — проект разрабатывался инженерными войсками Франции (XIX в.)

- различные фортификационные сооружения, активно вовлекающие в свою конструкцию окружающую среду: окопы, траншеи, деревоземляные огневые точки, брустверы, противотанковые надолбы, шанцы, засеки, циркумвальной линии, эскарпы и т.д.

Параллели в музыке:

- Георг Фридрих Гендель (*George Frideric Handel*) «Самсон» (1741—1742)
- Камиль Сен-Санс (*Camille Saint-Saëns*) «Самсон и Далила» (1877)
- Леош Яначек (*Leos Janacek*) «Лисичка-плутовка» (1921—1923)
- Радион Константинович Щедрин «Конёк-Горбунок» (1960)
- София Асгатовна Губайдулина «*Offertorium*» — концерт для скрипки с оркестром (1980/1982/1986)
- Харрисон Бёртуистл (*Harrison Birtwistle*) «Минотавр» (2008)

Параллели в кинематографе:

- Андрей Арсеньевич Тарковский «Жертвоприношение» (1986)
- образы одиннадцатого Аркана часто можно встретить в кинофильмах Дэвида Кроненберга:
 - «Сканнеры» (1981)
 - «Видеодром» (1982)
 - «Муха» (1986)
 - «Оправданная жестокость» (2005)
- многие образы из кинематографической вселенной *Marvel*, к примеру, люди-икс, Халк и т.д.
- анимационные фильмы из детской киноэпопеи «Гарри Поттер»
- оборотни и, отчасти, вампиры если они умеют превращаться в каких-либо животных, вроде летучей мыши и т.д., встречающиеся в десятках фильмов ужасов

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Название картинки Аркана — **Leo dominatus** (покоренный лев) или **la Force**. Картинка Аркана изображает девицу, без усилия и с полным апломбом раскрывающую (или закрывающую) пасть льву; девица имеет над головой знак oo Астрального Света. Легко понять содержание картинки. Она перечисляет необходимые условия возникновения и применения эволютивных сил. Таковыми условиями являются: знание астрала (oo), чистота намерений (девица — символ невинности) и уверенность в себе (непринужденная поза девицы)»¹⁹².

Освальд Вирт: «Высшая энергия, которой не способна противостоять никакая животная сила, представлена в Таро в образе светловолосой и очень миловидной королевы, которая без видимых усилий укрощает разъяренного льва, держа раздвинутыми его челюсти. <...> Аркан XI прославляет не физическую силу, не силу мышц, а женскую силу, которая, несмотря на присущую ей мягкость и утонченность, действует намного эффективнее, чем любой взрыв гнева и грубого насилия. Воплощением необузданных порывов души и неистовых страстей на картине выступает хищный зверь, ненасытный зодиакальный Лев <...> Несмотря на все свое неистовство, этот зверь способен творить добро. Конечно, будучи предоставлен самому себе, он все захватывает, пожирает и разрушает в порыве эгоистичной ярости <...> Нет нужды убивать этого зверя, даже в себе, как это делают аскеты. Мудрец ценит и бережет все энергии, даже опасные, ибо понимает, что их можно подчинить и потом разумно использовать»¹⁹³.

Нина Рудникова: «Сила человеческая проявляется в реализации духовных идеалов в формулах жизни Земли, то есть в культурном строительстве. Основное условие культурного строительства — это овладение психической энергией и господство над психомоторными процессами»¹⁹⁴. «... [к] подзаголовку — "Сила человеческая" — относится и картина Аркана: девушка, над головой которой изображен знак бесконечности, руками закрывает пасть льва. Эта фигура символизирует духовную задачу женщины, которая спокойно и уверенно (ибо над ней висит знак Божественного мира) закрывает зубастую пасть мирской корысти и направляет взор льва — огненное творчество мужчины — вверх, в мир идеалов <...> Владеть природой законно может лишь тот, кто знает психические силы, лежащие в основе её физических проявлений...»¹⁹⁵.

¹⁹²Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 231.

¹⁹³О. Вирт. Таро магов. С. 129-130.

¹⁹⁴Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 201.

¹⁹⁵Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 204.

Валентин Томберг: «Дева смиряет льва, тем самым призывая нас отрешиться от сферы количества (ибо Дева явно слабее льва, если измерять физическую силу количественно) и возвыситься в сферу качества (ибо столь же очевидно и превосходство Девы над львом). Чему же тогда покоряется лев? Чему он добровольно уступает? Может быть, гипнозу? Нет, поскольку Дева даже не смотрит на него; её взгляд обращен вдаль, в сторону от льва, чью пасть она держит открытой. Лев не подвергается принуждению — ни физическому, ни гипнотическому, — т. е. не подчиняется ничему, что выходило бы за пределы его собственной природы, и, стало быть, действует в нем его же истинная природа. В данном случае лев уступает Льву; звериная животность покоряется животности священной»¹⁹⁶.

Первый вопрос, который всегда возникает в связи с данным Арканом — это вопрос его именованя. Дело в том, что в современном мире мы понимаем под словом «сила» не совсем то, что именовалось в культуре, поглощенной христианским мистицизмом и его метанарративом. Думаю, сейчас корректнее было бы заменить его на слова «стойкость», «самоотверженность» или «мужество», так как речь идет об одной из важнейших добродетелей, как античного мира, так и христианской церкви.

В наши дни мы можем говорить о «вооруженных силах», о «силовых структурах» и противоборстве тех или иных «политических сил», однако смысловое ядро этого Аркана выходит далеко за пределы активно-действенного потенциала слова *la Force*. Чтобы понять, что означает такая «сила», следует обратиться к тексту Библии. На ум сразу приходят фрагменты из книги Исаии: «... ибо Господь — сила моя, и пение мое — Господь...» (12:2), «Он дает утомленному силу, и изнемогающему дарует крепость» (40:29), а также «... надеющиеся на Господа обновятся в силе» (40:31). Часто слово «сила» применяется и в Псалтири: «... ибо Ты препоясал меня силою для войны и низложил под ноги мои восставших на меня» (17:40), «Но Ты, Господи, не удаляйся от меня; сила моя! поспеши на помощь мне» (21:20), «Господь сил с нами, Бог Иакова заступник наш» (43:8). «Господь — сила моя и песнь; Он соделался моим спасением» (117:14). Известен также классический христианский иконографический типаж, именуемый «Спас в силах».

В Новом Завете также есть ряд совершенно удивительных примеров обращения к этому слову: «... вы примете силу, когда сойдет на вас Дух Святой» (Деяния 1:8). «... ибо Царство Божие не в слове, а в силе» (1-е Коринфянам 4:20). Сюда же следует отнести и ключевое понятие христианской церкви — сила молитвы, о которой не переставали писать известные теологи. Тот факт, что само название этой карты может отсылать как к грубой физической силе, так и к мощи разума, силе духа, молитвы или слова, делает этот Аркан предельно насыщенным по содержанию.

Одиннадцатый Аркан, называемый во французской колоде «Сила/

¹⁹¹ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 247.

Мужество», возможно, самый противоречивый из всех двадцати двух Старших карт Таро. Можно предположить, что именно по этой причине он оказался столь открыт к преобразованиям: он не только значительно видоизменялся на протяжении шести веков своего существования, но и продолжает эволюционировать по сей день. В данной главе мы попытаемся разобраться в этом, а также постараемся погрузиться в его атмосферу и последовательно рассмотреть совершенно разные композиционные модели, через которые представлен этот Аркан.

В «Таро Тота» Алистера Кроули эта карта переименована в «Вождение», чем автор колоды смог достичь очень многого в раскрытии глубинных значений одиннадцатого Аркана (Аркана магии — по выражению Кроули), первой карты старшеарканной колоды, выходящей за пределы десятиричного исчисления¹⁹⁷. Однако тем идеям, которые выражал Аркан «Сила/Мужество» и тому новому, что наметилось в нем в колоде Герметического Ордена «Золотая Заря», так и не нашлось места в «Таро Тота». Некоторые из тех, кто бездумно придерживаются логики какой-либо одной системы, не рефлексируя, скажут, что архетип «Сила/Мужество» устарел и ему на смену пришел архетип Нового Зона — «Вождение». Однако давайте не будем торопиться с выводами, а последовательно рассмотрим Аркан «Сила/Мужество» и постараемся ответить на вопрос: существует ли в нашей современной жизни архетипика этого Аркана наряду с Арканом, представленным в колоде Кроули, или же карта «Сила/Мужество» действительно утратила своё значение и уступила место «Вождению»? Для начала, чтобы лучше разобраться в том, что означает одиннадцатый Аркан, сделаем небольшой экскурс в прошлые главы нашей книги и постараемся вспомнить, какие идеи разворачивались перед нами в последних четырех картах Таро — начиная с седьмой, в которой человек впервые делает сознательный шаг навстречу миру, сознательный шаг во второй септенер.

Итак, начнем с седьмого Аркана — «Колесничий». Эта карта изображала человека, ещё не обретшего подконтрольной сознанию автономности, ещё не понимающего полностью что есть он, а что в нем от мира. Он не знает своих границ, не осознает, как много в нем не его личного и индивидуального, а лишь компиляций моделей адаптации к миру, полученных из общества. Если говорить языком каббалистики, этот человек не усмотрел ещё в себе своей сокровенной части души (*Chin*) — своей точки отсчета, своей «*божественной неистребимой искры*».

В первых четырех Арканах речь вовсе не шла о мире человеческом, мире субъекта — суть их была в раскрытии глубинных принципов бытия как такового, в очерчивании ликов реальности. В Аркане «Папа» впервые появляется намек на сознание или то, что Пауль Тиллих выразил фразой: «*мужество быть частью*», — частью общества, частью

¹⁹⁷ Десять — это не только единица счета, но и совокупность сфирот на Святом Древе.

религиозной конфессии, частью субкультуры или просто группы, рода, клана. В следующих двух Арканах «Влюбленный» и «Колесничий» уже зарождается собственно то, что можно назвать предпосылкой индивидуации — императивом, толкающим человека к выбору себя или же, напротив, выбору повернуть назад и остаться в рамках пятого Аркана — *«мужества быть частью»*.

В Аркане «Влюбленный» человек решается на первый шаг, а в Аркане «Колесничий» совершает этот шаг. В следующей карте герой нашего путешествия натывается на противодействие Аркана «Правосудие/Справедливость» и будет натываться вновь и вновь, пока не осознает принцип взаимодействия с миром — принцип равновесия (как называл его Станислас де Гуайта), принцип баланса и гармонии существования в мире. Это приводит человека к пересмотру того, что он считал своим *внутренним*, а что *внешним*. И тут мы уже попадаем в зону действия следующей карты — Аркана «Отшельник/Время», в котором обретается знание себя, а то, что осознавалось как *наказание* в Аркане «Правосудие/Справедливость» теперь осознается как *опыт*.

Человек обретает знание своих границ, а значит и своих возможностей, вырабатывается новая, глубинная тактика взаимодействия с миром — это очень внутренний, трансформативный и очень важный процесс, только после проживания которого человек впервые видит мир таким каков он есть, так как впервые осознает где кончается он, а где начинается нечто иное — пространство действий Другого. Это происходит уже в Аркане «Колесо Фортуны» или просто «Колесо», как он назван в Таро *Ligurien-Piemont (Giovanbattista Guala 1840 г.)*.

В десятом Аркане человек видит, как идеи модулируют одна в другую. Видит, что ночь — предпосылка дня, как день уже несет в себе зачатки ночи. Видит, что нет никаких взаимоисключающих идей — есть лишь качающийся маятник между белым и черным, верхом и низом и т.д. Вот тогда и рождаются максимы наподобие той, что всем знакома по тексту «Изумрудной скрижали» Гермеса: *«то, что наверху, подобно тому, что внизу, а то, что внизу, подобно тому, что наверху»*. Сами идеи верха и низа относительно, но движение, трепетание, раскачивание между ними — абсолютно.

В одной из своих видеолекций известный современный философ Славой Жижек приводит ярчайший пример парадокса, с которым может столкнуться каждый из нас и который имеет непосредственное отношение к одиннадцатому Аркану Таро. В лекции, которая была остроумно названа Жижекком «Реальность виртуального»¹⁹⁸, он пытается дойти до самой сути идеи антагонизма. Как политический философ он преподносит это на примере конфликта идеологий, но на самом деле проблематика, затрагиваемая им, оказывается намного шире. Жижек высказывает следующую мысль: невозможно найти нейтральную позицию, с которой можно бы было провести различие между «правыми» и «левыми», так как деление на «правых» и «левых» у самих «правых» и «левых» не только

¹⁹⁸См. https://www.youtube.com/watch?v=JKu_WUgyu3Y

пролегает в совершенно иной политической плоскости, но и имеет совершенно различные идеологические отправные точки.

Согласно Жижеку, когда мы делим кого-то на «правых» и «левых», мы незаметно для себя уже выбрали точку отсчета («правую» или «левую») и именно из этой точки, включенной в саму проблематику нашего деления, пытаемся произвести данную операцию. Вывод философа как всегда бескомпромиссен: первичным всегда оказывается сам раскол, а то, что его «прикрывает» в виде антагонизма «правых» или «левых», верующих или атеистов и т.д. — это всего лишь внешнее следствие фундаментального, первичного, метафизического расщепления нашей реальности. Это и есть зона действия Аркана «Сила/Мужество». Сама цифра одиннадцать в арабской записи демонстрирует нам этот раскол применительно к аркано-



Рис. 126

логии Таро. Тут мы можем занять либо место *зверя*, либо место *человека*: и в той, и в другой позиции возможна работа по объединению или разъединению усилий двух представленных на карте персонажей, но нейтрального положения, с которого можно бы было рассматривать данный раскол, не существует.

В Аркане «Отшельник/Время» человек обрел свою *Хийю*, свой центр, сердцевину. В круговороте «Колеса Фортуны» человек осознал, что его индивидуальный центр в каком-то сакральном смысле равен центру мира. Этот центр, эта *Хийа* — самое ценное, что у него есть, и лишь она дает возможность человеку выйти за рамки десятого Аркана — выйти на иной уровень бытия в мире, с уровня физики на уровень метафизики. Однако, не всё так просто с процессом подобной сепарации индивида от мира и окружающих его идей. Если на карте «Колесничий» представлен ещё не столько человек, сколько *человек-колесо*, где герой изображен видимым лишь наполовину, а наполовину видны колеса колесницы (рис. 126)¹⁹⁹, то далее сепарация следует по пути разделения такого синкретического тандема на *человека* («Отшельник/Время») и *колесо* («Колесо Фортуны»). Но этот процесс не может увенчаться полным и абсолютным успехом, так как

¹⁹⁹ *Hermetic Tarot.*

мы, сознающие себя субъекты речи есть лишь продолжение нашей физической природы — *льва*, спящего где-то внутри нас.

Так не идея ли вышеописанного первичного раскола (в версии С. Жижека) пролегает между картами марсельской традиции и корулианской? В марсельских колодах мы видим «диалог» человека и льва с точки зрения человека, в корулианской же колоде напротив — мы видим этот же самый диалог — взаимодействие человека и животного, но с точки зрения зверя. Теперь, думаю, каждому ясно, говорить о том, что какая-то из этих колод истинная, а другая ложная — абсурдно. Однако, в равной степени абсурдно считать, и то, что мы способны взглянуть на это взаимодействие человеческого и животного каким-то иным способом, чем одним из вышеперечисленных — тут невозможен синтез или компромисс. Именно это впервые всплывающее перед человеком, восходящим по лестнице Таро, противоречие и вызывает ситуацию следующего Аркана — ситуацию стагнации, ступора, оцепенения карты «Повешенный».

«Сила/Мужество» — это первичный раскол, пролегающий ещё до любой сознательно выбранной позиции, до любой идеи или концепта, а идеи или концепты лишь скрывают его первичное существование во имя того, чтобы человек, не готовый увидеть данную парадоксальную ситуацию, не попал в преждевременное зависание двенадцатого Аркана и не оказался жертвой своего же знания. Чтобы выдержать знание Истины, необходимы мужество и сила одиннадцатого Аркана.

Лев и Человек. Как много значит это противостояние для нашей культуры! Образы *териомахии* (поединка со зверем) являются едва ли не самыми древними в истории человечества, их можно найти в любой из культур как Востока, так и Запада. Одним из самых важных образов в традициях изображения териомахии является поединок со львом. Думаю, очевидно, что такие охоты были нужны не столько для уничтожения опасных хищников, сколько для подтверждения величия лидера или монарха, сумевшего поразить «царя зверей», а значит доказавшего свою богоизбранность и своё величие.

Подобное «царское» символическое значение териомахии можно встретить преимущественно применительно ко льву и лишь в некоторых случаях применительно к туру. Бои с турами со временем выродились в бои с быками, отголоски которых можно увидеть в современной корриде. Достаточно странно, но образ корриды не был отражен ни в одной известной колоде Таро, хотя поединок с быком является отличной амплификацией к одиннадцатому Аркану. Великолепный образ корриды принадлежит перу одного из крупнейших художников второй половины XX века — Фрэнсису Бэкону. Он сумел запечатлеть мгновение, в котором тореадор и бык сливаются в неразличимое единство, и при этом в комке вибрирующей живой плоти виднеются части человеческой

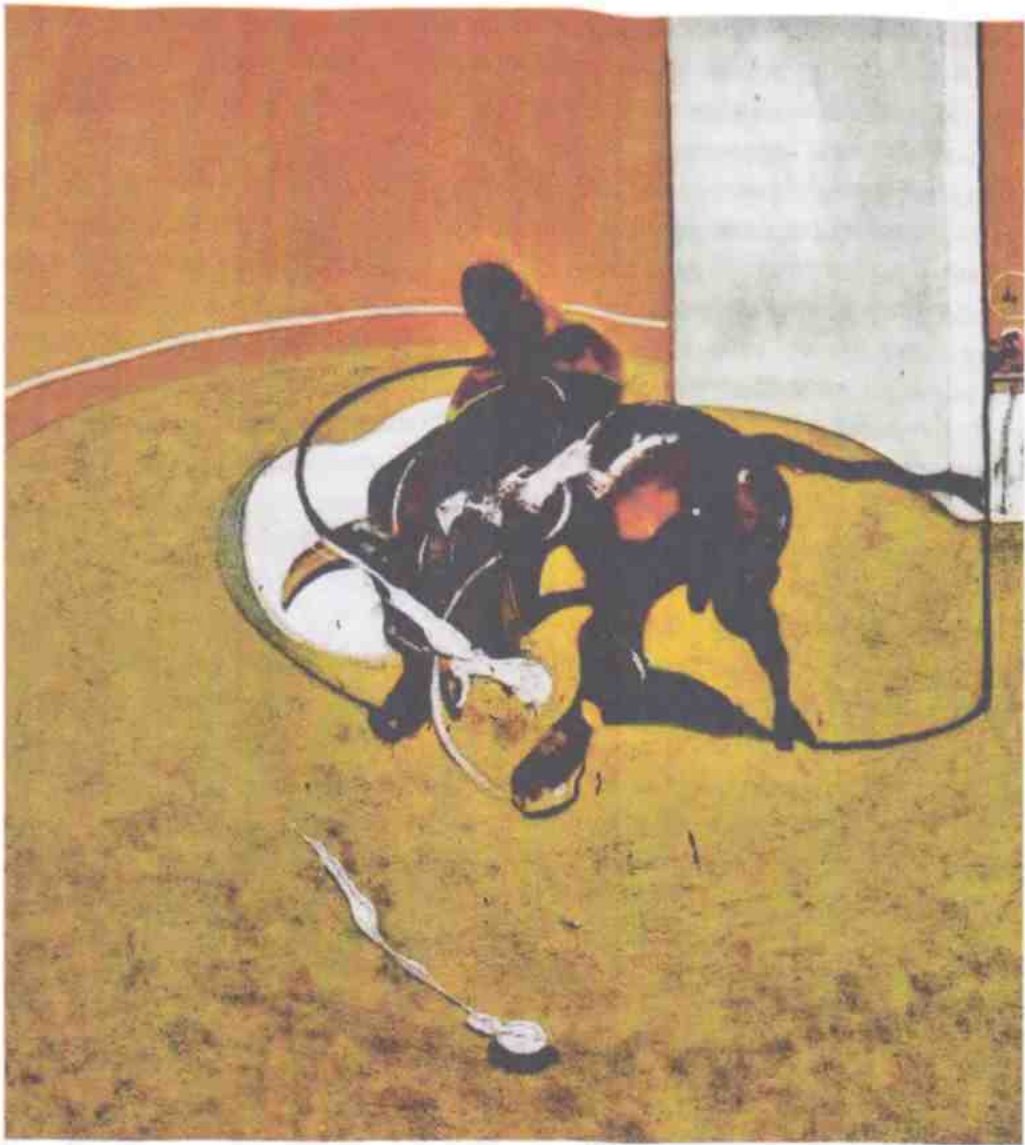


Рис. 127

экзистенции и части животного буйства (рис. 127).

На древнейших ассирийских надписях можно прочесть следующие мифологизированные заявления, исходящие от правителя, царя, претендующего на мировую власть: *«Я, Аишурбанипал, царь вселенной, царь Ассирии, ради удовольствия моего, охотясь пешком, схватил свирепого льва пустыни за уши, с помощью Аишура и Иштар, госпожи сражений, дротиком рук моих я пронзил его тело...»*. Или вот ещё: *«Я, Аишурбанипал, царь вселенной, царь Ассирии, ради развлечения моего величества схватил за хвост льва пустыни; по повелению Нинурты и Нергала, великих богов, моих помощников, собственной палицей я размозжил ему голову, расколол череп его обоюдоострым мечем»²⁰⁰*.

²⁰⁰ Цит. по: С.А. Маретина. Образ тигра в племенной мифологии Индии — из сборника Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии: сборник статей / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [отв. ред. М.А. Родионов]. - Санкт-Петербург: МАЭ, 2009. — С. 87.

Аналогичные примеры битвы царя со львом можно встретить и в культуре хеттов, и в культуре Древнего Египта: известно, что Аменхотеп III был ярким поклонником охоты на львов. К изображению подобных действий восходит и знаменитая мозаика со сценой львиной охоты Александра Македонского.

Такие ритуализированные сцены охоты являлись, судя по всему, важной частью *верификации царской власти*. По этой причине нет ничего удивительного в том, что если кто-то из слуг во время охоты случайно убивал льва раньше, чем шахиншах, этого несчастного наказывали смертной казнью. О.М. Фрейденберг, когда формулировал концепцию *тотема*, выразил её в типичном для одиннадцатого Аркана парадоксальном ключе: тотемическое животное — это одновременно и тот зверь, которого умерщвляют, и тот герой, который способен умертвить данного зверя! Возможно, по этой самой причине образ льва очень быстро стал символом монаршей власти и держался в этом амплуа на протяжении многих тысяч лет.

Современные ученые востоковеды полагают, что знаменитый греческий миф о поединке Геракла с Немейским львом восходит к куда более древнему мифу — о териомахии Гильгамеша. Как можно наблюдать на рельефах дворца Саргона II в Хорсабаде, данный миф был распространен настолько, что попал на изображения знаменитой постройки. На этом рельефе огромный Гильгамеш душит льва, словно крошечного котенка. Ситуацию подобной гиперболизации силы героя можно встретить и в европейской традиции Таро в колоде *Pier pont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*, где огромный Геракл низвергает всю силу своего гнева на небольшое лохматое животное, выступающего в роли знаменитого Немейского льва (рис. 131, справа).

Как я уже говорил, другим видным претендентом на роль *великого зверя* для царской охоты являлся тур или бык. У него была своя особенность, так как в отличие от льва бык почитался как символ плодородия и мужской силы. *«Бык пользовался особым почитанием, прежде всего, как символ природных производительных сил, плодородия, изобилия и благоденствия. Его воспринимали как предка рода, и обычно самый сильный человеческий род связывал с ним свое происхождение. Бычьи рога часто укрепляли на кровлях святилищ и алтарях, они служили элементом своеобразного сакрального декора. Они могли являться также символом мужского божества, антропоморфных изображений которого не существовало. Возможно, обычай сохранения черепов и рогов животного был связан с жертвенным ритуалом. Изображения быков или их рогов служили как бы овеицистленными заклинаниями, призванными обеспечить изобилие продуктов земледелия и стада»*²⁰¹.

Более редкий, чем лев или бжж, но в чем-то суммирующий их значение ²⁰¹

²⁰¹ Цит. по: М.Ф. Альбедиль. Бык: символика образа в традиционной индийской культуре — из сборника Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии: сборник статей / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [отв. ред. М.А. Родионов]. - Санкт-Петербург: МАЭ, 2009. — С. 32.



Рис. 128

символический образ зверя можно найти в трактовке тигра в мифологии Индии. Как пишет один современный исследователь, тигр «... обычно выступает как дух-покровитель гор и пещер, гроза болезнетворных демонов. Великие маги, отправляющиеся на борьбу со злыми силами, часто в качестве верховного животного избирают тигра. Многие роды ведут свое происхождение от тигра, тигр как тотемный предок постоянно упоминается в мифологии разных стран Южной и Восточной Азии. Но главное, что отличает тигра от льва, его вечного соперника — это присутствие в нем огромной жизненной производительной силы, что находит наиболее яркое проявление в сфере плодородия, — с этой темой тигра связывали начиная с глубокой древности. Еще в хеттской мифологической традиции богиню плодородия обычно изображали с леопардом и львом (как известно, все большие дикие кошки в мифо-ритуальной традиции нередко оказываются взаимозаменяемыми). Практически у каждого народа, почитающего тигра в качестве одного из своих фольклорных героев, присутствует связанная с ним тема плодородия, мужской силы,

размножения»²⁰² (↑)1 неслучайно дал две последние развернутые цитаты, связанные с образом плодородного зверя, так как именно в ипостаси зверя мужской силы главный персонаж одиннадцатого Аркана представлен в телемической традиции, как в «Таро Тота» Алистера Кроули (рис. 128, вверху справа), так и в колоде *Tarot Of Ceremonial Magick* Лон Майло Дюкетта (рис. 128, вверху слева). Чуть в меньшей степени, но всё же весьма сексуализированный образ этой карты можно встретить и в *Via Tarot* (рис. 128, внизу).

Композиционно карта «Вождделение» из «Таро Тота» выполнена художницей Фридой Харрис в канонах классической европейской традиции изображения Вавилонской блудницы из Апокалипсиса. На эту тему созданы десятки произведений живописного искусства от Бамбергского Апокалипсиса (XI век) до картин наших дней, в том числе знаменитой работы Эрнста Фукса (см. на стр. 224). В центре Аркана изображена богиня Бабалон — земное подобие возвышенной богини небес Нюит, которую мы встретим в третьем спетенере Старшего Аркана на карте «Звезда». Бабалон как воплощение силы и энергии вождделения «... едет верхом на Звере; страсть, существующую между ними, представляют вожджи в её левой руке. В правой руке она высоко поднимает чашу, Святой Грааль, пылающий любовью и смертью. <...> В этой карте присутствует божественное опьянение, или экстаз. Женица показана очень пьяной и совершенно безумной; лев же воспламенен вождделением. Это означает, что описываемая энергия имеет первобытный, созидательный характер; она совершенно независима от критики разума»^{202 203}.

Впрочем, звериное начало, объединенное с человеком, испокон веков считалось не только проявлением чего-то хтонического, но и божественным вмешательством, о чем пишет далее автор «Таро Тота»: «Рассказывают, что отцом Будды Таутамы был слон с шестью бивнями, явившийся его матери во сне. Известна также легенда о Святом Духе в форме голубя, от которого зачала Дева Мария»^{204 205}. Животное начало здесь понимается как нечто запредельное, трансцендентное по отношению к человеческому. Лев является ездовым животным Дурги (дословно «Непобедимой»²⁰¹) — одной из наиболее популярных богинь индуизма, супруги Шивы в её наиболее грозной форме. Один из самых примечательных мифов, связанных с её именем — это уничтожение великого возмутителя спокойствия божеств — демона Махиши, который не мог быть повержен ни человеком, ни животным, но *человеко-животное* начало не знает преград, что и является одной из главных смысловых составляющих одиннадцатого Аркана.

Интересная история связана с Арканом «Вождделение» и его художницей

²⁰² Цит. по: С.А. Маретина. Образ тигра в племенной мифологии Индии — из сборника Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии: сборник статей / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [отв. ред. М.А. Родионов]. - Санкт-Петербург: МАЭ, 2009. — С. 87.

²⁰³ А Кроули «Книга Тота», цит. по: http://roni.narod.ru/Index05_001.html

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Сравни с названием Аркана «Сила».

Фридой Харрис. На первой выставке, где экспонировались её картины к Арканам «Таро Тота» Алистера Кроули, маленький ребенок спросил у Харрис, а что такое *вожделение*? На что художница, если верить её словам, ответила примерно следующее. Она сказала: «*Представь себе, что ты увидел вкусную шоколадку, и вот тебе её дали, и ты её ешь, и — до чего же тебе вкусно! Эта картина — как раз о том, что ты чувствуешь, когда ешь шоколадку*»²⁰⁶. Как бы это ни было забавно и ни цитировалось чуть ли не в каждом издании о «Таро Тэта», если применить к этому эпизоду научный подход, к примеру, методы лакановского психоанализа, то легко заметить, что ни в какой мере вождением приведенный Фридой Харрис пример не является, а является как раз его противоположностью.

Чтобы в этом разобраться, потребуется привлечь лакановский термин *прибавочного наслаждения*, который он использует в своих поздних семинарах. Прибавочное наслаждение, выведенное по аналогии с марксовской *прибавочной стоимостью*, как раз и есть покидание зоны *наслаждения* во имя зоны *удовольствия*. Наслаждением (или *вождением* по Кроули) являлось в этой истории только само длящееся и *нарастающее желание* обретения шоколадки (коль скоро нам придется работать с таким наивным примером). Получение же её и поедание — это отказ от дальнейшего желания, то есть от наслаждения — в пользу удовлетворения (удовольствия). Но пока шоколадка ещё не съедена полностью, а находится в процессе поедания, поедающий её ребенок направляется от наслаждения к удовольствию, а значит этот процесс может быть осмыслен через категорию лакановского *прибавочного наслаждения*. Подлинное же наслаждение — это такая сила желания, которая превосходит человеческие возможности: человек не в силах выдержать такого наслаждения долго. Неимоверная мощь желания, его устремленность и его колоссальный энергетический потенциал, превосходящий любое человеческое разумение, привлекли Кроули настолько, что он изменил многовековую традицию и переименовал карту из «Силы» в «Вожделение».

Любопытно, что сам Кроули, описав образ *змеельва* в главе, посвященной Аркану «Вожделение», не вмешался в работу художницы Фриды Харрис и не стал требовать изображения именно этого гибридного алхимического существа. Зато Лон Майло Дюкетт — последователь и интерпретатор текстов Кроули в своей колоде *Tarot Of Ceremonial Magick* решил поместить именно такого полульва-полузмья, представленного в виде гигантского сперматозоида, которого оседлала рыжеволосая Бабалон. В данном случае смысловой крен карты уходит исключительно в сторону её предельной сексуализации, причем сексуализации, отождествляющей сексуальное влечение именно с влечением генитального типа (так называемое в психоанализе «влечение органа»). Схожую трактовку этого Аркана находим в колоде «Бафомет — Таро Преисподней» Х.Р. Гигера (рис. на стр. 93). На карте представлен не столько человек-зверь, сколько биомеханоид, а само соитие трактовано как механистическое движение

²⁰⁶ Лон Майло Дюкетт «"Таро Тота" Алистера Кроули», цит. по: <http://www.thelema.ru/tarot/362-atu-II-vozhdelenie.html>

поршня внутри цилиндра. Полусгнивший скелет в правом углу карты, целящийся себе в голову дробовиком, усиливает мрачную атмосферу.

Другая версия этого Аркана представлена в *Via Tarot*, созданного при участии известного знатока европейской магической традиции Джона Боннера. На карте видим группу обнаженных дев и двух львов. В отличие от Кроули и Дюкетта, здесь акцент с откровенной сексуальности смещен на экстатический танец, напоминающий шаманские архаические практики. Этот танец происходит внутри тернового венца, за пределами которого можно наблюдать восход Солнца. Многозначность данного изображения, его открытость к интерпретациям и в то же самое время его значительный эмоциональный заряд позволяют отнести карту из *Via Tarot* к числу наиболее интересных и неординарных версий одиннадцатого Аркана. Впрочем, образный ряд Аркана «Сила/Мужество» выходит далеко за рамки только сексуальности как таковой. К примеру, в амплификацию к этому Аркану правомочно включить практически всех древнеегипетских божеств, так как большинство из них представлены в виде человека-зверя и несут ту или иную идею, связанную с животным, голова которого покоится на антропоморфном теле. Такие образы были типичны для архаичных культур. К примеру, самым древним в истории человечества скульптурным изображением является именно божество, представленное в виде человекольва (так называемый *Lowenmensch*). находка была обнаружена в Ульме (Германия) в первой половине XX века. Эта статуэтка, сделанная из бивня мамонта, датируется возрастом примерно в 40 тысяч лет. Таким образом, человеческое искусство началось именно с амплификационного ряда одиннадцатого Аркана.

Другим животным, претендующим на роль супостата в териомахии, является змея. Извечный миф о поединке героя и змея или дракона можно встретить во множестве культур всего мира, однако, так как для одиннадцатого Аркана Таро более значимым оказывается не демонстрация физической силы, а мощь силы духа, то Герман Хайндль решил изобразить девушку, ведущую причудливый диалог с гигантской змеей (рис. 129). Изображение сразу же вызывает ассоциации с неизвестными событиями в иудео-христианском райском саду, но также и со змеем Кундалини.

«Змея — один из древнейших мифологических образов. Будучи олицетворением плодородия и блага, с одной стороны, и агрессивно-негативной силы — с другой, змея представляется



Рис. 129

одним из наиболее амбивалентных мифологических персонажей. Первые изображения змеи относятся еще к концу верхнего палеолита. Первый же письменный памятник упоминает змею, облик которой принимает шумерский бог-демиург Эа, чтобы похитить у Гильгамеша бессмертие. Змея всегда воспринималась как представительница подземного мира — мира мертвых. Кроме того, различные народы мира приписывали ей особую связь с водой и влияние на неё. В обрядах вызывания дождя широко использовались змеи или их символическое присутствие. Небезызвестно также применение змей в знахарских практиках»²⁰⁷. Прошу обратить особое внимание на то, что как в случае с образом тигра, так и в случае со змеем и тот и другой зверь тесно связаны в народной традиции с магией, а одиннадцатый Аркан в кроулианской традиции является именно Арканом магии — Арканом сотворения своей воли в окружающем нас мире.



Рис. 130

В Гаро Сальвадора Дали (рис. 130) мы видим образ собаки-льва *ши-ица*, под многими именами встречающейся в культурах Востока. Данные существа имеют сложную символику, уходящую в глубь веков. Иногда их изображения более напоминают собаку с львиными чертами, иногда почти точно воспроизводят образ льва. Эти парные псы-львы (как правило, разного пола), размещенные справа и слева от входа, выполняют функцию *бхайравов* — гневных существ-стражей, проистекающих из расширенного понимания ужасающего образа бога Шивы. Слово «бхайрава» происходит от корня, означающего «пугать», «страшиться»²⁰⁸ — что имеет непосредственное отношение к

²⁰⁷ Цит. по: В.В. Иванова. Змея — джинн — предок. Анатолийский взгляд на хранителя дома — из сборника Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии: сборник статей / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [отв. ред. М.А. Родионов]. — Санкт-Петербург: МАЭ, 2009. — С. 151.

²⁰⁸ В.Н. Мазурина. Львы и львы-собаки — защитники культовых сооружений в Непале — из сборника Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии: сборник статей / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); [отв. ред. М.А. Родионов]. - Санкт-Петербург: МАЭ, 2009. — С. 63-74.

бесстрашию Аркана «Сила/Мужество».

Если проанализировать символику псов-львов, станет очевидным и их предназначение: собака — это охранник, в то время как царская природа льва имеет отражение даже ряде азиатских языков. К примеру, «синха» (*лев*) на санскрите имеет непосредственное отношение к власти — причем именно к царской власти. Трон монарха именуется «синхасана», что можно перевести как «львиное место» или «львиное седалище», а «синха-двара» (*дверь льва*) — это главные ворота в царский дворец. Так что собака-лев является идеальным аллегорическим существом-стражем царских врат.

Безусловный интерес в композиции карты Дали представляет то, что девушка и собака-лев объединяются неким подобием *тени змея* — изогнутой линией идущей через всё изображение. От этого единения хрупкой девы и грозного стража-бхайрава рождаются красивейшие цветы, выходящие за рамки двойственности, но не снимающие её противоречий, так как они есть порождение изначального раскола между *человеческим* и *животным*, которое всегда воспринималось не как архаичное и навек утраченное, но как зверь, который уснул в нас лишь на какое-то время²⁰⁹.

«Разбудить» такого льва или зверя страшились христиане прошлых веков, так как не прирученное животное бесконтрольно и уж тем более не собирается чтить догматы христианского или какого-то ни было иного учения — их для него не существует, оно живет в своём досознательном царстве — царстве мира *«здесь и сейчас»*. С этим внутренним зверем боролись как с искушающей силой, дабы *«дух победил тело»*. Дух действительно способен победить тело, только вот зачем же «пилить сук, на котором сидишь»? Дух и тело есть две стороны того причудливого явления, которое мы называем словом «человек» и тело тоже всегда может взять реванш. Те, кто смотрел выдающийся фильм Игмара Бергмана «Змеиное яйцо» (1977 г.), поймут, насколько человек подчас не способен управлять собой в экстремальных ситуациях, которые в изобилии могут поставлять нам как изощренные умы, так и просто случайные стечения обстоятельств.

Так что же в таком случае есть этот самый *«дух человека»*, оторванный от плоти? Что это за половинчатый человек, половинчатая «правда», сокрушающая саму же себя? В наши дни постановка таких вопросов кажется не только правомочной, но и имеющей очевидный ответ, однако многие века плоть человека, *«гилетическое тело»* или внутреннего зверя старались подчинить духовной власти, и девушка на карте марсельской традиции (душа, а также вера, побеждающая льва влечений нашего «грешного» тела) была эталонным символом религиозно-этического концепта.

Обратимся к рассмотрению исторических примеров того, как формировались различные линии иконографии данного Аркана. Судя по всему, древнейшее изображение этой карты следует искать в колоде

²⁰⁹ Одна из ближайших амплификаций к этим цветам — натюрморты «малых голландцев» XVII века, выражающие идею *temen lo mon*.



Рис. 131

Cary-Yale Visconti-Sforza (рис. 131, слева). На карте коронованная Добродетель восседает на покоренном льве, пасть которого она удерживает своими руками. Это и есть средневековая мысль о господстве веры над животными инстинктами, над тем, что в человеке относится к его звериной природе²¹⁰. И всё бы было в этой идее замечательно, только вот сама сила и здоровье «души» — т.е. нашей психической жизни — во многом основаны на нашей внутренней «животной» силе.

Этой силе нет дела до того, считаем мы её своей собственностью или нет, существующей реально или лишь в нашей фантазии — она просто есть, и подчас, защищая собственные интересы, способна предъявлять нам свои требования. Трансперсональный психолог Чарльз Тарт для демонстрации силы нашего внутреннего «льва» приводит совершенно безопасное хотя и не самое комфортное упражнение: он просит своих клиентов попытаться «покончить с собой» через сознательную остановку дыхания. Естественно, ни у кого это никогда не получится, так как сколь не была бы велика сила нашей воли — остановить своё дыхание до наступления смерти мы никогда не сможем. «Лев» всегда покажет, что далеко не только наша воля управляет тем, что мы именуем собой. Взгляните на карту «Сила/Мужество» *Cary-Yale Visconti-Sforza* внимательнее: волосы девушки такого же золотого

²¹⁰ Любопытно, что именно это изображение в наибольшей степени схоже с композицией кроулианского «Вождения», Аркана, в котором поднимается тот же этический вопрос, но с противоположной стороны.

цвета, как и грива льва, что указывает на их внутреннее единство — на родство духовной и телесной природы, хотя на этой карте конечно же наблюдается явный крен в сторону диктата первой из них.

Чтобы быть последовательным, приведу ещё одну интерпретацию карты из Таро *Cary-Yale Visconti-Sforza*. Вполне вероятно, что в этом образе слились не только христианские идеи о господстве духа над телом, но и астрологическая составляющая (ведь речь идет об эпохе Ренессанса, когда астрология была в моде). В таком случае, зодиакальная Дева, действительно сменяющая в цикле знак Льва, условно закрывает его пасть. Знак общественного служения Дева умиряет экспансию индивидуальности и заставляет «Я» человека работать на благо коллективных ценностей. Такая интерпретация тоже может иметь место, тем более, она не слишком отличается от вышеописанной.

Другой образ Аркана «Сила/Мужество» возник практически одновременно с *Cary-Yale Visconti-Sforza* — это образ Геракла, сокрушающего Немейского льва. Изображение на карте из колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 131, справа) для современного взгляда больше похоже на ситуацию, в которой молодой человек плотной комплекции с заметными чертами имбецильности играет котенком-переростком в гольф. Однако, в века, когда создавалась эта колода, несоразмерностью фигур Геракла и льва художник, очевидно, хотел подчеркнуть, что животная сила несоизмеримо слабее и меньше силы духа (олицетворением которой здесь является Геракл). Такая композиция — борьба Геракла со львом — получила своё развитие в ломбардской и швейцарской традициях Таро (рис. 132)²¹¹.

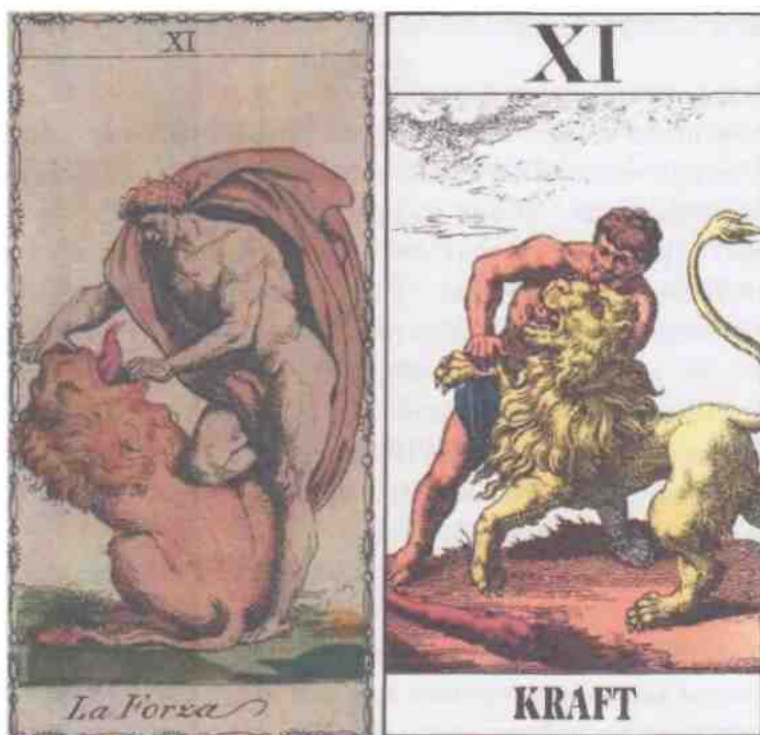


Рис. 132

²¹¹«Ancient Lombardy» Gumpfenberg (1810 г.) — слева; «1JJ Tarot» Johann Georg Rauch (1831—1838 гг.) — справа.



Рис. 133



Рис. 134

Напомню, что в эпоху барокко Геракл или Геркулес воплощал собой образ праведника — человека, который отказался от плотских утех во имя великого свершения, предначертанного ему богом, который к тому же погиб мучеником и был взят богами на небо. Остальная часть греческого мифа благовидно опускалась, по причине чего из Геракла получался своего рода античный Георгий Победоносец (также вполне хорошо иллюстрирующий идею териомахии). Прошу обратить внимание, что св. Георгий тоже изображается, как правило, крупнее змея, или, по крайней мере, всегда в выигрышном положении (на коне), что коррелирует с композицией карты «Сила/Мужество» из колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*. Есть и такие колоды, которые непосредственно используют образ святого Георгия для Аркана «Сила/Мужество» (рис. 133)²¹²,

Существует ещё один образ этой карты, который тоже возник в середине XV столетия (рис. 134) — его находим в колоде «Таро Карла Безумного». Центром символической композиции карты является дева, сокрушающая колонну античного храма. Подобная образная линия реже других встречается в Таро, хотя её тоже можно отыскать в некоторых более поздних колодах, особенно околостаршеарканной традиции: в

²¹²Таро «Золото Икон».



Рис. 135

Сицилийском Таро и в картах Флорентийской миниатюры (рис. 135)²¹³. Как можно заметить, на изображении из колоды «Таро Карла Безумного» над головой девы виден черный нимб. Такого рода нимбы иногда изображались на классических иконах с ликами Христа или ангелов. Образ, представленный здесь, простой и ясный — это христианская *вера в духовное* сокрушает *язычество и материализм античной культуры* — её столпы²¹⁴. Такое сокрушение имело место и в реальной исторической практике: когда христианские фанатики первых веков рушили древние святилища и разоряли библиотеки. Разрушение колонны храма отсылает и ещё к одному эпизоду истории — в данном случае «священной истории» Самсона с его победами и поражениями, его силой, заключенной в его «львиной гриве» и, конечно же, его самоотверженному поступку, завершившему его жизнь. Эти страницы Ветхого Завета не могли не оставить своего отпечатка на Аркане «Сила/Мужество» — ведь карты создавались в христианской культуре.

²¹³ *Cioco di carte, con nuova forma di tarrochini, intaglio in Roma* (1660—1670 гг.) — слева; «Сицилийское Таро» *Lorenzo Di Lorenzo* XIX в. — справа.

²¹⁴ В колоде *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre* XVII века данное изображение усилено наличием палицы (жезла) в руках девы (см. рис. на стр. 102).



Рис. 136

надцатом всё приходит в движение, и опора как статичный элемент более невозможна²¹⁵. Одиннадцатый Аркан — это Аркан ситуации, где формирующий нас контекст и мы как активные участники его формирования оказываемся едиными: зверь, с которым борется герой и сам герой объединяются в ситуацию териомахии.

Редкий пример баланса между духом и плотью можно наблюдать в Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» (в версии Израэля Регарди), где карта «Сила/Мужество» представлена как бесстрашный союз девы и льва. (рис. 136). Мы видим, что в руках дева держит четыре цветка: это намекает на её связь с материей (четыре первоэлемента). Она стоит рядом со львом и в таком положении она выше льва — т.е. она превосходит льва своим духом (на что указывает желтый цвет её шарфа). Лев же — это источник её силы, без него она беззащитна. Её волосы развиваются в такт с кисточкой на хвосте у льва, что ещё больше создает ощущение их единства, но не слитого в одно целое, а единства приложения их сил и стремлений. Это прекрасное изображение на мой взгляд надделено до сих пор мало осознаваемым смыслом, без понимания которого идти дальше по Арканам Таро сложно, если вообще возможно.

Когда человек постигает свои ограничения в Аркане «Отшельник/Время», он обретает свои границы — прежде всего границы своего духа, границы своих возможностей. В Аркане «Колесо Фортуны» он видит мир и видит, что его «Я» вписано в мир, но не является самим миром. Однако

Впрочем, в «Иконологии» Чезаре Риппа интерпретирует данную колонну на изображениях аллегорий мужества иначе. Для него колонна — символ стойкости, так как колонна — это самая стойкая часть здания. Разрушение колонны — это сокрушение врагов, а присутствие целостной колонны на изображении указывает на стойкость персонажа, основанную на его духовном опыте. В Аркане «Отшельник/Время» целостная колонна изображалась на старике, в то время как на одиннадцатом Аркане можно встретить образ девы, стоящей рядом с сокрушенной колонной. В этом можно увидеть не только религиозный, но и глубокий психологический смысл. В девятом Аркане нужна была опора (прежде всего внутри) — в один-

²¹⁵ Здесь уместна параллель с картиной Фриды Кало «Сломанная колонна» (1944 г.).



Карты «Сила/Мужество» из колод *Vandenborre Bacchus Tarot* (1780 г.),
Ligurien-Piemont Tarot (1840 г.),
Altes Italienisches Tarot (1880 г.) и *Rider-Waite Tarot* (1910 г.)

если читатель помнит, на большинстве эзотерических колод Таро над колесом Фортуны всегда восседала сфинкс. Но что есть эта сфинкс как не *человеколев*? Разве это не лев с головой человека — головой, инкорпорированной в тело льва? Аркан «Сила/Мужество» — сила этой сфинкс, которая смогла взойти по «Колесу Фортуны» и, поднявшись по нему, выйти за его пределы.

Однако, с моей точки зрения, это не должна быть «сфинкс логоса», демонстрирующая диктат разума над телом (а ведь именно с мечем логоса изображалась сфинкс на всех старых эзотерических колодах, кроме колоды «Золотой Зари»), Это должна быть сфинкс, голова которой развилась на сильных плечах льва и которая одинаково хорошо владеет как своей головой — то есть мыслительными способностями, так и своим телом — то есть знает себя, знает, что она тоже животное, хотя и более совершенное, так как способно к самоосознанию. И в этом смысле колода Герметического Ордена «Золотая Заря» представляет собой концепт исключительно актуальный и глубокий — концепт психосоматики, единства психики и «физики», единства архетипического и инстинктивного полюсов, инфракрасного и ультрафиолетового спектров — совпадения их в том, что мы называем высоким словом «человек».

Карты с седьмой по одиннадцатую демонстрируют совершенно удивительную взаимосвязь, которую можно выразить посредством данной схемы (рис. 137). Если провести параллель между этими Арканами и нижними сфирот Древа Жизни, окажется, что между ними очень много аналогий. К примеру, как сфера Мальхут не входит в сфиротический треугольник, составленный из Иесод, х'Од и Нэцах, так и Аркан «Колесничий» лишь предвосхищает появление второго септенера. Как в сфире Мальхут мы имеем смещение многих сил (достаточно вспомнить её пестрое цветное воплощение), так и на изображениях седьмого Аркана мы встречаем *человека-колесо* — неосознаваемое единство имманентного и трансцендентного начал.

Аркан «Правосудие/Справедливость» оказывается медиантой по отношению к любой из карт с седьмой по одиннадцатую, что соответствует на Древе Эц а'Хаим сфире Иесод. Одну пару противоположностей составляют «Колесничий» и «Сила/Мужество», другую — «Отшельник/Время» и «Колесо Фортуны». Не следует думать, что я предлагаю соотнести данные карты какими-то конкретными сфирот — вовсе нет. Старший Аркан соответствует путям, а не сфирот Святого Древа. Я лишь хочу показать, как с помощью привлечения одной системы можно выявить скрытые взаимосвязи внутри другой.

Путь от неосознанности (Аркан VII) к постижению противоречий бытия (Аркан XI), путь через глубины внутреннего мира (Аркан VIII) к высотам мира внешнего (Аркан IX) пролегает неизменно через логику регулирующего закона карты «Правосудие/Справедливость», скрепляющего противоречия прочих Арканов. Однако в трех последних Арканах второго септенера (XII—XIII) сила *регуляции* в том виде, в каком она заявлена в восьмом Аркане фактически не действует. Там реализуются иные законы, которые можно было бы назвать законами

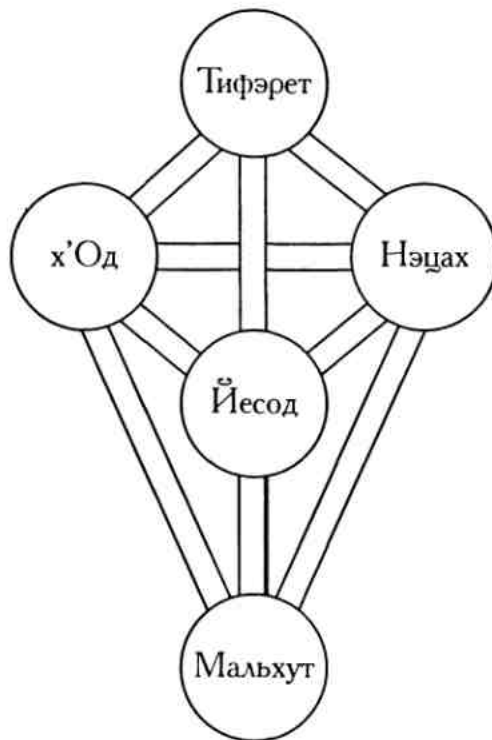
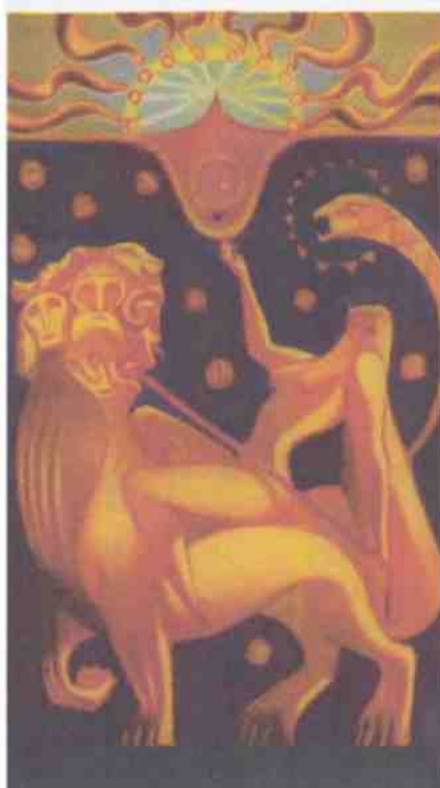


Рис. 137



Карты «Сила/Мужество» («Вождление») из колод *Falconnier Tarot* (1896 г.), *Tarot of the III Millenium* (2000 г.), *Liber T Tarot / Tarot of Stars Eternal* (2004 г.) и *Der Akron Tarot* (2004 г.).

Последняя колода демонстрирует редкий пример полного переосмысления композиции Аркана.

приготовления к вступлению в третий септенир Таро, чья логика не тождественна уравнивающему действию «Правосудия/Справедливости», хотя и не исключает её полностью.

Впрочем, вернемся к главной теме этой главы — к Аркану «Сила/Мужество». Одиннадцатый Аркан — это Аркан соединения предельных противоречий, Аркан, который можно условно приравнять к принципу дополнительности Нильса Бора в физике. Согласно этому принципу, сформулированному в 1927-м году, для полного описания квантовомеханических явлений необходимо применять два взаимоисключающих («дополнительных») набора классических понятий, совокупность которых даёт исчерпывающую информацию об этих явлениях как о целостных. Туда же можно отнести и корпускулярно-волновой дуализм. Ведь что такое частица или корпускула как не наш «лев» с карты Таро — физический оплот нашего существования, а волна или импульс как не «дева» — наша психическая жизнь или душа? Они сосуществуют, переходя друг в друга, и невозможны друг без друга, невозможны настолько, что любое игнорирующее одну из этих частей описание является неполным, а значит ложным.

Одиннадцатый Аркан упраздняет закон исключения третьего — он аннулирует в данной области сам выбор «или-или» — в этом Аркане нужно признать, что часть нас не принадлежит нам и при этом всё же является тем, что мы зовём «собой». Признать, что мы и есть часть, пусть автономная, но не абсолютно. Это очень сложно для понимания, но это и есть «посвящение льва» — отказ от притязания на некие абсолютные границы и абсолютный контроль над чем бы то ни было. Иногда это понимание приходит во сне и человек обретает его экзистенцию. Около шести лет назад у меня был такой сон:

Я с супругой нахожусь в Болгарии, на море в очень красивом городе, выдержанном в красно-белых тонах. Все здания кругом похожи на постройки эпохи «советского ампира» и исполнены в псевдо-римском стиле: много ковки, есть даже бюсты, напоминающие о скульптурных изображениях римских императоров. Всё прекрасно, но есть ощущение «игрушечности» этого мира.

Город выходит на красивый пляж с открытым видом на море. Там у берега люди проходят странную процедуру инициации. На глубине примерно полутора-двух метров под водой сидит настоящий могучий лев. Люди по одному погружаются в воду рядом со львом. Нужно просидеть на глубине возле его когтистых лап как можно дольше, а потом, когда воздух закончится, вынырнуть — посвящение состоялось.

Кажется, что пройти инициацию не представляет труда, однако лев не такой уж и мирный и может съесть или порвать того, кто ему не понравится, хотя и делает это очень редко, но всё же шанс угодить ему в когти и пасть есть. Я, пройдя такое посвящение, выхожу на берег, и город преобразается: он становится совершенно иным — настоящим (!), хотя в то же самое время описать точно какие-то

изменения невозможно. Всё осталось таким же, как и было, но одновременно с этим стало совершенно иным — мир стал существующим в реальности, в то время как до посвящения, был лишь «игрушечной» фантазией.

Вот, пожалуй, одна из самых лаконичных ситуаций, демонстрирующая работу одиннадцатого Аркана. Подводный мир — это мир подсознания, мир нашей психики, не освещенной светом рассудка, но нырнуть туда нужно сознательно, по доброй воле, чтобы соприкоснуться с иной частью себя — со скрытым «львом». Получить его прикосновение — посвящение огромной когтистой лапы — и вынырнуть назад, обретая новое знание о себе и мире.

Человек, согласно Аристотелю, есть *политическое животное* — если мы убираем слово *животное*, мы обезличиваем человека — уничтожаем его, растворяя в социуме, но если мы убираем слово *политическое*, происходит практически то же самое — человек исчезает, но на этот раз в животном мире, в мире своей биологической жизни. Если человек не может найти форму принятия своего животного естества, найти с ним общий язык — он попадает в Аркан «Повешенный»: он растерян и прикован к самому себе самим же собой. Если же человек обретает возможность взаимодействия с «другим собой», он перешагивает через двенадцатый Аркан, принося в жертву свою абсолютную целостность. Гибель этой целостности представлена Арканом «Смерть», за которой следует карта аннигиляции и перерождения — «Умеренность», где вода льется из чаши в чашу и не проливается сверху вниз и снизу вверх одновременно. Кажется, что такое движение воды невозможно, но как раз только так воды нашей экзистенции и могут литься. Лишь гибкая мобильность и взаимная открытость *внутреннего* и *внешнего*, наподобие причудливой формы «бутылки Клейна» (см. рис. на стр. 391), могут даровать желанное постоянство. Этот динамический концепт осознания и принятия своего внутреннего и внешнего естества — важнейший для второй седмицы Iаро. Я бы хотел проиллюстрировать эту очень сложную и тонкую идею продвижения по Арканам в сторону таинства «Умеренности» ещё раз, так как без её понимания роль карты «Сила/Мужество» может оказаться не ясна. Продемонстрирую это на примере современной колоды *Mary-El Tarot* (2003/2012 гг.)

Всё сущностное, что я говорил о карте «Отшельник/Время», взглянув на изображение из колоды *Mary-El* (рис. 138, слева верх), можно суммировать следующим образом:

Бессознательного или объективной психики стоит человек, у него нет лица, так как он ещё не обрел его, но у него есть плащ его физического тела, хотя бы частично отделяющий его от других, и главное, у него есть лампа со свечой — искрой его потенциальной индивидуальности. Это то самое важное, что обретается в Аркане «Отшельник/Время» — осознание своих границы той малости, той песчинки, которая действительно есть наше подлинное «Я».

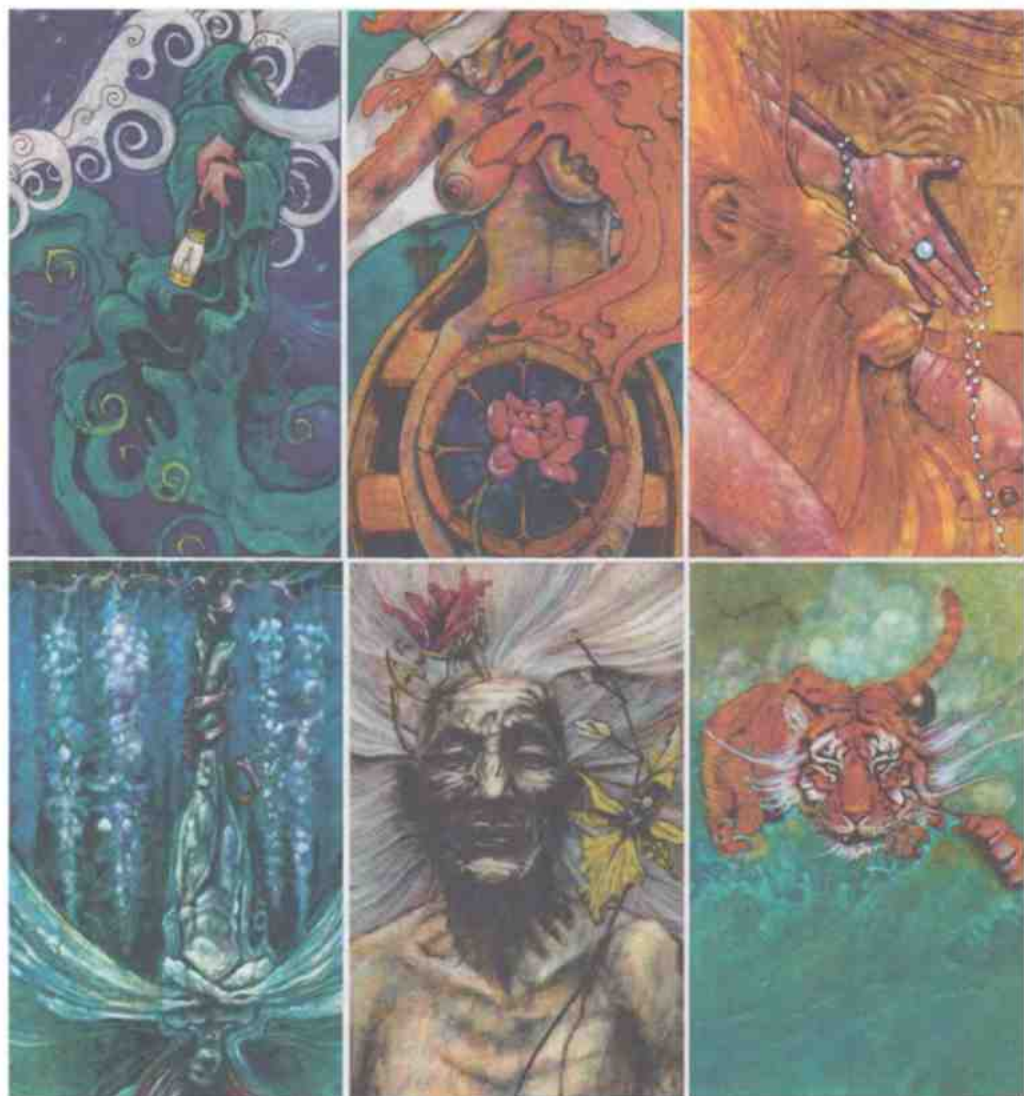


Рис. 138

В Аркане «Колесо Фортуны» (рис. 138, центр верх) мы видим идею вечного перерождения тела в лоне слепой, не осознающей себя матери-природы. Именно такое видение получает человек, прошедший Аркан «Отшельник/Время», и только он — постигший себя, постигший свои границы, сможет обрести лотос Будды в центре мирового колеса. Только он сможет связать в итоге своего пути *землю матери* и *воды души*. Однако в этом Аркане они отделены деревянным корпусом лодки, который есть часть тела матери (материи). Ещё не настало время полной аннигиляции, растворения физики и психики в тотальности Аркана «Искусство» или «Умеренность».

В Аркане «Сила/Мужество» (рис. 138, справа верх) мы видим усмиренного зверя нашей плоти — льва. Душа на этом изображении, представленная в образе женщины, не рвет зверю пасть, как это было на картах прошлых веков, а лишь прикрывает её своими чётками. В любой момент она может воспользоваться силой пасти этого существа, вырастающего из её бедер, и затем снова укротить его. Это и есть позитивный аспект данного Аркана — его прочтение в духе Герметического Ордена «Золотая Заря», но на новом, современном нам уровне.

Осознание своей не полной автономности от мира приводит человека в состояние Аркана «Повешенный» (рис. 138, слева низ). Человек оказывается частью чего-то большего, чем он сам, и его мир переворачивается «с ног на голову». Не он оказывается ищущим, но это с его помощью ищут, причем ищут его же самого... Или как сказано в «Книге Закона» устами божества: «*придите ко мне звучит глупо, ибо это я — идущий*»^{216 217}. На карте «Повешенный» мы видим, как человек, привязанный ногами к материи, к своему телу, растет вниз — в царство Бессознательного. На заднем плане мы видим коконы — это те, кто ещё не дошли до мистерии Аркана «Повешенный» и вовсе не осознают свою связанность, как беспечные люди урбанистического мира известного блокбастера «Матрица». Прорастая в таком положении, человек совершает экспансию в мир Бессознательного, тем самым набираясь сил и смелости для следующего Аркана, для шага к разрыву, к отказу от целостного видения себя, отречению от иллюзии полного владения собой.

Тринадцатый Аркан (рис. 138, центр низ) несет в себе идею отвержения концепта своей автономности — решение, которое острой косой «Смерти» освобождает от пут Аркана «Повешенный», так как если нет ничего, кроме разворачивающегося через нас «шага божества» (или развертывания «письма» в атеистической бартовской философской системе;²¹⁷ то нет и никаких пут, никакого противоречия между индивидуальным и общим, между животным и духовным. Человек в карте «Смерть» из *Mary-El Tarot* проходит тяжелый и длительный урок отмирания своей иллюзорной автономности, что на этой карте выражено единством мира растительного, животного и духовного: развевающиеся волосы мертвого человека словно бы переходят в мир и становятся самим миром, причем уже как бы вне тела их носителя. Получив такой урок, субъект готов к последней карте данной седмицы — Аркану «Умеренность», Аркану аннигиляции противоположностей, Аркану алхимического *ребиса*, Аркану рубежа и границы, Аркану вхождения в следующий септениер — в седмицу бездн и высей.

Из осознания неотделимости тела от нашей души, из осознания неавтономности нас как таковых человек переходит в Аркан «Умеренность» (рис. 138, право низ). Воды психики и зверь желаний физического тела более не в конфликте, они, хоть и не объединенные, устремлены всё же к единой цели, указуемой иным, надмирным началом — птицами в небе, как изображено на Аркане «Умеренность» в колоде *Mary-El Tarot*. Это цель за пределами как нас, так и мира — её нет в мире, она лишь наше Воображаемое. Но её нет и в нас, так как не мы породили её, и мы даже не сможем достичь её в пределах своей жизни: она находится в том человеческом сообществе, которое через каждого своего представителя способно стремиться к постепенному самосовершенствованию и самоорганизации, к самораскрытию. Это та цель, которая является важной составляющей философии Жака Лакана

²¹⁶ *Liber AL vel Legis sub figura CCXX*

²¹⁷ Имеется в виду идея «письма» из работы Ролана Барта «Смерть автора» (1967 г.).

— цель, находящаяся за пределами достижения в пределах жизни человека, а значит такая цель, которая не сможет нас разочаровать своим недостойным исполнением — неосуществимая, нереализуемая задача, которая именно ввиду её невозможности становится единственной константой в нашей жизни, единственной опорой, объединяющей Символический, Воображаемый и Реальный уровень мироздания.

Обратимся к каббалистическому символизму буквы иврита, приписываемой оккультной традицией одиннадцатой карте Таро В английской школе такой буквой является *Тэт*. На Древе Жизни путь *Тэт* находится между сфирот Хэсэд и Гвур, то есть пролегает между двумя противоположностями (Милосердием и Суровостью). Давид Палант в книге «Тайны еврейского алфавита» писал:

«Буква Тэт занимает в свафавите место между буквами Хэт, ассоциирующейся с грехом, и Нод, являющейся символом абсолютной святости, напоминая перекресток, от которого одна дорога ведет к добру, а другая — ко злу»²¹⁸. Позиция между желанием зверя и разумом человека, выраженная со всей очевидностью в Аркане «Сила/Мужество», может быть легко обнаружена и в глубинном символизме буквы *Тэт*.

Во французской оккультной школе Аркану «Сила/Мужество» соответствует буква *Хав* (рис. 139, слева). — одиннадцатая буква многих семитских алфавитов, включая финикийский, арамейский, арабский и иврит. Финикийская буква перешла в греческую букву *Каппа*, латинскую и кириллическую «К». *Хав* имеет числовое значение равное **20**, но *Хав* конечная (*Хав-софит*) пишется иначе и имеет гематрию **300** (рис. 139, справа). Таким образом, *Хав* — это первая буква, чей порядковый номер в алфавите не совпадает с её гематрией. До этого номер буквы всегда был тождественен её числовому значению. Именно буква *Хав* является «переломным моментом» в иудейском алфавите, водоразделом, отмечающим переход от *тождественности* к *аллюзии* (намеку, корреспонденции к Иному). Гематрия буквы *Хав* (**20**) прекрасно соответствует одиннадцатому Аркану: двадцать — это 11-е чётное, 11-е составное, 11-е двузначное и 11-е плоское число. Именно двадцать пальцев мы имеем на руках и ногах, а телесный аспект играет важную роль в значении этого Аркана. Трансцендентный же регистр превозможения телесности связан с символизмом числа **500** (гематрия *Хав* конечной). В Новом Завете находим это число в связи с количеством людей, видевших воскресшего Христа (1-е к Коринфянам, 13:6).

Как полагают специалисты, буква *Хав* происходит от египетского иероглифа, который схематично изображал кисть руки. В арамейском



рис. 139

²¹⁸ Цит. по: Бир://www.judaicaru.org/tora/letters_2.htm



Рис. 140

языке эта буква сильно напоминала арабскую цифру 4 — отсюда с большой долей вероятности происходит *Хав-софит* иврита. Грамматическое значение буквы *Хав* — предлог «около», а также союз «как» и «подобно». Иероглифическое значение буквы *Хав* — лопата, т.е. инструмент, посредством которого воля человека может устремляться в землю. Лопата состоит из двух частей — древка и металлического наконечника, одна часть лопаты остается над землей, другая погружается в землю, но всё это служит единой цели и единой воле. Это очень хороший пример для Аркана «Сила/ Мужество», Аркана мощи льва и мудрости человека. Согласно каббалистам, буква *Хав* символизирует воплощение сакральных высоких идеалов в конкретной земной

реальности. Иногда *Хав* переводят как «ладонь» — именно эта версия, как правило, приводится в европейской эзотерической литературе. Ладонь — это та часть тела, которая является наиболее созидательной, ведь человек воплощает что-либо в мире своими руками. Но ладонь — именно часть целого организма, и это тоже хорошо коррелирует с проблематикой Аркана «Сила/Мужество».

На Святом Древе путь *Хав* — двадцать первый путь Эц а'Хаим — пролегает между сфирот Хэсэд и Нэцах. Это путь четвертой группы, так как он исходит из четвертой сферы (Хэсэд). Согласно тексту знаменитого Приложения к древнейшему каббалистическому трактату Сефер Иецира: «Двадцать первый путь — это Разум Примирения, и называется он так потому, что он воспринимает божественное влияние, кое изливается в него за его благоволение ко всему сущему»²¹⁹. Это идеальное описание Аркана «Сила/Мужество» — разум Примирения.

²¹⁹ Цит. по: Бнр://oto.ru/cgi-bin/article.plParticles/qabalahZkaph.txt

В колоде Освальда Вирта в окантовке одиннадцатого Аркана (рис. 140) мы видим следующее изображение буквы *Хав*: северосемитский или финикийский иероглиф (верхний правый угол), *Хав* конечная иврита (сразу под финикийской), а также *Хав* (*Кяф*) арабского алфавита с левой стороны (вверху над шляпой девы). Вирт помещает на изображение «Силы/Мужества» шляпу в форме лемнискаты, такую же как была у мага на первом Аркане. Это наводит на целый ряд мыслей, одну из которых озвучивает сам автор колоды: *«Головной убор Силы имеет, как и шляпа Фокусника (Аркан I), форму лежащей на боку восьмерки, символа непрерывного движения, который математики используют для обозначения бесконечности. Возвращение этого символа в самом конце активного ряда, состоящего из первых одиннадцати Арканов, говорит о том, что бесконечность является как источником, так и завершением сознательной и намеренной дорической активности. Шляпа Мага выглядит проще, чем шляпа Силы; на ней нет ни короны, ни цветного плюмажа, ибо духовная сила (корона) достигается упражнениями, а практические знания приходят только с опытом. Маг способен достичь всего, но его сила раскрывается полностью только после того, как он обретает знания и дисциплину, двигаясь по пути мужского, или дорического, посвящения. В этом смысле Аркан XI показывает идеал, которого возможно достичь»*²²⁰.

Рисунок Вирта несет отпечаток двойственности, столь свойственной этому Аркану, ведь одиннадцатый Аркан — это карта двух единиц, интегрированных в единое число! С одной стороны, это та же дева-душа марсельского Таро, пытающаяся порвать пасть льву наших животных страстей. С другой стороны, это дева-*psyché* из Таро «Золотой Зари», нежно ласкающая зверя, и тот в ответ на ласку лижет ей руки своим языком. Какой из вариантов трактовки верный — решать каждому, и даже мнение самого автора колоды не может быть истиной в последней инстанции. Двойственность смысла, ярко представленная у Вирта, как мне кажется, очень важна для понимания данной карты, так как если просто принять своё тело и осознать себя как тело, мы растворимся в животном мире — мы утратим свой человеческий облик. Если же мы пойдём по пути марсельского Таро и «порвём» пасть льву нашей телесности, мы перейдём сугубо в интеллектуальный концепт, в «матрицу», в мир симулякров «духовной» реальности, тем самым утратив свою индивидуальность через утрату ограничений нашей телесности. Перекос в любую сторону чреват катастрофой. «Голова без мира» одинаково плоха, как и «мир без головы», если воспользоваться образами из романа «Ослепление» Элиаса Канетти. Нужен осознанный мобильный (динамический) диалог, взаимодействие частей, представленный на карте одиннадцатого Аркана в Таро «Золотой Зари» и в *Mary-El Tarot*, а также каким-то парадоксальным образом на карте Освальда Вирта, где то, что мы видим, зависит от нашей изначальной позиции — от точки нашего взгляда. Повергает ли дева льва или, напротив, играет со львом? Отсутствие однозначного ответа и есть путь вхождения в Аркан «Сила/Мужество».

²²⁰ О. Вирт. Таро магов. С. 132.

В «Таро Тота» автор колоды увлекся идеей трансформативной сексуальности и отбросил как «старозонный» концепт, который во многом, на мой взгляд, был не менее современным, чем его собственный. В итоге, Аркан «Вождение» — это одно, а Аркан «Сила/Мужество» — это другое, и в нашей современной реальности можно найти как один, так и другой из них во всей их действенной силе. Выходит, что колода Старших Арканов и там, и там не полная и не есть *сумма всех архетипов*? Да! И это прекрасно! Любая система действительна только тогда, когда она оказывается неполной, когда она намекает на смысл, а не выдаёт его за окончательный и неизменный результат. Невозможно построить «вавилонскую башню», связующую землю и небо, но можно намекнуть на единство одного и другого, сказав: «то, что *наверху*, подобно тому, что *внизу*», — не тождественно, не комплементарно, но всего лишь *подобно*.

В связи с Арканом «Сила/Мужество» нужно помнить, что когда мы хотим осознать и прочувствовать свою животную природу, это не должно превращаться в энтропию нашего сознательного начала. Ведь можно осознать себя *кентавром* — и это одно, а можно *минотавром* — и это совсем другое. Нужно пользоваться силой тела животного и разумом человека, а не бессилием животного логоса и слабостью человеческого тела, которое подчас оказывается, если верить Ницше, *слишком человеческим*. Два столпа числа 11 — вот то, что нужно суметь устремить к единой цели. Суметь найти баланс между ними, как это удавалось сделать богине Кадеш²²¹ (рис. 141), стоящей на Льве между Мином — богом плодородия (Милосердия) и Решпу — богом войны (Строгости). Баланс одного и другого, единое устремление одного и другого без тождественности одного другому — вот та задача, которой должен научить нас одиннадцатый Аркан.

Относительно этого Аркана должен быть поставлен ещё один важный вопрос: как интерпретировать то, что в традиции, получившей широкое распространение благодаря колоде Райдера-Уэйта, Аркан «Сила/Мужество» открывает второй септениер Гаро и находится на VIII месте, в то время как карта «Правосудие/Справедливость» занимает XI позицию? На самом деле вопрос с перестановкой именно этих двух Арканов представляет собой весьма проблемную зону в осмыслении Старшего Аркана и требует глубокого освещения. Дело в том, что в раннепечатных колодах, таких как *Rosenwald Tarot* и *Budapest/Metropolitan Tarot*, карта «Сила/Мужество» действительно находилась на восьмом месте, т.е. открывала вторую седмицу Старшего Аркана. Это свидетельствует, что на рубеже XV и XVI веков Аркан «Сила/Мужество» ещё не обрел своего постоянного места и устоявшейся смысловой наполненности так же, как и многие другие карты Таро.

В первом сохранившемся до наших дней списке Триумфов (*Sermones de Ludo Cum Aliis*) карта «Сила/Мужество», именуемая *La fortrezza*,

²²¹ Ещё один образ девы и льва.



Рис. 141

обозначена девятым номером и находится между картами *Lo cago triumphale* («Колесница Победителя») и *La rotta* («Колесо»). В колоде Джузеппе Мителли Аркан «Сила/Мужество» также занимает девятую позицию, в то время как в картах *Tagocco Siciliano* эта карта всегда имеет номер шесть. В разных колодах *Minchiate* можно встретить и другие номера данного Аркана, к примеру, четвертый, седьмой или девятый^{222 223 224}. Однако, во французской традиции, которую часто обобщенно именуют «марсельским Таро» — т.е. в традиции систематизировавшей колоду Триумфов в законченную эзотерическую систему — от самой первой колоды (анонимное парижское Таро начала XVII века) и до самых поздних колод Аркан «Сила/Мужество» всегда занимал одну и ту же позицию, а именно одиннадцатую.

Если мы ставим Аркан «Сила/Мужество» вслед за картой «Колесничий», то с философской точки зрения мы получаем идею постепенной сепарации, причем нарочито упрощенной. В «Колесничем» человек ещё не ведаёт, что часть его силы принадлежит не ему. В Аркане

²²²*Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises 1712—1741 гг.*

²²³*Jeu de Minchiate à enseignes italiennes imprimé sur soie jeu de cartes, estampe Giovan Francesco di Santi Molinelli (Florence) 1712—1716 гг.*

²²⁴*Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises 1658—1693 гг.*

«Сила/Мужество» он осознает это и повергает своего «зверя» силой боговдохновенной духовности, после чего следуют карты «Отшельник/Время» и «Колесо Фортуны», демонстрирующие внутренний и внешний мир по отношению к субъекту. Далее в этой традиции появляется карта «Правосудие/Справедливость», приводящая внутреннее и внешнее к равновесию. В таком ряду проблема Аркана «Сила/Мужество» — это не просто не решаемая проблема, но всего лишь первый и самый простой шаг на пути второго септенера. Шаг, который требует только одного: решиться побороть свои животные инстинкты и страхи во имя духовных целей. Но так ли это? После того анализа, который мы проделали на страницах этой книги, можно ли так беззаботно утверждать, что *человеколев* — это всего лишь продолжение коллизии *человека-колеса* Аркана «Колесничий»? И каким образом тогда в этом ряду сможет появиться Аркан «Повешенный»? Что вынудит его произвести своё страшное действие остановки?

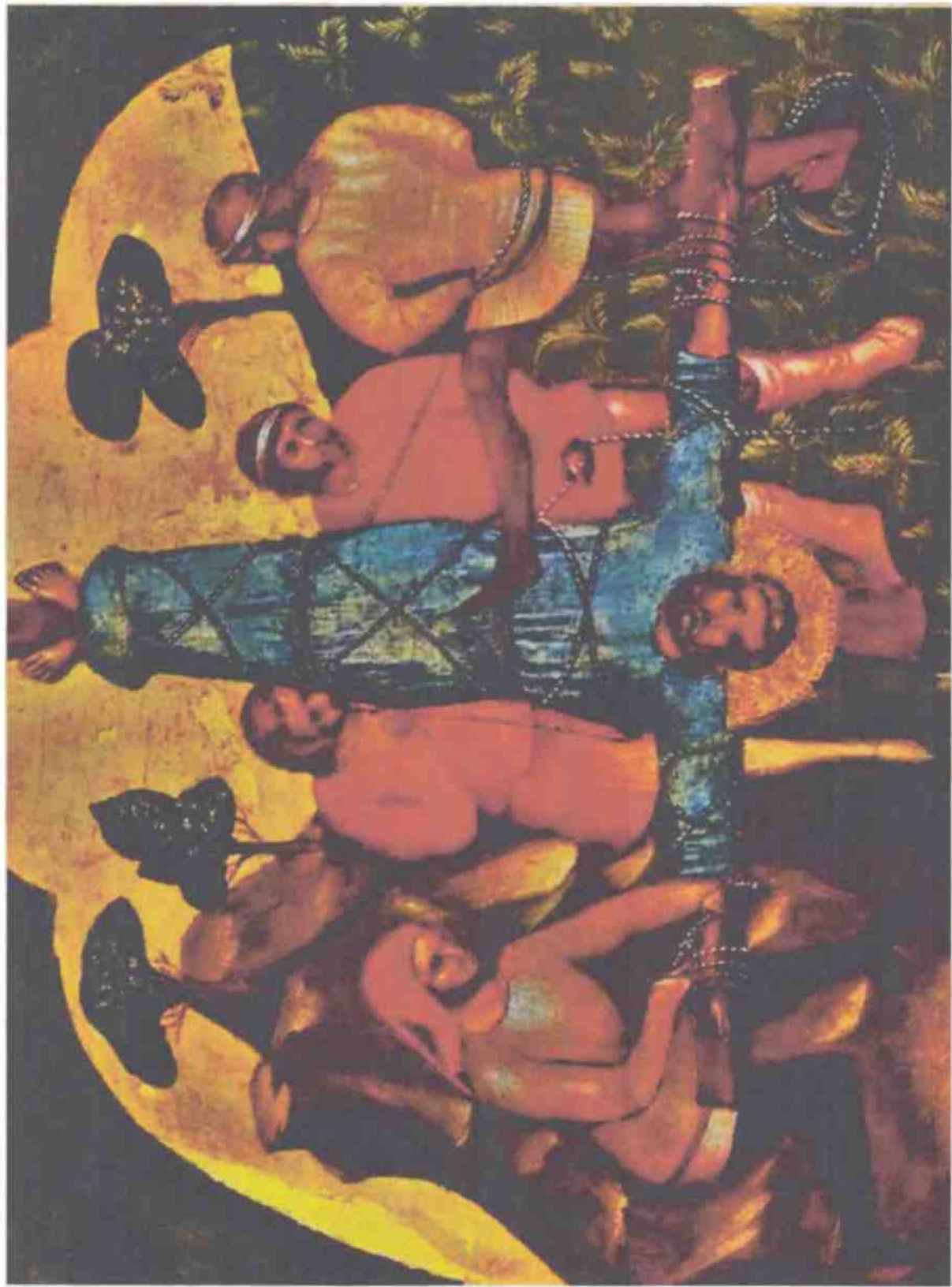
На мой взгляд, более предпочтительным является не астрологический порядок Арканов, предложенный в «Золотой Заре» и получивший популярность через колоду Уэйта, но порядок, выстроенный из логического развертывания самих Старших Арканов. По этой причине неслучайно, что выходец из Герметического Ордена «Золотая Заря» Алистер Кроули вернул «марсельский порядок» в последовательность Старшего Аркана, так как именно с карты «Правосудие/Справедливость» должен начаться второй септенер и именно неразрешимая проблема сложнейшего для понимания и проживания Аркана «Сила / Мужество» должна инициировать появление двенадцатой карты Таро — карты «Повешенный». Хотя, как читатель уже смог заметить, обе версии порядка Арканов несут в себе определенную мировоззренческую позицию, по этой причине каждый волен выбирать ту, которая ему покажется более соответствующей его исканиям.

В завершение, как обычно, приведу астрологический анализ карты. Согласно традиции французской оккультной школы, Аркан «Сила/Мужество» соотносится с планетой распри и войны — с Марсом. Как мне кажется, это наиболее корректное астрологическое соответствие для данного Аркана. Дело в том, что война карты «Сила/Мужество» — это каждодневная война, она не может быть решена раз и навсегда победой духа или тела: и то, и другое было бы поражением, а не победой. Таким образом, одиннадцатый Аркан требует максимальной стойкости, мужества, решимости и выдержки, чтобы суметь дать бой самому себе и не перегнуть в данной деятельности палку. Это воистину искусство Марса, сложное и благородное дело великой битвы.

В школе де Гуайта-Вирта, а также в английской школе Таро с этим Арканом соотнесен зодиакальный Лев. И всё бы было в этом соответствии хорошо, если бы не одно «но». Как читатель уже выяснил из данной главы, проблема карты «Сила/Мужество» не может быть решена ни с точки зрения девы-души, ни с точки зрения зверя-льва. Параллель, в которой данная карта соответствует Льву, предлагает нам встать либо на позицию

первого, либо на позицию второго взгляда. Но ни дева, ни лев не есть решение данной ситуации — она неразрешима. Впрочем, то, что она не разрешима, ещё не значит, что она неуправляема. Как мне кажется, принципиально важно здесь стоять на первичности самого раскола, распри (т.е. осознанно находиться то на одной, то на другой противоположной позиции), что в наибольшей степени способно раскрыться через астрологическую параллель с планетарным влиянием Марса.

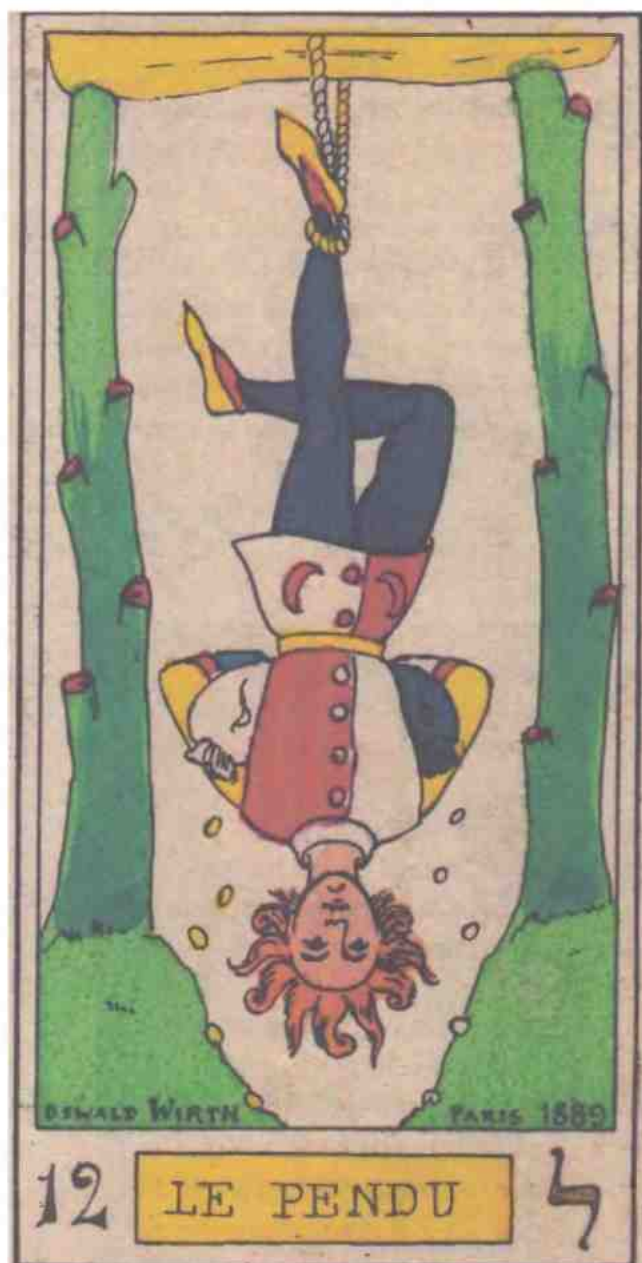
Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *разум и чувство объединяются, чтобы подчинить себе Инстинкт; триумф разума над животной природой; человеческая мудрость и знания, покоряющие слепые силы Природы; отвага; неустрашимость; сила морали, доминирующая над животной силой и эгоистическими страстями; совершенное владение собой; сильная душа.*



Лоренцо Венециано «Распятие св. Петра» (1370 г.)

АРКАН XII

ПОВЕШЕННЫЙ, ПРЕДАТЕЛЬ, ДУХОВНАЯ ЖЕРТВА,
МЕССИЯ, МИЛОСЕРДИЕ,
БЛАГОРАЗУМИЕ



Ночь. Дождь. Нависли грозовые тучи,
Маячит абрис города летучий,
Готичный: башни, шпили церкви, трубы,
Зубцы. Равнина. Виселица, трупы,
Что жигу танцевать не устают,
Им вороны лицо и грудь клюют,
Волкам же только пятки на поживу.
Терновник в поле рядом да крапива,
На фоне черном видятся едва
Чертополох колючий и трава.
Трех арестантов вдаль ведет босых
Взвод стражников сквозь стенку струй косых.
Их копыта, словно пашню бороздя,
С дождем скрестились, небо пригвоздя.

*Поль Верлен «Ночной пейзаж»
В переводе В. Алёкина*

Святы, как распятья, строки,
Кровь впитавшие поэта,
Что заклеван черной стаей
Коршунов, над ним кружащих.

Как багряные соцветья,
Рдеют раны в бледном теле.
Святы, как распятья, строки.
Кровь, впитавшие поэта.

Взгляд застыл, уста замкнуты.
Шум толпы вдали растаял.
Опускается неспешно,
Как венец кровавый, солнце...
Святы строки, как распятья!

*Альбер Жиро «Кресты»
в переводе М. Элик*

Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, куда зашли мы?
И от чего мы больше далеки:
от православья или эллинизма?
К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждёт ли нас теперь другая эра?
И если так, то в чём наш общий долг?
И что должны мы принести ей в жертву?

Иосиф Александрович Бродский
из стихотворения «Остановка в пустыне»

Ключевые слова:

- остановка, зависание
- привязанность, мешающая дальнейшему росту
- подлинная жертва, но также и роль «жертвы»
- желание подстраховаться, из-за которого не получается действовать быстрее и эффективнее
- откладывание дел «на потом»

Путь на Эц а' Хаим во французской традиции: путь *Ламэд* (между сфирот Гвура и Тифэрэт)

Путь на Эц а' Хаим в английской традиции: путь *Мэм* (между сфирот Гвура и х'Од)

Гематрия буквы Ламэд: 30

Гематрия буквы Мэм: 40 и 600 для конечной формы

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — созвездие Персей, Папюс и Г.О.М. — Весы, Рудникова — Весы, английская школа — стихия Воды.

Параллели в психологии и науке о человеке:

- прокрастинация
- привязанность (часто материнский комплекс), повешение на психологической «пуповине»
- пассивный модус бытия: как в случае с мистическим состоянием «восприятия бога», так и в случае с изживанием посттравматического невроза (прокручивание травмирующих событий во сне в качестве пассивного способа отреагирования на болезненный опыт вторжения во внутренний мир пациента устрашающего Реального)
- большинство неврозов, особенно в том виде как они трактованы в теории Ж. Лакана

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- сцена крестной муки Христа (из четырех Евангелий)
- эпизод предательства Иуды (из Евангелий Матфея, Марка и Луки)
- эпизод самоубийства Иуды (из Евангелий Матфея и Луки)
- миф о жертвоприношении О дина²²⁴ (из «Старшей Эдды»)
- Герман Мелвилл (*Herman Melville*) «Билли Бадд, фор-марсовый матрос» (1891)
- Антон Павлович Чехов «Вишневый сад» (1903)
- Генри Джеймс (*Henry James*) «Зверь в чаше» (1903)
- Пётр Демьянович Успенский «Странная жизнь Ивана Осокина» (1910)²²⁵

²²⁵ Эпизод описывающий то, как девять дней и девять ночей бог Один, принесший в жертву ради познания рун самого себя, висел на древе.

Параллели в трудах мыслителей:

- Зигмунд Фрейд (*Sigmund Freud*) «Наследственность и этиология неврозов» (1896)
- Отто Фенихель (*Otto Fenichel*) «Психоаналитическая теория неврозов» (1945)
- Жак Лакан (*Jacques Lacan*) «Инстанция буквы» (1957)
- Джон Боулби (*John Bowlby*) «Привязанность» (1969/1982)
«Создание и разрушение эмоциональных связей» (1973)
- Брюс Финк (*Bruce Fink*) «Клиническое введение в психоанализ Лакана» глава «Невроз» (1999)
- Александр Ефимович Смудянский «Желание одержимого. Невроз навязчивости в лакановской теории» (2016)

Параллели в живописи:

- Братья Лимбург, Мастер Теней, Жан Коломб «Великолепный часослов герцога Беррийского» — «Самоубийство Иуды», лист 147v (XV в.)
- Джованни Канавезио (*Giovanni Canavesio*) «Самоубийство Иуды» из Нотр Дам де Фонтен (1490-е)
- Уильям Блейк (*William Blake*) «Негр, подвешенный живым за ребра на виселице» (1796)
- Джеймс Тиссо (*James Tissot*) «Иуда повесился» или «*Judas se pend*» (вторая половина XIX века)
- Константин Алексеевич Васильев «Вознесение» (1964)
- все сцены распятия св. Петра, к примеру:
Мазаччо (*Masaccio*) «Распятие св. Петра» (ок. 1426)
Микеланджело Буонарроти (*Michelangelo Buonarroti*) «Распятие Святого Петра» (1546—1550)
Микеланджело да Караваджо (*Michelangelo da Caravaggio*) «Распятие св. Петра» (1601)
- любые сцены распятия Христа

Параллели в скульптуре:

- Том Паки (*Tom Puckey*) «*Undignified Fall*» (1999/2004)
- Давид Черны (*David Cerny*):
«Подвешенный человек» (1996)
«Конь/Перевернутый Вацлав» (1999)
«Акула/*Shark*»²²⁶ (2005)

Параллели в архитектуре:

- Монфокон (*Gibet de Montfaucon*) — каменная виселица огромных

²²⁶ Инсталляция представляет собой фигуру связанного полубога Садама Хусейна, плавающую в стеклянном аквариуме, наполненном желто-зелёным раствором формальдегида. Это пародия на работу Дэмиена Херста «Физическая невозможность смерти в сознании живущего».

размеров, построенная к северо-востоку от Парижа (XIII в.)

- «Тайбернское дерево/*Tyburn Tree*» (1571) — разновидность виселицы, на которой могли быть казнены несколько человек одновременно
- Бартоломео Франческо Растрелли (*Bartolomeo Francesco Rastrelli*) Смольный собор (1746—1835)²²⁷
- Кэмпинги, висящие на деревьях, получившие широкое распространение в последние годы

Параллели в музыке:

- особый тип музыкальных сочинений, посвященный семи последним словам Иисуса на кресте:

Генрих Шютц (*Heinrich Schütz*) «Семь последних слов Спасителя на кресте» — кантата (1645)

Франц Йозеф Гайдн (*Franz Joseph Haydn*) «Семь слов Спасителя на кресте» — оркестровая сюита/струнный квартет Op. 51 — (1786—1787), а также оратория (1796)

София Асгатовна Губайдулина «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных (1982)

Тристан Мюрай (*Tristan Murad*) «*Les Sept Paroles du Christ en Croix*» («Семь последних слов Христа на кресте») для оркестра, хора и электроники (2010)

- музыка, посвященная теме виселицы:

Морис Равель (*Maurice Ravel*) «Виселица» (*Le Gibet*) из цикла «Ночной Гаспар» или «Призраки ночи» для фортепиано (1908)

Арнольд Шенберг (*Arnold Schoenberg*) «*Pierrot lunaire*» («Лунный Пьеро») — 21 мелодрама для голоса и ансамбля на стихи Альбера Жиро, ор. 21 (1912) — двенадцатый номер («Песня о виселице»)

София Асгатовна Губайдулина «Висельные песни» на стихи Христиана Моргенштерна для голоса и ансамбля инструментов (1996)

- музыка, структурно связанная с повторяющейся «петлей» (*Loop*):

Стивен Майкл Райх (*Stephen Michael Reich*)

«*Piano Phase*» (1967)

«*Violin Phase*» (1967)

«*Phase Patterns for four electric organs*» (1970)

Филипп Юрель (*Philippe Hurel*) «*Loops II*» для вибратона (2001—2002)

- «Страсти» (*Passion*, от лат. *passio* — страдание) — жанр, посвященный теме страданий и распятия Христа:

Иоганн Себастьян Бах (*Johann Sebastian Bach*)

«Страсти по Иоанну» (1724)

«Страсти по Матфею» (ок. 1727)

Кшиштоф Пендерецкий (*Krzysztof Penderecki*) «Страсти по Луке» (1963—1966)

²²⁷ Существует легенда, что Смольный собор никогда не был освящён, потому что в нем повесился один из рабочих. Однако это не более чем легенда.

Вольфганг Рим (*Wolfgang Rihm*) «*Deus Passus*» — «Страсти по Луке» (1996).

Параллели в кинематографе:

- Крис Маркер (*Chris Marker*) «Взлетная полоса» (1962)
- Пьер Паоло Пазолини (*Pier Paolo Pasolini*) «Евангелие от Матфея» (1964)
- Бернардо Бертолуччи (*Bernardo Bertolucci*) «Конформист» (1970)
- Кшиштоф Кесьлёвский (*Krzysztof Kieslowski*) «Короткий фильм об убийстве» (1988)
- Алехандро Ходоровски (*Alejandro Jodorowsky*) «Святая кровь» (1989)
- Дэн Айрлэнд (*Dan Ireland*) «Весь огромный мир» (1996)
- Мел Гибсон (*Mel Gibson*) «Страсти Христовы» (2004)
- фильмы о «зависании» во временной петле:
Кристофер Смит (*Christopher Smith*) «Треугольник» (2009)
Карл Бессай (*Carl Bessai*) «Повторяющие реальность» (2010)
Данкан Джонс (*Duncan Jones*) «Исходный код» (2011)

Цитаты на классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «... для правильного понимания XII Аркана нужно сродниться, сжиться или с представлением о необходимости жертвы в физическом плане, или с сознанием предельности этого плана, который при прогрессивном спуске в область коагуляции непременно доведет нас до той стены, за которой нельзя продолжать сгущение иллюзорностей, от которой нужно оттолкнуться с тем, чтобы начать прохождение подпланов в обратном направлении. Первая точка зрения хорошо усвоится тем, кто не поленится вчитываться в Евангелие; вторая точка зрения отлично разработана буддистами. Так или иначе вы убедитесь в том, что комплекс, именуемый нами человеческой личностью, является в плане XII-ого Аркана лишь в роли гостя. Гость должен быть деликатен; гость должен уступать место всякому другому гостю; он не должен критиковать угощение, не должен обижаться на тесноту... Но вместе с тем гость должен твердо помнить, что у него есть собственный дом, что ему не надлежит упускать из виду интересы этого дома, увлекаясь чужим гостеприимством... процесс хождения в гости и наслаждения приемами, нам оказываемыми, сводится по составу к чистой иллюзорности, могущей иметь цену как опорная точка, но неспособной реализовать истинное бытие»²²⁸.

Освальд Вирт: «Активное Посвящение, которое также называют мужским или дорическим, представлено в Таро первыми одиннадцатью Арканами, то есть начинается с Аркана I и заканчивается XI <...> Аркан

²²⁸ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 279.

XII открывает совершенно иную сферу, сферу Пассивного Посвящения, которое также называется мистическим, женским или ионическим. Достигнув этого этапа, личность отказывается от возбуждения собственных энергий, перестает играть роль автономного центра активности и смиренно покоряется внешним влияниям. <...> Собственно говоря, Повешенный уже не принадлежит земной жизни, ибо реальность материального мира от него ускользает. Он живет в своей идеальной мечте, витает в облаках, поддерживаемый загадочной виселицей, которая образована двумя стволами без ветвей, соединенными перекладиной из мертвого дерева. Зеленый цвет этой перекладины говорит о том, что она состоит из сгустившегося света — иначе говоря, из установившихся или организованных в систему мыслей. Это учение, которого Повешенный придерживается так строго, что подчинил ему всего себя <...> Это религия для избранных душ, традиция, превосходящая учения церквей и конфессий, которые распространились по земле, приспособившись к человеческой слабости <...> Однако Повешенный стремится вовсе не к завоеванию небес, ибо его голова направлена вниз, к земле, а это говорит о том, что он занят земными делами и жертвует собой ради блага других людей, искупая грехи тех несчастных, которые стали жертвами своего невежества и эгоистичных страстей»²²⁹.

Нина Рудникова: «Картинка Аркана изображает подвешенного за правую ногу головой вниз человека. Левая нога поджата так, что образует с правой ногой крест. Руки простерты и сходятся над головой в виде [обращенного] вершиной вниз треугольника. С волос человека и из его карманов на землю сыплется золото. Подвешен несчастный между двумя столбами, каждый из которых имеет шесть сучьев. Геометрически вся фигура подвешенного представляет из себя треугольник, повернутый вершиной вниз»²³⁰. «... для вдумчивых сознаний ясно, что жертвы, как мы её понимаем — с элементами страдания, лишения, — на самом деле нет, ибо всякая жертва стократно оплачивается приобретаемыми большими ценностями:

- отделение от материального мира избавляет от связанных с ним страданий и дает легкость жить птицей небесной и уверенность невиновности;
- жертва психическая обогащает новыми талантами, освобождает от тяжелых привычек и привязанностей и дает возможность возникновения бесчисленных симпатий, обеспечивая теплоту жизни;
- жертва ментальная расширяет и обогащает все формы сознания, вводя в его круг все новые и новые интересы;

²²⁹ О. Вирт. Таро магов. С. 134-135.

²³⁰ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 207.

• жертва духовная дает нам познание единственного сокровища мира — бога»²³¹.

Валентин Томберг: «Такая поза олицетворяет состояние того, для кого гравитация свыше пришла на смену гравитации снизу. Прежде всего следует отметить, что притяжение свыше так же реально, как и притяжение снизу, и что состояние человека, который при жизни перешел из сферы земного тяготения в сферу тяготения небесного, действительно напоминает состояние изображенного на карте — "Повешенного". Это одновременно и благословение, и мученичество; причем и то, и другое вполне реально. Реальность притяжения свыше подтверждает история человечества. Уход в египетские, палестинские, сирийские и прочие пустыни, начало которому было положено св. Павлом Фивейским и Антонием Великим, представлял собой не что иное, как проявление непреодолимого притяжения свыше. Отцы-пустынники, первыми покинувшие мирскую жизнь, не имели ни программы, ни плана создания каких-либо общин или школ христианской духовности, подобных тем школам Йоги, которые существуют в Индии. Нет, они руководствовались лишь неодолимым призывом свыше к уединению и жизни, всецело посвященной духовной реальности»²³². «Два дерева, между которыми находится Повешенный, носят на себе следы двенадцати обрубленных веток. Их двенадцать — этих веток, — поскольку Зодиак оказывает влияние двенадцати различных типов; эти ветви обрублены, потому что Повешенный недоступен их воздействию, потому что их сущность находится *в нем самом*»²³³. «"Повешенный" — это вечный Иов, из века в век подвергаемый тяжким испытаниям и олицетворяющий человечество пред Господом и Господа — перед всем человечеством. "Повешенный" — это поистине человеческий человек, и удел его поистине человечесен. "Повешенный" олицетворяет собой человечество, оказавшееся между двух царств — миром сим и миром небесным. Ибо все поистине человеческое в человеке и человечестве, — это "Повешенный"»²³⁴.

Признаюсь, Аркан «Повешенный» всегда вызывал и продолжает вызывать у меня двойственное чувство. Со своей «внешней» стороны он достаточно прост для понимания, так как олицетворяет собой определенную зависимость или привязанность, что не так сложно осознать в качестве идеи. С «внутренней» же стороны он оказывается настолько сложным, что его глубинный амплификационный ряд невозможно исчерпать даже в специально посвященной данной теме монографии. Сейчас тарологи чаще всего трактуют эту карту как воплощение остановки в развитии, как определенного рода скованность внутренними или внешними путями, как

²³¹ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 209-210.

²³² В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 275.

²³³ Там же, — С. 291.

²³⁴ Там же, — С. 302.

ситуацию повешения на психологической «пуповине» материнских комплексов, что наиболее ярко отражено в мрачной колоде Х.Р. Гигера. (рис. 142). Здесь этот Аркан трактуется исключительно как негативная ситуация, которую нужно разрешить. Но что если зависимость оказывается осознанной и человек сознательно становится жертвой во имя высших ценностей? Что если признание неизбежности определенных уз становится единственным путем, по которому можно двигаться дальше? Эта проблема требует фундаментального исследования или даже множества исследований, целенаправленно посвященных данным, не побоюсь этого слова, религиозным аспектам двенадцатого Аркана.

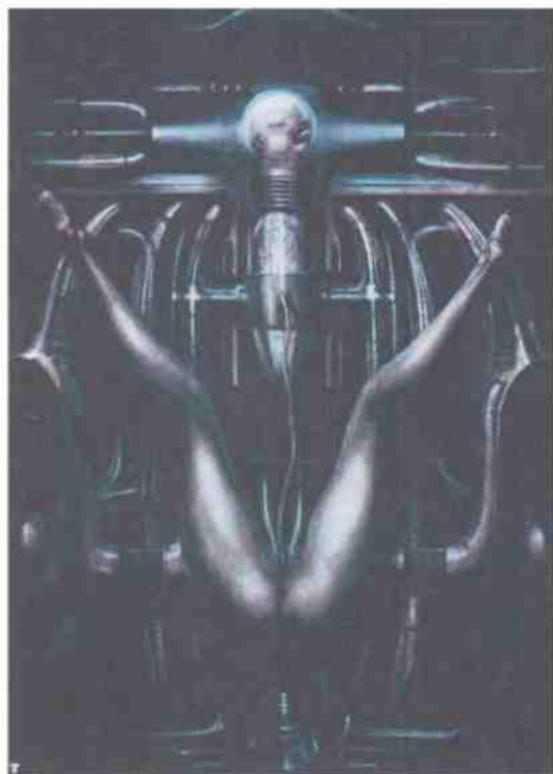


Рис. 142

Есть и ещё один момент, препятствующий отнести этот Аркан к простым, он связан с композицией, а точнее, композициями карты. Мне известны по крайней мере шесть совершенно различных классических вариантов данного Аркана, и это если не считать очень важных и подчас меняющих смысл изначального изображения добавляющихся или напротив исчезающих деталей на сходных версиях «Повешенного». Чтобы прокомментировать всё это потребуется внимание и время, а значит к категории «простых» данную карту отнести не удастся. Эта глава не претендует на полное раскрытие символики Аркана — я лишь рассмотрю наиболее важные смысловые моменты, связанные с его архетипикой, и попытаюсь дать панораму исторического развития «Повешенного» в европейской традиции Таро.

Самые ранние образцы данной карты представляют собой композицию с П-образной виселицей и беспомощно висящим по центру перевернутым вниз головой мужчиной. Такие рисунки можно разделить на два типа, отличающихся друг от друга наличием в руках повешенного мешков с деньгами или их отсутствием — в последнем случае руки мужчины изображались связанными за спиной. Первую версию находим в колоде ручной работы, именуемой «Таро Карла Безумного» (рис. 143), а также в раннепечатных колодах *Rothschild /B eaux-Arts* и *Rosenwald Tarot* (рис. 144). Вторую версию — в колоде



Рис. 143

Рис. 144

Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza и колоде *Budapest /Metropolitan* (рис. 145), на последней из них мы впервые видим номер Аркана, который оказывается тождественен современной нумерации (т.е. XII).

Обратимся сперва к анализу карт **первой версии**. Если внимательно взглянуть на представленные выше изображения, относящиеся к одной иконографической линии, то можно обнаружить, что на самом деле они не столь уж и схожи.

- В колоде, именуемой «Таро Карла Безумного» (рис. 143), помимо самих мешков видно и их содержимое — это крупные золотые монеты, отсутствующие в других колодах этого времени. Свободная нога повешенного не перекрещивается с ногой, за которую его подвесили к столбу, что тоже является редкостью для традиции Таро.

- Изображение на *Rothschild/Beaux-Arts Tarnt* (рис. 144, слева) представляет иную картину: здесь мы не видим содержимого мешков. Более того, с определенной достоверностью можно утверждать, что у повешенного вовсе не два, а один большой мешок, который он держит обеими руками за два его конца. Впрочем, высказывать здесь что-то определенное достаточно сложно, так как карта сохранилась не в самом лучшем виде. Главная композиционная деталь — отличие от колоды «Таро Карла Безумного» — свободная нога мужчины перекрещивается с ногой, за которую он повешен.

- В колоде *Rosenwald Tarnt* (рис. 144, справа) встречаем сугубо схематичное, не детализированное изображение. Человек висит уже на правой, а не на левой ноге, в противоположность колодам «Таро Карла Безумного» и *Rothschild/Beaux-Arts*. Помимо прочего, свободная нога не просто перекрещивается с ногой, за которую он повешен, но образует относительно неё прямой угол. Завязанные мешки (содержимое которых мы не видим) мужчина держит в своих руках так, что каким-то чудесным образом они вовсе не

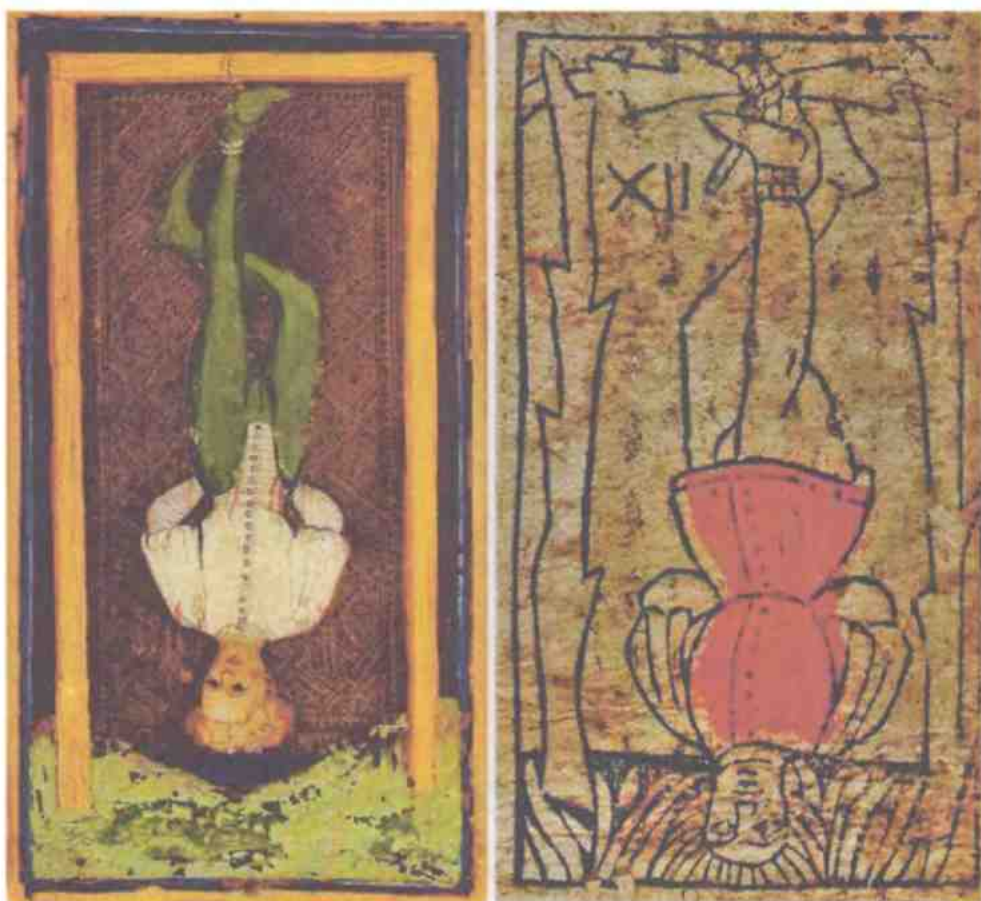


Рис. 145

тянут его к земле: он легко поднимает их выше своей головы. Идеально сбалансированные мешки в руках символической фигуры этого повешенного напоминают совсем о другом Аркане — «Правосудие/Справедливость», так как висящий вверх ногами мужчина становится здесь не чем иным, как механизмом весов — механизмом баланса и регулирования предметов в его руках. Напомню, что во французской школе Таро Аркану «Повешенный» в соответствие поставлен именно астрологический знак Весы, что, вероятно, имеет свои истоки в данной линии изображений двенадцатого Аркана.

Между картами «Повешенный» **второй версии** тоже есть различия. Первое, что бросается в глаза — это разные ноги, за которые повешен человек на картах из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и *Budapest/Metropolitan* (рис. 145). Также следует отметить различное положение головы человека: на карте *Budapest/Metropolitan* она, скорее всего, покоится на земле, в то время как в Таро *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* она явно не достигает земли. Не могут остаться незамеченными и различные конструкции виселицы: строганный брус в *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и сучковатые спиленные стволы деревьев с торчащими обрубками веток в *Budapest/Metropolitan*. Оба типа виселицы для столь изощренной казни можно найти в классической итальянской живописи. Художники применяли такие сильные образы для изображения грешников в Аду. Один из примеров — это работа Дж. Салерно «Страшный суд»²³⁵ (рис. 146). Здесь мы встречаем казненных грешников именно на виселице, выстроенной из гладко остроганного бруса, в то время как на сучковатых



Рис. 146



Рис. 147

стволах деревьев, подвешенных вниз головой можно найти на знаменитой фреске Джотто «Страшный суд», *Капелла дель Арена* (рис. 147)^{235 236}. Грешники, подвешенные за гениталии, с большой долей вероятности отсылают к каре за супружескую измену, так как наказание за грех, как правило, должно было четко указывать на суть прегрешения.

По свидетельству литературных источников XVI столетия карта «Повешенный» именовалась «Предателем», так как подвешивание за ногу, с одной стороны, указывало на традиционную казнь за государственную измену, с другой же — сама отсылка к висящему человеческому телу для христианского мира с неизбежностью намекала на самоубийство Иуды. Однако, где встает образ Иуды, повесившегося на рябине, там же комплементарным к нему возникает и образ Иисуса Христа, висящего на дереве креста (на последнее могут указывать перекрещенные ноги повешенных на многих ранних картах Таро). Также здесь можно усмотреть и иной эзотерический смысл: человек прикован как к небу (привязан к вершине виселицы), так и к земле (тянущие вниз мешки с монетами). Разрывающее противоречие между духовной частью человека и земной, а также невозможность найти из этого выход и является, вероятно, смысловым центром данной карты.

Другая важная амплификация к двенадцатому Аркану — это образ мученичества святого Петра, распятого вниз головой. К примеру, карта «Повешенный» из колоды *Budapest /Metropolitan* (рис. 145, справа) напоминает работу Мазаччо «Распятие святого Петра» (рис. 148, сверху): «Повешенный» из этой колоды, как и св. Петр, изображен фактически

²³⁵ Giuseppe Salerno, *Il Giudizio Universale* (1629 г.), *Particolare dell'Inferno, Duomo di Gangi, Palermo*.

²³⁶ Giotto, *Il Giudizio universal, Cappella degli Scrovegni, Padova* (1306 г.).



Рис. 148

упирающимся головой в землю. Такой *тау-крест* перешел в колоду Таро А. Уэйта (рис. 148, внизу) равно как и нимб святого (ср. с «Распятием святого Петра» Мазаччо). В некоторых сценах мученичества святого Петра он изображен именно повешенным (привязанным к кресту), а не распятым (пригвожденным). Один из таких примеров — работа XIV века авторства Лоренцио Венециано (рис. на стр. 264).

Род Сфорца, давший имя первой в истории дошедшей до нас колоде Таро, имел к Аркану «Повешенный» особое отношение. Леси Коллинсон-Морлей в своей книге «История династии Сфорца» так описывает историю основателя этой фамилии — Муцио Атендоло: «... папская казна находилась тогда не в самом наилучшем состоянии, и Иоанн XXIII не имел никакой

возможности заплатить 4000 дукатов, которые он задолжал Сфорца, <...> Возможно, в силу бедственного состояния папской казны, возможно, из-за нежелания сражаться на одной стороне со своим

смертельным врагом, Паоло Орсини, Сфорца, в конце концов, принял весьма щедрые условия, предложенные ему Владиславом Неаполитанским. Иоанн XXIII был взбешен его переходом на сторону врага и приказал изобразить его как предателя, повешенным за одну ногу, в соответствии с обычаями того времени. Надпись на рисунке начиналась словами: «*Io sono Sforza, viano di Cotignola*» [Я — Сфорца, мужлан из Котиньолы]²³⁷. Вот так основатель влиятельного рода — Муцио Атендоло по прозвищу «силач» (Сфорца) — имел неприятный опыт быть повешенным за ногу, хотя и всего лишь на изображении. Как свидетельствуют иные историки²³⁸, Муцио Атендоло был обвинен Иоанном XXIII в двенадцати предательствах перед Родиной (что было отражено на картине с повешенным за ногу изображением Муцио), а ведь этот факт непосредственно отсылает к двенадцатому Аркану!

Именно изображения повешенных за ногу предателей, а не казнь самих предателей описывает нам итальянская история эпохи Ренессанса. К примеру, известно, что в Болонье первой половины XVI века были размещены для обозрения изображения предателей, повешенных за одну ногу, как и в случае с вышеописанным примером из биографии Муцио Атендоло. Их звали Чезаро ди Дульчини и Виченцо де Фарден. Они были осуждены городом за то, что выдали секрет прядильного мастерства в город Трент. Сами предатели предусмотрительно бежали в этот город, так что подвесить их тела не представлялось возможным, поэтому разгневанные власти Болоньи повесили образы предателей в качестве моральной компенсации за понесенный ущерб. Это ещё раз указывает, насколько важным для эпохи Возрождения был образ предмета или человека, и как близко примыкали в сознании людей этой эпохи изображение и изображаемое.

Думаю, читатель уже смог оценить, сколь противоречивые чувства вызывают даже самые первые изображения «Повешенного». Это и гордость рода Сфорца — Муцио Атендоло, не побоявшийся гнева папы римского, и позор измены, которым клеймились самые страшные преступники. Это и Святая жертва — распятый Иисус, и одновременно его предатель — Иуда. Напомню, что номер двенадцатого Аркана отсылает не только к «двенадцати предательствам» основателя рода Сфорца, но и прежде всего к двенадцатому апостолу — Иуде Искариоту.

На известнейшем ренессансном изображении Ада работы Джованни да Модена (рис. 149) можно заметить повешенных за ногу грешников, висящих на деревьях, причем один из них скрещивает свои ноги под прямым углом — в форме креста (точь-в-точь как на карте «Повешенный» из колоды *Rosewald Tarot*)²³⁹. Судя по надписи, одним из повешенных за ноги художник изобразил царя Нина — легендарного основателя Ниневии. В одном из вариантов греческого мифа Нин — это первый в истории человечества царь, который начал вести войны с соседями. Судя по всему, последнее и позволило отождествить Нина с ролью предателя и дало возможность

²³⁷ Цит. по: http://www.libma.ru/istorija/istorija_dinastii_sforca/p3.php#n_8

²³⁸ См. об этом: <http://www.lectarot.it/page.aspx?id=124>

²³⁹ Принципиальным отличием от карт Таро является размещение грешников в Аду на дереве, а не специальном кресте или помосте для казни.



художнику подвесить его вниз головой. Хотя, возможно, определенную роль в этом столь тяжелом наказании Нина сыграли даже не сами прегрешения древнего царя, а город, основанный им — Ниневия. Библейский пророк Наум предрекал разрушение Ниневии «за тяжкие грехи её» — грехи против бога, а именно за идолопоклонство, т.е. за предательство божества. Идолопоклонник же с точки зрения ортодоксальной церковной доктрины есть изменник, совершивший наизыгоднейший проступок.

Но всё бы было слишком просто, если бы одновременно с линией предателя и идолопоклонника не возникал целый спектр иных амплификаций. Образ повешенного на одной или двух ногах служил также аллегорическим изображением жизненных ситуаций, которые причиняли боль и моральные страдания. Воплощение подобных представлений мы можем наблюдать на старинном итальянском блюде (XVI в.), которое изображает аллегорическую несчастную любовь (рис. 150).

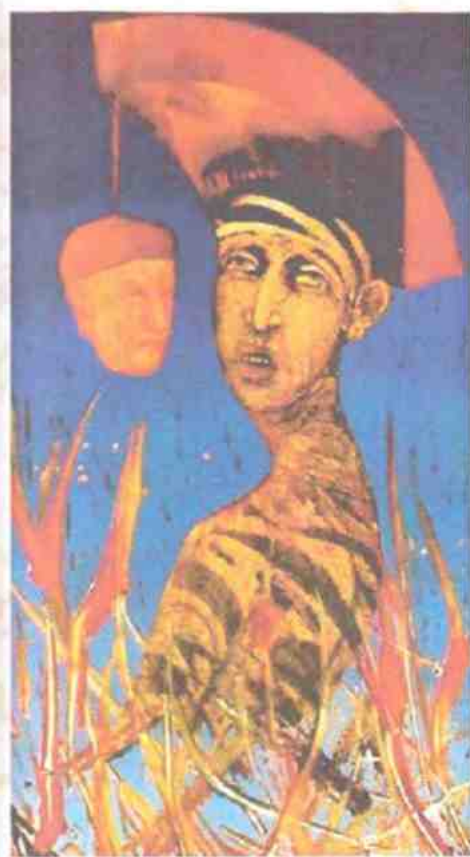
На этом бытовом предмете мы видим женщину, повешенную за ноги на ветвях дерева (как грешники в Аду у Джованни да Модена). Как можно



Рис. 150

установить из сопутствующей надписи, она попала в такое «адское» положение, потому что не верила своему возлюбленному. Любопытно, но и тут косвенно проскальзывает всё тот же источник — образ Иуды-предателя, ведь возлюбленный или Жених праведной девы — это Христос, а неверие в него — это измена Спасителю.

Во французской школе Таро двенадцатый Аркан соотносится с двенадцатой буквой иврита — буквой *Ламэд*. Её гематрия равна 30. Такое же числовое значение имеет и имя Иуда (פְּתִיפֶר), а согласно каббалистической традиции слова с одинаковой гематрией связаны между собой неразрывными узлами. Более того, число тридцать намекает ещё и на сам акт евангельского предательства — на *тридцать сребренников*, за которые Иуда продал своего Учителя. Так что в данном случае наиболее корректной буквенной параллелью является соответствие французской школы — буква *Ламэд*, так как она дает ключ к толкованию как символических изображений повешенного, так и связанных с ним аллегорических фигур, которые можно найти даже в бытовых предметах итальянской культуры эпохи позднего Возрождения.



Карты «Повешенный» из колод *Ancient Tarot of Lombardy* - *Ferdinando Gumpenberg Tarot* (1810 г.), *Ancient Italian Tarot* (1880 г.), *Via Tarot: The Path of Life* (2002 г.) и *Der Akron Tarot* (2004 г.). Предпоследняя колода демонстрирует редкий пример продолжения традиции «Таро Тота» (образ распятого).

К сожалению, повешение за ногу было далеко не только аллегорией, но и вполне конкретной реальностью. Существовала варварская казнь через повешение за какую-либо часть тела, в том числе за ногу. Как свидетельствуют источники по средневековой истории, очень часто к подвешенным таким образом людям привязывался тяжелый груз. Так что мешки, которые можно встретить в руках мужчины на картах «Повешенный», возможно, являются отсылкой к данной практике. Груз, как правило, привязывали к связанным за спиной в предельно неудобном положении рукам, чтобы усилить страдания истязаемого. Иногда груз не привязывался, но руки в большинстве случаев всё же накрепко фиксировались, чтобы исключить самоосвобождение жертвы, причем связывались руки именно за спиной, как это можно наблюдать и на двенадцатом Аркане Таро, к примеру, в колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* или на карте из колоды *Budapest /Metropolitan*.

Сразу предупреждаю, что история данного Аркана крайне непривлекательна и даже безобразна, так как корреспондирует с реальными пытками и казнями, но, если мы хотим разорвать путы «Повешенного» и разобраться в том, что это за архетипический образ, мы должны выяснить и то, какие исторические, а не только легендарные корреляты имеет это изображение. Вот какое страшное описание процедуры пытки или казни через повешение за ногу можно встретить на просторах всемирной глобальной сети Интернет: *«Эта пытка была широко распространена во всем мире. Она была основана на некоторых особенностях анатомии человека: вены ног имеют клапаны, препятствующие обратному току крови, одним словом, вся система вен приспособлена, чтобы кровь оттекала от ног в верхнюю половину тела. Вены же головы, шеи, рук и груди таких клапанов не имеют, так как, само собой разумеется, что кровь от них оттечет под действием собственного веса»²⁴⁰.*

Что же происходит с человеком, попавшим в роль реального «Повешенного»? Описание этого процесса способно вызывать физические страдания лишь от одного чтения: *«Вся кровь медленно устремлялась к голове, застаивалась в венах шеи, головы, постепенно вызвала отек мозга, за счет повышения внутриглазного давления выкатывались из орбит раздувшиеся глаза, лопались в них сосуды, отекавшие ткани головы разбухали, так что голова раздувалась, напоминая скорее котел или огромный шар. Лицо, шея, плечи, верх груди сначала синели, а потом чернели от застоявшейся венозной крови. Вследствие отека мозга развивалась жуткая головная боль, темнело в глазах, несчастный слышал только стук крови в висках, отдававшийся в его голове точно удары молота, из носа начинала сочиться кровь из лопнувших сосудов. Через некоторое время его начинало рвать, содержимое желудка и слюна затекали в рот, нос, попадали в легкие, заставляя захлебываться*

²⁴⁰ Цит. по: <http://www.adonay.narod.ru/Nogi.htm>



Рис. 151



Рис. 152

от кашля»^{241 242}. Глаза при этом вылезали из орбит, что можно наблюдать на одном из изображений марсельского Таро — *Marseille Payen-Webb* (рис. 151). На карте мы видим, как человеку скрутили руки: возможно, их даже сломали, ведь пальцы его правой руки торчат из-за левого плеча и наоборот. У него сильно высунут язык — он задыхается, и у него ужасным образом вылезают из орбит глаза, они сведены в одну точку — ближе к носу, что придает картине ещё более страшный вид. *«Если пытку не прекращали, то через некоторое время лопались сосуды сетчатки глаз, вызывая слепоту, а то и сами глазные яблоки лопались от огромного давления в них, оставляя жуткое подобие лица с зияющими кровавыми провалами глазниц».*²⁴²

Подчас, в случае достаточной охраны для исключения возможности побега обреченному не связывали руки, что превращалось в ужасающее зрелище безрезультатной попытки освободиться, как мы это видим на некоторых старинных картах Таро или в современной колоде, именуемой «Таро Дюрера» (рис. 152). *«Постепенно силы его иссякали, тело*

²⁴¹ Цит. по: <http://www.adonay.narod.ru/Nogi.htm>.

²⁴² Там же.

обмякало и, после долгих мучений наступала смерть»²⁴³. Эту стадию демонстрирует не только следующий Аркан Таро («Смерть»), но и некоторые колоды, в которых «Повешенный» изображен уже мертвым, к примеру, «/// Tarot» (рис. 153). Иногда за ноги подвешивали уже умерших людей в знак надругательства над ними, над их телами и их образом. Именно так в середине XX века народ Италии расправился с «великим дуче» Бенито Муссолини и его любовницей Кларой Петачче.

Часто подвешивание за ноги применялось с целью узнать, где человек спрятал деньги или сокровища, отчего, вероятно, во многих колодах Таро повешенный изображен с мешками монет или просто с монетами. Эту варварскую пытку очень любили использовать и на Руси. «В одном из судебных

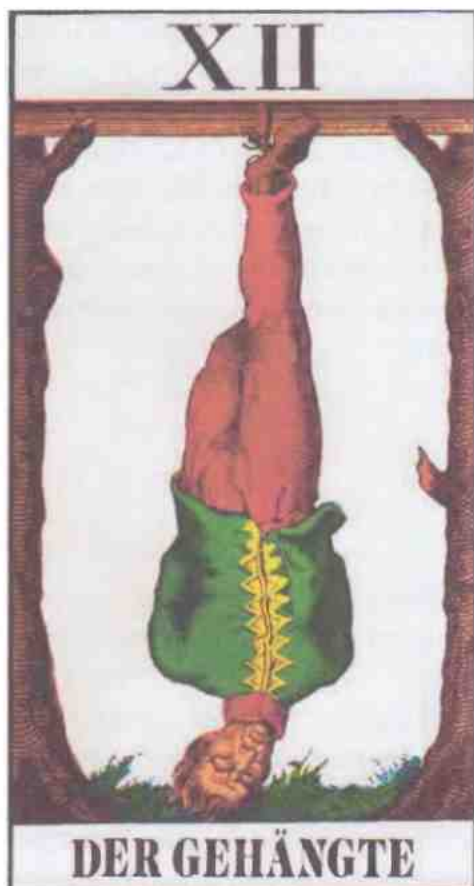


Рис. 153

наставлений того времени рекомендовалось допрашиваемых "весить за ноги, пока в изумление не придут". Другая рекомендация XVI века говорила, что "когда у татя стучит в голове на виске за ноги, он становится гораздо умнее» . Примечательно, что описание такой

пытки можно встретить не где-нибудь, а в детской сказке — я имею в виду «Золотой ключик, или Приключения Буратино» Алексея Николаевича Толстого. В одной из глав этой книги разбойники, желая заполучить у Буратино золотые монеты, которые он предусмотрительно спрятал в рот, вешают его точь-в-точь как на карте «Повешенный» из колоды, именуемой «Таро Карла Безумного»: «Наконец разбойники решили его повесить вниз головой, привязали к ногам верёвку, и Буратино повис на дубовой ветке... Они сели под дубом, протянув мокрые хвосты, и ждали, когда у него вывоигятся изо рта золотые...»²⁴⁵

Иногда пытка усиливалась добавлением к ней элемента удушения посредством опускания повешенного в воду. «В ряде случаев человека подвешивали вниз головой над водой и, либо медленно опускали его в воду, либо начинали медленно заполнять емкость с водой до тех пор, пока лицо допрашиваемого не погружалось в воду, либо просто располагали его на такой высоте, что узнику приходилось изгибаться

²⁴³ Цит. по: <http://www.adonay.narod.ru/Nogi.htm>.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Цит. по: http://www.e-reading.club/chapter.php/56651/18/Tolstooi_-_Zolotoii_klyuchik%2C_ili_p_riklyucheniya_Buratino.html

изо всех сил, чтобы удержать лицо над водой»^{246 247}. Такую пытку также можно встретить в ряде исторических колод Таро, а её отголоски сказались на образах «Повешенного» в Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» (в версии Израэля Регарди), а также в «Таро Тота» Алистера Кроули. На этих колодах мы видим не только подвешенных людей, но и воду под ними, а если считать изображенного утопленника захлебнувшимся «Повешенным», то к этой же традиции следует присовокупить и двенадцатый Аркан из современной колоды *Magy-El Tarot*.

Теперь взглянем на те детали, которые с течением времени корректировали смысловое наполнение этой карты. Кур де Жебелен — автор многотомного труда «Первобытный мир» (1773 —1784), посвященного религиозным и оккультным символам, — утверждал, что в современных ему колодах Таро Аркан «Повешенный» искажен, и что верное и наиболее древнее его название — «*Благоразумие/Осторожность*». Классицистский взор человека, жившего в эпоху энциклопедистов, хотел разглядеть в старшеарканной колоде все четыре кардинальные добродетели (на счет *справедливости, мужества и умеренности* сомнений быть не могло и до Кура де Жебелена). Для того, чтобы осуществить свой замысел по трансформации «Повешенного» в «Благоразумие» автору «Первобытного мира» пришлось перевернуть двенадцатый Аркан с головы и поставить на ноги.

Кур де Жебелен снабдил свою версию карты, следующим текстом: «Осторожность *тоже относится к числу основных добродетелей. Разве могли египтяне забыть её и не поместить среди этих символов человеческой жизни? Тем не менее, в этой колоде нет карты с таким названием. Вместо неё под номером XII, то есть между Силой и Умеренностью*²⁴¹, мы видим изображение мужчины, подвешенного за одну ногу. Но что он здесь делает? По-видимому, это дело рук несчастного в своей самонадеянности картопечатника, который, не поняв всей красоты первоначальной аллегории, взял на себя смелость её исправить и уж совершенно её исказил. Осторожность трудно было бы изобразить лучше, чем в виде человека, который стоит, держа одну ногу на весу впереди другой и как бы изучая то место, куда он собирается её поставить. Если таков был первоначальный вид этой карты, она наверняка называлась *pede suspenso* [*осторожный шаг*]. Картопечатник не понял, что имелось в виду, и поэтому изобразил человека, подвешенного за одну ногу. Потом возник вопрос: откуда в

²⁴⁶ Цит. по: <http://www.adonay.narod.ru/Nogi.htm>

²⁴⁷ Имеется в виду между двумя другими добродетелями (XI и XIII Арканами) — по этой причине автор пропускает упоминание карты «Смерть» (Аркан XIII).

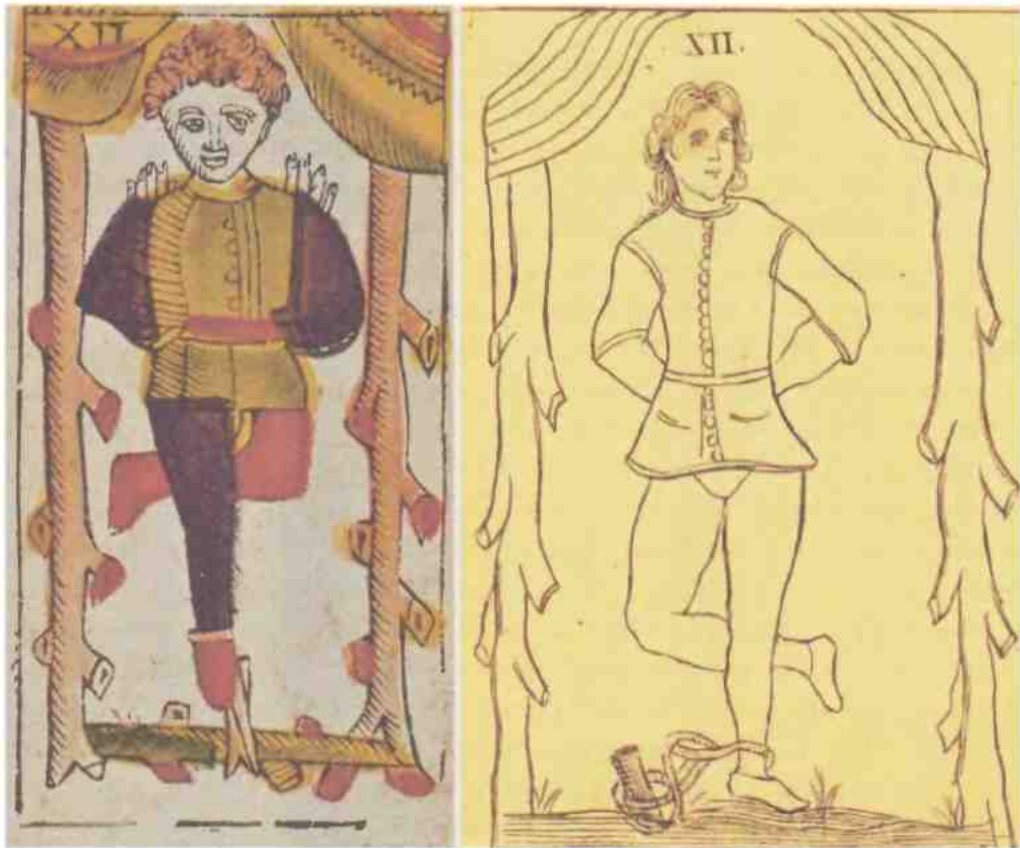


Рис. 154

этой колоде взятся повешенный? И тут же нашли объяснение: так был наказан тот, кто придумал эту игру — наказан за то, что изобразил в ней Папессу. Но, поскольку эта карта располагается между Силой, Умеренностью и Справедливостью, как не увидеть, что изначально на ней хотели и должны были изобразить именно Осторожность?»

Это ошибочное и весьма самонадеянное суждение проистекало из того, что в ряде колод, которые мог видеть Кур де Жебелен, «Повешенный» был напечатан вверх ногами. Я уже приводил в пример карту из колоды *Marseille Payen-Webb* (рис. 151), где двенадцатый номер обозначен как «ИХ», существуют и другие, более ранние колоды с обращенным написанием номера карты. Решение счесть, что на картах написан правильно именно номер, а само изображение перевернуто, было следующим шагом на пути к принципиальной ошибке. Это одна из версий чудесного превращения «Повешенного» в христианскую добродетель. Перевернутые версии «Повешенного» можно встретить даже в известных колодах, начиная с рубежа XVII—XVIII вв., к примеру, в *Tarot Vieville* (рис. 154, слева). К чести художника следует отметить отсутствие названия на карте «Повешенный» у Вьевиля, а это значит, что переворачивание могло произойти по вине издателя, а не живописца. Впрочем, свою роль в этой метаморфозе мог сыграть и суеверный страх заказчиков колоды перед изображением ужасающей пытки, ведь люди, использующие карты Таро для прорицания, должны были верить в магические свойства изображенных на картах рисунков. Такая версия представляется наиболее убедительной, так как в XVIII веке можно найти немало перевернутых

«Повешенных».

Данная ситуация послужила стартовой площадкой для умозаключений Кура де Жебелена, в которых повешенный за ногу человек принимался за искаженное, перевернутое изображение фигуры, привязанной за ногу к земле. На иллюстрации двенадцатого Аркана, выполненной некоей *Mlle Linote* специально для «Первобытного мира» Кура де Жебелена (рис. 154, справа), мы уже не увидим казни или пытки прошлых веков, скорее здесь перед нами предстает алхимический образ «закрепления летучего» или заземления «духа Меркурия». В появившейся немного позднее «Первобытного мира» колоде «Египетское Гаро» Эттейллы Аркан «Повешенный» также заменен на «Благоразумие» (рис. 155, слева). Если в своей версии этой карты Кур де Жебелен ограничился лишь простым переворачиванием типичного для Таро персонажа и острословным комментарием, в котором высмеивал предшествующую карточную традицию, то в колоде Эттейллы мы видим уже полностью переосмысленный образ. «Повешенный» здесь не просто переворачивается с головы на ноги, но и впервые в истории Таро меняет свой пол, что для данной колоды является своего рода компенсацией отсутствия в ней Аркана «Папесса». На карте мы видим следующее: персонифицированная добродетель *благоразумия* указывает на змею, лежащую в траве, тем самым словно бы намекая, что нужно быть предусмотрительным — т.е. «смотреть себе под ноги», дабы не подпасть под влияние зла или не стать его жертвой. Изображение может также иллюстрировать фрагмент из 90-го псалма: «... да не преткнешься о камень ногою твоею; на астида и василиска наступишь; попирашь будешь льва и дракона» (Пс. 1:12—1:13). Вспоминаются также строки из Пятикнижия Моисеева — обращение Бога к змею: «Тебя и женщину Я сделаю врагами, и дети ваши — враги друг другу: сын её голову тебе разбивает, а ты жалишь его в пяту» (Быт. 3:15).

Змея на карте изображена либо убитая, либо обездвиженная камнем. По этой причине на рисунке виден расколотый камень, которым, возможно, пытались разозжить ей голову. Это ещё одна отсылка к алхимической операции «закрепление Меркурия», часто изображавшейся в виде аллегории пригвожденного к кресту змея (рис. 155, справа)²⁴⁸. Кадуцей у добродетели *благоразумия* в колоде Эттейллы выполнен именно в форме *тау-креста*, как и крест, к которому приковывался летучий «дух Меркурия» в алхимии. *Тау-крест*, на котором изображался распятым алхимический Меркурий и дева-добродетель с карты Эттейллы могут иметь скрытую отсылку к мученицам Иулии Корсиканской и Святой Либерате (Вильгефортис). Эти распятые за свои убеждения святые ранних времен христианства в данном контексте могут являться ещё одной компенсаторной амплификацией к исчезнувшей в колоде Эттейллы карте «Папесса».

Указывающий вниз на змею палец девы-добродетели словно говорит:

²⁴⁸ Авраам Елеазар (*R. Abrahami Eleazans*) алхимическая работа «Древнее Химическое Делание» или «*Uraltes chymisches Werck*» (1735 г.)

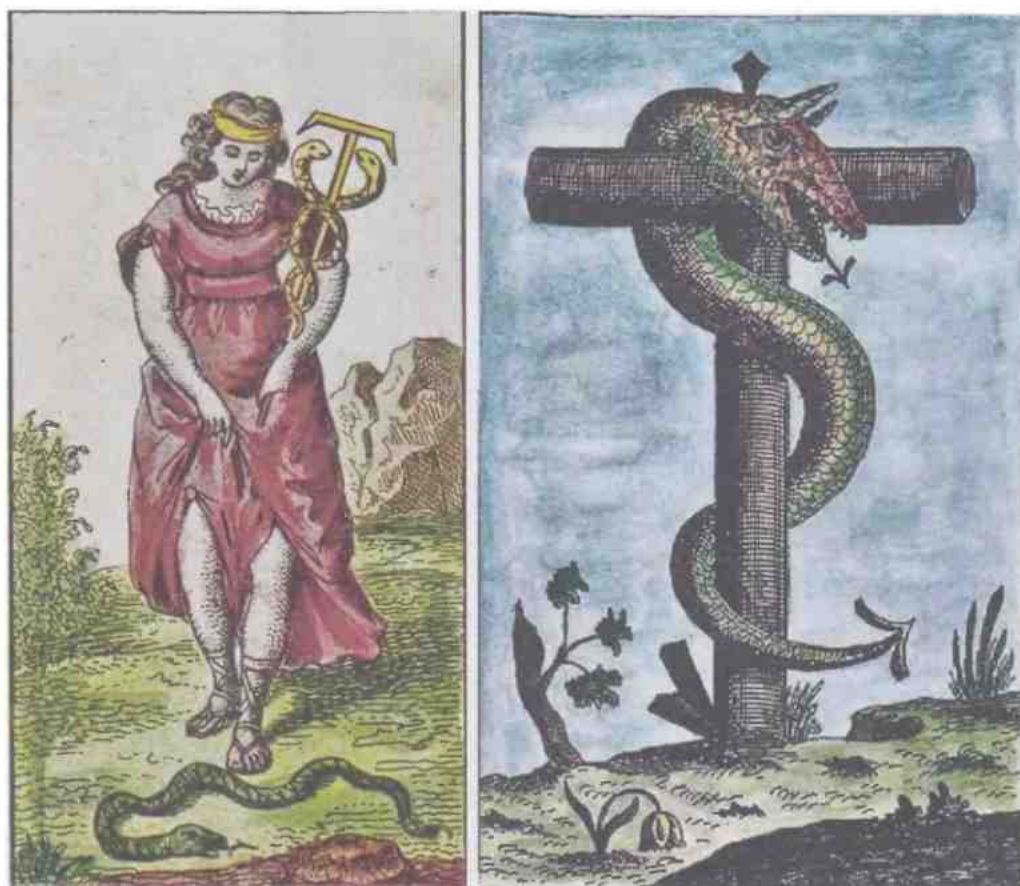


Рис. 155

будь осторожен, смотри под ноги или *«береженого бог бережет»*. Однако кадуцей демонстрирует иной герметический уровень: *«то, что внизу, подобно тому, что наверху»*, а значит нужно остерегаться как чрезмерной заземленности (укус змея земли), так и чрезмерной прикованности к духовному (укус небесного змея — летучего Меркурия). Таким образом, интеграцию второго и двенадцатого Арканов в этой колоде можно считать не только успешной, но и открывающей многие грани и смыслы, не явные для традиционного Таро. «Заземление духа», баланс земного и небесного необходим не только для алхимического *опуса*, но и для продвижения по Пути лестницы смыслов Таро и Древа Жизни Эц а'Хаим. Но когда человек привык жить в обезумевшем мире по его сумасшедшим законам, попадание в такое состояние баланса «неба и земли» может субъективно восприниматься как распятие, пригвождение, а обращение к своему внутреннему миру — как застой, зависание. К.Г. Юнг в *«Liber Novus»* описывал это как уход в пустыню, где мир кажется перевернувшимся, а время — остановившимся.

Как я уже писал в главе, посвященной истории европейских карт Таро, в эпоху законов рынка карты Старшего Аркана в коммерческих целях стали исполняться в зеркальной версии (как обычные игральные «карты Двора») ²⁴⁹. Я приводил пример, когда такая тенденция, совершенно не адаптированная к специфике Таро, породила весьма причудливые версии «Повешенного». Если в игральных картах зеркальное изображение фигур

²⁴⁹ Т.е. отраженные относительно своей горизонтальной оси.

короля, королевы и валета шло лишь на пользу, так как каждый из игроков оказывался в одинаковом положении по отношению к рассматриваемому изображению, то в случае с картами Таро это было некорректно и из-за совершенно различного смысла, которым наделялись Старшие Арканы в прямом и перевернутом положении, и из-за наличия в структуре колоды Таро карты, на которой сверху изображено вовсе не лицо персонажа, а его ноги. Речь конечно же идет об Аркане «Повешенный», от которого в некоторых «зеркальных» колодах Таро остались лишь ноги, торчащие в разные стороны (рис. 54). Всё бы это было не более чем курьезным инцидентом, если бы не более продуманные версии «зеркальных» колод Старшего Аркана, где авторам удалось избежать «безголовой фигуры» двенадцатой карты.

На одной из версий «зеркального» Таро (*Jeu de Tarocchino à deux têtes* 1850 г.) находим уникальный в своём роде образ «Повешенного» (рис. 156). На карте фигура уменьшена настолько, чтобы её

можно было разместить повернутой сразу в обе стороны — вверх и вниз головой. С большой долей вероятности можно утверждать, что у авторов этого творения не было никакой эзотерической цели, но результат оказался поистине впечатляющим. Такой образ «Повешенного» — это и синтез двух противоположных тенденций в изображении фигуры (её расположение вверх или вниз головой), и, одновременно, идея ступора, зависания, когда мы попадаем в ситуацию с равными «за» и «против». Эта карта не дает никакого выхода из своей ситуации, как её ни крути, причем в буквальном смысле этого слова. Данный «Повешенный» всегда остается одинаковым, как в прямом, так и в перевернутом положении, и чтобы преодолеть ужасающую ситуацию этой карты, от нас потребуются совершенно иной ход, иной поворот, иное отношение.



Рис. 156

На протяжении сотен лет карта «Повешенный» существенно менялась как по своей композиции, так и по названию. Первые и наиболее популярные образцы — это изображения повешенного мужчины, который висел на одной ноге или реже был показан подвешенным за обе ноги, как это можно наблюдать на карте двенадцатого Аркана в одной из наиболее ранних французских колод — Таро *Catelin Geofroy*^m. Его ноги могли образовывать крест или висели свободно. Он мог держать мешок или мешки с деньгами, как в колоде «Таро Карла Безумного» или большинстве версий Флорентийской миниатюры, а мог быть связан по рукам и ногам, как в *Falconnier Tarot*^{250 251}. Это мог быть юнец, зрелый мужчина или даже пожилой человек с бородой, как в анонимном Таро Парижа^{21 22}. Над его головой мог светиться нимб и на лице сиять улыбка, как на карте в Таро Уэйта, а могли быть видны только судороги и боль предсмертной агонии, что можно видеть во многих колодах марсельской традиции. Человек на карте «Повешенный» мог быть как ещё живым, так и уже мертвым. Он мог быть повешен над землей, а мог — над водной поверхностью, что отсылало к разным практикам пытки. Более того, появление воды на двенадцатом Аркане в наши дни было переосмыслено и воплотилось в одной из колод в образе *утопленника*, а не повешенного (*Mary-El Tarot*). Не следует забывать и об уникальном в своём роде образе *распятого* из «Таро Тота» Алистера Кроули. Можно без труда перечислить и ещё ряд отличий, и все эти отклонения от базовой модели меняют смысловую составляющую данной карты, что позволяет говорить о предельно разветвленном символическом поле этого Аркана. Это значит, что проникнуть в глубины символизма «Повешенного», возможно лишь через подключение целого ряда дополнительных амплификаций и главное, подробный анализ как типических, так и наиболее оригинальных версий этой карты.

Интереснейшее переворачивание «Повешенного» (правда, с точностью до наоборот от Кура де Жебелена) имело место при создании знаменитой колоды Таро работы Сальвадора Дали. Для нескольких изображений старшего Аркана художник использовал образы своих картин, уже написанных к моменту начала работы над колодой, в частности, знаменитый триптих «Трилогия Любви» (1976 г.). В этот микроцикл входит картина, именуемая «Принц Любви» — именно она легла в основу карты «Повешенный». Но вот что наиболее примечательно: принц из триптиха был привязан за ногу к земле, он парил словно воздушный шарик, окрыленный своими чувствами, или как сказал бы Освальд Вирт: «[он] уже не принадлежит земной жизни, ибо реальность материального мира от него ускользает. Он живет в своей идеальной мечте, витает в облаках...»²⁵³. Выбрав в качестве модели для двенадцатого Аркана данное изображение, С. Дали перевернул его на 180°, тем самым повторив, словно в зеркале, операцию Кура де Жебелена, которую тот осуществил почти

²⁵⁰ См. рис. 157, верхний ряд, слева.

²⁵¹ См. рис. 157, средний ряд, справа.

²⁵² См. рис. 157, верхний ряд, центр.

²⁵³ О. Вирт. Таро магов. С. 134.

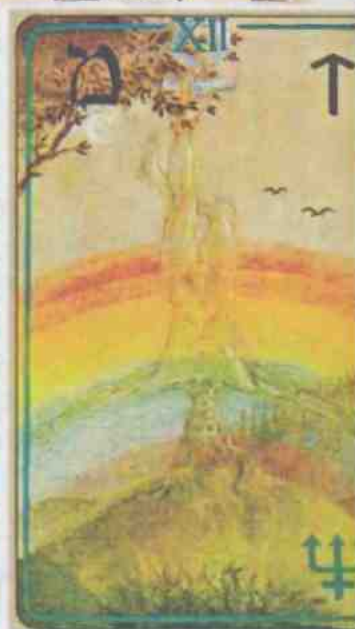
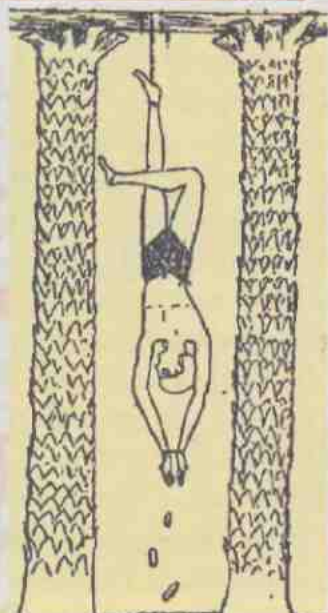




Рис. 158



Рис. 159

ровно за 200 лет до него. Самое же любопытное, что поставленные рядом карта (рис. 158, слева) и картина (рис. 158, справа) оказываются совмещенными и создают единое изображение! Возможно, сам Сальвадор Дали и не предполагал такого эффекта, но он наличествует.

Как в прямом, так и в обращенном положении эти изображения входят в амплификационный ряд «Повешенного». Влекомый чувствами вверх, но скованный нерушимыми путами, идущими от земли, «человек-воздушный шар», которого мы встречаем на картине «Принц Любви», в своей архетипической ситуации также демонстрирует действие двенадцатого Аркана, как и его перевернутая версия, включенная в колоду Дали. Обратившись к алхимическим гравюрам, можно найти аналогичные «Принцу Любви» изображения, означающие связь *летучего* и *устойчивого*, в частности, в работе Михаэля Майера «Символы» (1617 г), где летящая вверх птица прикована цепью к земному существу — жабе (рис. 159).

В Таро «Золотой Зари» (см. рис. 157, нижний ряд, слева) пересечение горизонтали и вертикали (светящиеся линии, на которых висит человек) намекает на сфиру Тифэрэт²⁵⁴, несмотря на то, что в самом ордене карта соотносилась с буквой Мэм и стихией воды²⁵⁵. Здесь, как и в случае с Дали, обращение к культурному архетипическому образу заставило авторов колоды сделать некий бессознательный жест, указывающий на глубинный смысл изображаемого явления. Члены Герметического Ордена «Золотая Заря» и выходец из него Алистер Кроули ориентировались на соответствие с путем, идущим от сфиры Гвура к х'Од, но в одном случае (в Таро «Золотой Зари») мы видим знак, который отсылает нас к центру Древа Жизни (перекрещенные линии как символ равновесия, а нимб — как символ святости, т.е. атрибуты шестой сфиры), а в другом (у Кроули) — редчайший пример в Таро — изображение *распятого*, неизбежно намекающее на Христа и его крестную муку, а также и на святого Петра, так как крест на двенадцатой карте «Таро Тота» обращен вниз (см. рис. 157, нижний ряд, центр) — и то, и другое отсылает к амплификационному ряду сфиры Тифэрэт!

Описание, предложенное Алистером Кроули также указывает исключительно на символику шестой сфиры и её связь с Кэтэр: *«Воздух над водой... пронизанный лучами белого света Кетер. Вся фигура подвешена к кресту Лих (это одна из форм Розы и Креста)... Все это связано с формулой Розы и Креста, уничтожения «я» в Возлюбленном как условия продвижения вперед... Прошлый Эон, Эон Осириса, прошел под знаком Воздуха, который нельзя назвать недружественным по отношению как к Воде, так и к Огню. Отличительной чертой того периода был компромисс. Но теперь, под властью Огненного владыки Зона, водный элемент (когда речь идет о воде под Бездной), определенно враждебен, если только противоположность не является правильной противоположностью, подразумеваемой при свадьбе. Но в этой карте единственный вопрос — «искупление» потопленного элемента, и потому все обращено вспять. В этой карте есть какая-то странная, незапамятная, отжившая красота. Это карта Умирающего Бога...»²⁵⁶.*

В эту же сумму архетипических образов следует записать и традицию так называемого «Египетского Таро», популярного во Франции в XIX веке. В одной из типичных колод этой школы (*Falconnier Tarot* — 1896 г.) «Повешенный» представлен висящим между двумя колоннами: столпами *Воаз* и *Иахин* (см. рис. 157, средний ряд, справа). Человек на карте находится в зоне сфиры Тифэрэт, а из его рук падают четыре монеты,

²⁵⁴ В ещё большей степени это наглядно в изображении «Повешенного» из *Tarot of Ceremonial Magick*.

²⁵⁵ Слово «вода» (на иврите «*маим*») пишется аналогично названию буквы Мэм, но с добавлением буквы Юд, отчего каббалисты часто проводят параллель между буквой Мэм и стихией воды (под которой подразумевают не только физическую воду, но и воды мудрости, одухотворенные присутствием божественной буквы Юд — т.е. учение Торы).

²⁵⁶ Кроули А. Книга Тота/ А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С.141-143.

аллегорически намекая на четыре нижележащие сферы (Нэцах, х'Од, Иесод и Мальхут). Мужчина протягивает ногу в сторону столпа Строгости, так как именно из него (из сферы Гвур) исходит путь *Ламэд*, соответствующий данному Аркану во французской школе Таро. Зависание между небом (Катер) и землей (Мальхут), между столпом Строгости и столпом Милосердия, то есть положение сферы Тифэрэт — это идеальная аналогия Аркану «Повешенный», находящемуся между «тем» и «этим».

Совершенно уникальный пример в ряду изображений «Повешенного» находим на карте из колоды «Сицилийского Таро» — лишь в этой системе номер Аркана меняется с XII на XI. Даже в революционном «Египетском Таро» Эттейллы, где все Арканы переставлены местами, карта «Благоразумие» (перевернутая версия «Повешенного») занимала положенное ей двенадцатое место, но только не в *Tarocco Siciliano*. Картинка из сицилийской колоды изображает ситуацию, которая придет на ум любому человеку, не знающему о картах Таро, если сказать ему слово «Повешенный», — фигуру удавившегося в петле человека (см. рис. 157, средний ряд, слева). Символика двенадцати, так тесно связанная с образом Иуды Искарриота, сменяется здесь на символический ряд числа **11**, и тут есть над чем подумать. В двадцатидвухкарточном Старшем Аркане «Повешенный» открывал второй *undecimus* — ряд из одиннадцати карт с XII по XXII. Среди двадцати пронумерованных фигурных карт «Сицилийского Таро» аналогичная позиция должна быть отведена одиннадцатой карте. Таким образом, фигура «Повешенного» неизменно выполняет одну и ту же функцию: лиминального, пограничного состояния между первой частью колоды и второй.

В колоде *Der Haindl Tarot* художник демонстрирует ещё один важнейший образ двенадцатого Аркана — образ жертвы во имя получения знания о мире и себе: жертвы Одина, (см. рис. 157, нижний ряд, справа). Как известно, Один висел на древе, принеся себя в жертву самому себе, и таким образом обрел знание рун — исчерпывающее понимание мира и форму его выражения. Руны в колоде Хайндля являются частью Старшего Аркана — их символизм включен в сами рисунки (и в чем-то им тождественен), а значит можно предположить, что жертва Одина, трактованная в таком ключе, есть жертва во имя получения самих Арканов — сакрального знания о глубинном устройстве мироздания. В таком случае «Повешенный» становится Арканом Арканов и, возможно, неслучайно, что только на двенадцатом Аркане в колодах Флорентийской миниатюры²⁵⁷ номер карты помещался на специальную табличку-указатель — как нечто важное, знаковое. Один — значит «безумный» или «провидец», а обращение к предсказательным системам — это жертва разума во имя знания. Это переворачивание всех обычных представлений о реальности в магическом ритуале прорицания, где отменяются все ежедневные законы. Это та жертва, та плата, которую нужно внести, дабы увидеть мир с иной стороны.²⁵⁷

²⁵⁷ К примеру, *Jeu de Minchiate A. Baragioli* (1860—1890 гг.) или в *Jeu de Minchiate à enseignes italiennes imprimé sur soie jeu de cartes, estampe Ciovan Francesco di Santi Molinelli* (1712—1716 гг.).

Казалось бы, как много образов несет в себе этот Аркан! Но я ещё даже не начал говорить о наиболее радикальных изменениях в его иконографии. Одно из них связано с именем Джузеппе Мария Мителли, другое — с последователями традиции Эттейллы XIX века. Начнем наше знакомство с ними с более древнего изображения. В своей колоде карт Мителли применяет беспрецедентную замену Аркана «Повешенный» на картинку, изображающую спящего человека, заснувшего на лестнице, облокотившись на подушку, и другого человека, бьющего первому по голове огромным молотом (см. рис. 157, верхний ряд, справа). Это аллегория *форс-мажора* (*force majeure*) — непредсказуемого события непреодолимой силы. Изображение указывает на неотвратимость катастрофических событий: как бы мы к ним ни готовились, — всё равно они придут тогда, когда мы их не ждем. Впрочем, этот рисунок может быть рассмотрен и в более оптимистичном ключе — удар судьбы силен и жесток, но он служит толчком к подлинному Пробуждению²¹⁸. Таким образом, в концепции Мителли изображение сокрушительного удара молотом предельно двойко, и эта двойственность сама способна ввести интерпретирующего в состояние «зависания», столь свойственного для двенадцатого Аркана.

Теперь обратимся к другой версии этой карты, в которой так же как и у Мителли очень сложно разглядеть отголоски традиционной для Таро композиции. После того, как Эттейлла впервые сменил пол персонажу на двенадцатом Аркане, сделав его девушкой — воплощением добродетели *благоразумия*, последователи его школы создали совершенно иной типаж, также связанный с *аллегорией благоразумия*, но уже не имеющий фактически никаких параллелей с первоначальной иконографией «Повешенного». Такое изображение находим в одной из колод XIX века (*Grand Jeu de l'Oracle des Dames*), генетически связанной с Таро Эттейллы (рис. 157, средний ряд, центр). На карте размещена девушка с книгой, зеркалом и со змеей — один из классических образов добродетели *благоразумия*. На первоначального «Повешенного» здесь может намекать лишь змея, чем-то напоминающая веревку, на которой казнили предателей ранних карт Таро. Впрочем, зеркало и книга также в каком-то смысле являются «распятием» между культурным багажом прошлого и настоящей ситуацией. Ответственность перед прошлым за будущее пригвозждает субъекта к настоящему, на которое он взирает глазами Другого: взглядом в зеркало, которое способно очень болезненно жалить, как змея, ползущая по нему. Но в то же самое время змея на карте устремлена вверх, что также может быть метафорой *восхождения* через *акт принесения в жертву иллюзии автономности «Я»*, реализующийся посредством взгляда Другого, распинающего нас, но и дающего нам знание о самих себе. Карта также может «говорить» о взаимопроникновении *логоса* (человек) и *физиса* (змея) — ведь змея здесь аккуратно перемещается по зеркалу девы, словно являясь отражением её самой. В подтверждение этой идеи дева одета в зеленые одежды схожего цвета с окраской змеи. Изображение на карте в ²⁵⁸

²⁵⁸ Такие удары активно используют в школах дзэн-буддизма для достижения «пробужденного» состояния ума.

этой колоде можно рассматривать и как намек на Азазеля, подарившего земным женщинам зеркало (обучившего «*умению видеть позади себя*»), А кто как не Азазель является прототипом Прометея и Христа, пострадавших за распространение Истины? Так что даже на такой, казалось бы, наивной карте всплывают всё те же внутренние глубинные смыслы Аркана «Повешенный», в которые я даже не рискну далее погружаться — на это нужна отдельная объемная монография.

Возможно, наименее известным образом Аркана «Повешенный» в тарологии является изображение акробата, висящего на страховочной ленте. Такую фигуру можно встретить в колодах Флорентийской миниатюры. Пример такой композиции Аркана читатель сможет увидеть на обложке данной книги (*Jeu de Minchiate Gaetano — Bologne 1763 г.*). Улыбающийся «Повешенный», держит в руках нечто, более всего напоминающее кочаны капусты, но с большой долей вероятности на самом деле являющееся двумя мячами, столь часто используемыми цирковыми артистами с древних времен. Умело перекрещенные ноги этого «Повешенного» выдают в нем ловкого акробата, а пестрая одежда — циркового артиста. Он весел и смел, так как свои фантастические перевороты и прочие акробатические трюки он осуществляет с подстраховкой.

«Маг/Фокусник», упорно двигаясь по пути Арканов, наконец дошел до двенадцатой ступени (карты «Повешенный»), и здесь в этой точке он испытывает кризис. Акробат смог бы сделать намного большее, если бы его движения не были скованны страховочной лентой, но отцепить её, рискнуть представить трюк на самом деле, а не бравировать мнимым риском на глазах у публики он боится, так как боится взглянуть в глаза «Смерти». Перед зрителями он предстает как отважный герой (ведь они не ведают о его страховке), но на самом деле его жизни практически ничего не угрожает — он крепко привязан к дереву (дереву рода или иному типу «страховки»). Однако, только отцепив страховку и увидев смерть «лицом к лицу» человек сможет двигаться дальше — в Аркан «Умеренность», а через него — в третий септениер Таро. Неосознаваемые страхи, внутренние страховки, психологическая «материнская пуповина», которую давно пора было обрезать — вот те проблемы, которые ставит перед нами эта карта. Эти проблемы ничуть не утратили своей актуальности за годы существования Таро. В наши дни можно наблюдать смелую и решительную молодежь, которая, казалось бы, не боится ничего, но при любой остропроблемной ситуации эти подростки кидаются в дом родителей за помощью, пониманием, защитой, материальной поддержкой. Это и есть проявление позиции акробата двенадцатого Аркана — «акробата со страховкой».

Следует также отметить, что в некоторых колодах Флорентийской миниатюры Аркан «Повешенный» отсутствует и заменяется на различные не имеющие с ним смысловой преемственности карты. Это тоже весьма показательно. «Повешенный» — это то, что пытаются исключить, изжить, вытеснить. Видеть, как человек беспомощно болтается на одной ноге (а через эмпатию в любом человеке мы способны увидеть себя), и вспоминать про все наши скрытые страхи, не пресечённые привязанности и т.д. — не каждый захочет в этом всем разобраться. Однако иного пути вперед нет:

либо *принятие*, либо *зависание*. По этой причине если человек не сумеет перебороть страхи и не решится на смерть посвятельную — инициирующую его в новый статус с иными целями и задачами²⁵⁹ в его последующей жизни — в положении проблемного поля Аркана «Повешенный» он может находиться вплоть до своей реальной смерти.

Принятие пассивного модуса существования «Повешенного» происходит тогда, когда человек осознает невозможность полной сепарации его личного пространства от мира внешнего (физического) и от мира внутреннего, глубинного (архетипического). Он есть лишь тонкая грань между одним и другим. Понимание этого позволяет войти в следующий Аркан — Аркан смерти старого себя, смерти иллюзорно автономного человека. «Смерть» с тринадцатой карты Таро — это смерть отшельника девятого Аркана, а также и «Мага/Фокусника», но, прежде всего, беспомощно повисшего и запутавшегося в своей страховке акробата «Повешенного». Только «Смерть» может преодолеть и превозмочь притяжение к земле, которое мы видим на карте двенадцатого Аркана. Без этого прорыва через самого себя никогда не наступит Аркан призвания, Аркан алхимии и искусства — «Умеренность», где больше нет границ между божественным и человеческим. Но ищущему открываются врата в бездны и выси всего мира, в *Ilmu tuncilu* последнего Аркана Таро, а также в безудержный смех Ничто — не имеющего места Аркана «Шут/Дурак».

Теперь я хотел бы в свете Аркана «Повешенный» вновь взглянуть на всю колоду Таро и посмотреть, как она может быть выстроена. Я проделывал такой опыт уже неоднократно и, возможно, наблюдательный читатель заметил, что каждый раз я говорю не совсем одно и то же — как о каждой из карт, так и о колоде Таро в целом. Однако это не означает отсутствия у меня системы, это просто говорит о том, что сам мой подход к системе именно таков. Известный современный философ Славой Жижек называет это *параллаксным видением*. Жижек справедливо полагает, что в зависимости от изменения позиции взгляда изменяется и сам воспринимаемый объект — как в мире вещей, так и в мире мыслей. Так давайте же обратимся к *параллакскому видению* ещё раз и взглянем на колоду Таро с точки зрения Аркана «Повешенный».

«Повешенный» — это двенадцатый Аркан. Сумма цифр, составляющих графическую запись числа 12 (1 и 2), дает число 3 — именно его я и положу в основу дальнейшей «штудии» по систематизации образов старшего Аркана. Главное в такого рода «штудиях» — уметь переосмыслить колоду так, чтобы разглядеть неочевидные внутренние взаимосвязи,²⁵⁹

²⁵⁹Точнее, не столько с иными, сколько с их новым аспектом, ранее недоступным не только для воплощения в жизни, но и для понимания этой грани реальности, которая всегда рядом, но чтобы её увидеть, иногда нужно «встать на голову».

суметь через призму каждого Аркана увидеть и все остальные и, конечно же, коль скоро речь идет об Аркане «Повешенный», поставить всё с *ног на голову!*

Три Аркана, которые мы разбирали в прошлых главах, включая данную главу — это три вида мученичества: колесование («Колесо Фортуны»), скармливание диким зверям («Сила/Мужество») и повешение («Повешенный»), которые, как можно предположить, в большинстве случаев заканчивались смертью, то есть приводили к следующим трем Арканам: «Смерти», ангелу («Умеренность») и демону («Дьявол»). Это распространеннейший в искусстве и массовой культуре образ, когда после кончины человека ангел и демон сражаются за душу: куда она должна будет идти — в Ад или на Небо. После этого три Аркана представляют восхождение на Небеса: сначала идут наименьшие светила — «Звёзды», затем малое светило — «Луна» и, наконец, великое светило — «Солнце». Итоговая триада Арканов иллюстрирует Судный день: «воскрешение мертвых» («Суд/Ангел»), за которым следует собственно «судилище» («Правосудие/Справедливость») ²⁶⁰ и в завершение идет карта вечного мира — Нового Иерусалима («Мир»), который венчает собой весь путь восхождения к (Упия *tipic1m*, где «*времени больше не будет*). В первых картах Таро ²⁶¹ также можно обнаружить триады Арканов: это безумец, фигляр и папесса — нелегитимные человеческие статусы, в то время как императрица, император и папа представляют собой легитимные, признанные и почитаемые статусы в человеческом сообществе. Другая троица дает нам три возраста человека — это юность, зрелость и старость: «Влюбленный», «Колесничий» и «Отшельник/Время».

Как видите, такой взгляд на колоду Таро (переворачивающий с ног на голову традиционную систему трех септенеров) позволяет установить определенные далеко не очевидные связи, а значит способствует интегративному восприятию Старшего Аркана в целом. Подобные эксперименты с сопоставлением Арканов весьма перспективны, так как способствуют осознанию того, что сколь бы ни были разделены смысловые поля той или иной карты, все они в совокупности, как и архетипические силы, действующие в нашей жизни, вовсе не отделены друг от друга четкими и зримыми границами. Они присутствуют все и во всем, но на первый план могут выходить то одни, то другие их аспекты: доминирующие мы именуем действующими силами данной ситуации, хотя отделить их от всех прочих значит вовсе не понимать того, что такое система карт Таро.

²⁶⁰ На ранних колодах эта карта часто находилась почти в самом конце колоды.

²⁶¹ В английской школе эти карты действительно идут подряд. Учитывая, что Старший Аркан представляет собой своего рода «кольцо», замыкающееся на самом себе, то XXII позиция — место «Шута/Дурака» у Освальда Вирта — также в какой-то мере может быть приравнена к нулевой позиции английской системы, а значит не противоречит сказанному. Впрочем, размышление, которое я предлагаю в данном фрагменте, требует *параллаксного видения* — это «штудия», с помощью которой можно извлечь определенные взаимосвязи, но не структура самого Старшего Аркана во всей его полноте.

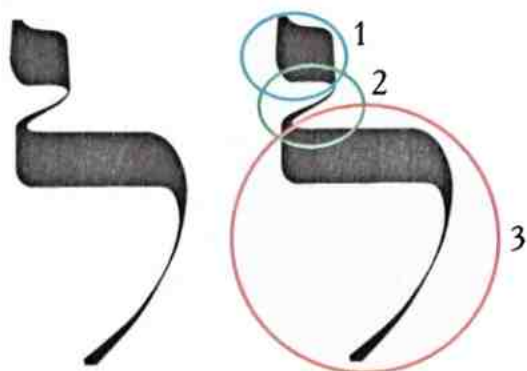


Рис. 160

консонантного письма, включая финикийскую, сирийскую, арамейскую (*Ламэд*) и арабскую (*Лям*). Как считают ученые, финикийская буква *Ламэд* преобразовалась в греческую букву *Х* (*Лямбда*), из которой произошли латинская буква «Т», а также буква Люди глаголицы и кириллическая буква «Л».

Считается, что буква *Ламэд* состоит из трёх букв-элементов (рис.160): буквы *Юд*, расположенной сверху, буквы *Вав*, находящейся ниже, и буквы *Хав* в самом низу. Старинная пиктограмма, легшая в основу буквы *Ламэд*, изображала пастушеский рог, которым собирали стадо, или пастушеский посох. Помимо прочего, есть основания полагать, что эта буква изображала хомут, приспособление на плечах животного и упряжь от хомута, что очень хорошо коррелирует с символикой Аркана «Повешенный». Некоторые исследователи считают, что начертание буквы произошло от изображения, обозначавшего веревку или бич, а веревка — это ещё один великолепный символ для «Повешенного».

В современном Израиле изображение буквы *Ламэд*, устанавливается на учебных автомобилях, так как корень *Ламэд-Мэм-Далет* означает «учиться». Это корреспондирует с мифами о повешенном Одином, который принес себя в жертву и висел на древе ради получения знания. Жертва во имя продолжения пути, во имя получения принципиально иного опыта, открывание двери в новый мир — мир знания, как в случае с Одином, или мир спасения, как в случае с Христом — всё это входит в амплификационный ряд Аркана «Повешенный».

Путь *Ламэд* на Святом Древе пролегает между сфирот Гвура и Тифэрэт. Таким образом, Аркан «Повешенный» — это первый Аркан пятой группы, так как его путь исходит из пятой сфиры, что во многом определяет его болезненность, равно как и следующего Аркана, источником которого также является Гвура. Достаточно вспомнить значение пятерок малого Аркана, чтобы понять, насколько проблемными являются пространства, связанные с этой сфирой. Гвура это и суд (*Дин*^{262<>2}), и смелость, превозможение страха (*Пахад*^{263<'1}), а Тифэрэт в европейской каббале — это гармония, красота и христианская **жертвенность** во имя всеобщего

²⁶² Одно из имен пятой сфиры, означающее «судилище».

²⁶³ Одно из имен пятой сфиры, означающее «страх/ужас».

Теперь перейдем к традиционному разделу соотнесения Аркана и буквы иврита. Как я уже писал в начале данной главы, такой буквой во французской традиции является буква *Ламэд* — двенадцатая буква еврейского алфавита, а также двенадцатая буква во многих семитических системах

блага, так что более подходящий путь на Эц а'Хаим для Аркана «Повешенный» подыскать достаточно сложно. С одной стороны, это путь стремящегося к гармонии через бесстрашие к боли (жертвенность во имя высшего), с другой стороны, это предательство, уход от центра, от гармонии и красоты в жестокость и бессердечие. Достаточно вспомнить, что многие каббалистические источники приписывали возникновение зла в мире именно сфире Гвура.

Ситуацию в ещё большей степени может запутать тот факт, что подъем или спуск по пути *Ламэд* между шестой и пятой сфирот выглядит крайне двойственно: с одной стороны, пятая сфира безусловно выше, чем шестая, а значит должна быть духовно чище, но, с другой стороны, Тифэрэт находится на Срединном столпе и имеет непосредственную связь со сфирой-источником (Кэтэр) — венцом Древа Жизни. Таким образом, указать на однозначное продвижение по Пути или против него в данном месте Эц а'Хаим почти невозможно, что делает интерпретацию Аркана «Повешенный» в наибольшей степени проблематичной. Страх перед духовными и физическими страданиями сфиры Гвура перед отсечением лишнего (Аркан «Смерть») может вызвать в человеке обманное восприятие самого себя и породить иллюзию роли «жертвы во имя...», хотя на самом деле человек будет лишь трусом, бегущим от «своей чаши» и не более того. Путь *Ламэд* — один из самых сложноинтерпретируемых путей Святого Древа. Когда ищущий знания человек проходит этот путь, не всегда ясно, идет ли он от центра или же к центру — сами понятия «центр» и «периферия» тут смещены, что отражено на двенадцатой карте Таро перевернутой вниз головой фигурой человека.

По традиции, в завершение главы взглянем на карты работы Освальда Вирта. Первую версию его двенадцатого Аркана можно посмотреть на стр. в самом начале этой главы, вторую же — наиболее популярную версию — я предлагаю вниманию читателя к подробному анализу (рис. 161). В данном случае разбирать буквы семитских алфавитов нам не придется, так как их загораживают деревья, хотя наверху проглядывают очертания букв, причем не только древнесемитских языков, но и кириллической «Л».

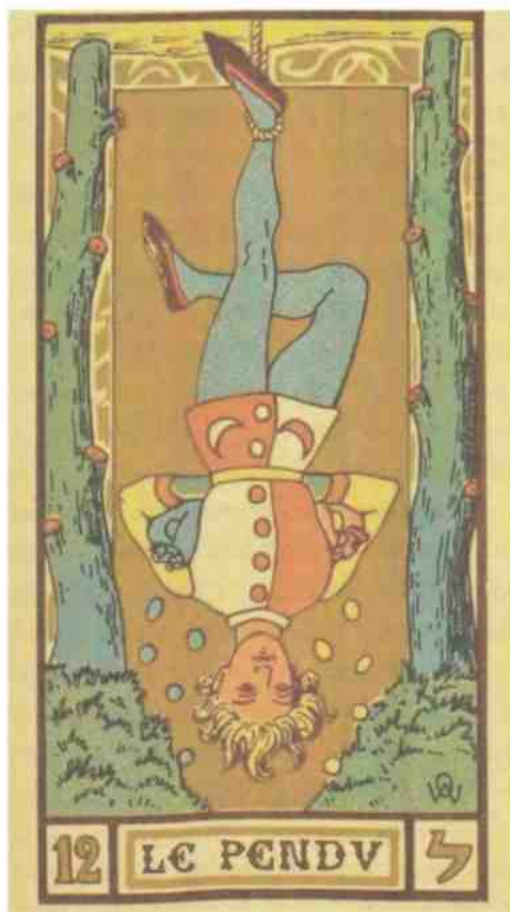


Рис. 161

Несмотря на то, что Вирт, как правило, придерживается традиционных образных соответствий и не создает принципиально новых изображений, в его колоде многие из карт марсельской традиции получают значительное переосмысление, а точнее, суммирование разрозненных деталей, которые раньше можно было встретить лишь в разных колодах.

«Повешенный» Вирта изображен между двумя деревьями, сучья которых спилены — это намек на *претерпевание*, на пассивное участие в ситуации. Шесть спилов на каждом из деревьев дают в совокупности число двенадцать — число Аркана «Повешенный». На костюме «Повешенного» можно обнаружить шесть пуговиц, что указывает как на связь с шестым Арканом Таро — «Влюбленный», так и на жертвенность шестой сферы Тифэрэт, подчас изображаемой в виде образа пеликана, кормящего птенцов своей плотью.

Какая же связь может быть между шестым и двенадцатым Арканами? В шестом Аркане выбор осуществлялся активно: нужно было решиться избрать что-то или в крайнем случае отказаться от выбора, но это тоже было бы *действием*. В Аркане «Повешенный» возможность самого активного выбора ставится под сомнение. Карта учит нас смирению в принятии положения вещей, с которым мы столкнулись: учит доверять ситуации, учит принципиально новому модусу взаимодействия с миром — на основании восприятия, а не изменения, наблюдения, а не вмешательства.

Другая очевидная параллель, которую можно провести, взирая на изображение «Повешенного» у Вирта, — это параллель с фокусником первого Аркана: ведь одежды «Повешенного» столь же яркие, как и у мастера иллюзий. Тут невольно приходит на ум размышление на тему акробата со страховкой, которого мы встречали в одной из колод Флорентийской миниатюры. Вот что пишет о параллели первого и двенадцатого Арканов сам Освальд Вирт: *«Маг верит в себя, свой ум и волю, чувствует себя повелителем и стремится завоевать себе королевство. Мистик же, напротив, убеждает себя в том, что он ничто, пустая оболочка, сама по себе ни на что не способная. Своей пассивностью и самоотрешенностью он отдает себя во власть внешних влияний. Он связывает себя по рукам и ногам, как Повешенный, который в Таро является, по-видимому, тем же самым персонажем, что и Фокусник»*²⁶⁴.

Вирт успешно соединяет связанные за спиной руки повешенного человека и наличие в его руках мешков с монетами. Причем здесь это соединение солярных (золотых) и лунарных (медных) монет, общим числом десять — как количество сфирот на Святом Древе. Сама фигура «Повешенного» за счет обращенного вершиной вниз треугольника (руки с мешками) и перекрещенных ног²⁶⁵ идеально репрезентирует алхимический знак

²⁶⁴ О. Вирт. Таро магов. С. 134.

²⁶⁵ Примечательно, что столь активно используемый символизм креста в «Повешенном» изначально с большой долей вероятности имел физиологическую природу. Несимметричное размещение свободной ноги — это необходимость, которую использовал приговоренный к пытке или казни человек, чтобы успокоить боль от несбалансированного положения его тела (ведь он висел на одной ноге).

Завершения Делания. Таким образом, автору удается противопоставить «Повешенного» ещё одному Аркану — на этот раз «Императору», так как в колоде Вирта «Император» изображен в виде знака алхимической серы — перевернутого на 180° знака Завершения Делания! Связь «Повешенного» с «Императором», а также символизм перехода в модус мистического приятия бытия (имеющего отношение также и ко второму Аркану Таро) воплощены на карте Вирта за счет цвета и числа пуговиц на костюме повешенного человека. Несмотря на то, что в сумме их шесть, две из них *белые* — пассивные (второй Аркан Таро — «Папесса»), а четыре — *красные*, активные (четвертый Аркан Таро — «Император»). Их совокупность в таком случае является парадоксальным сочетанием грубой силы четвертого и мистической пластики второго Арканов, а также принятием того и другого.

На карте Вирта очевиден и намек на саму структуру Древа Жизни: столпы по краям — это неуравновешенные колонны Храма^{266 267}, в то время как само тело «Повешенного» является Срединным столпом, по которому с незримых высот (мы не видим завершения веревки, к которой он привязан вверху, — она уходит в небытие каббалистического надмирного *Айн Соф*) струится на землю благодать в виде золотого и серебряного дождя материальных и символических благ. Ещё одна важная деталь — полумесяцы, вышитые на одежде мученика. *«На полах камзола Повешенного изображены друг напротив друга два полумесяца, красный и белый... красный убывающий полумесяц слева символизирует смирение мистика, который активно жертвует собой, тогда как белый растущий полумесяц справа соответствует интуиции, которая должна вначале воспринять без искажений впечатление воображения, а затем правильно их истолковать»²⁶¹.*

Безусловный интерес может вызвать тот факт, что именно на карте «Повешенный» в своей первой колоде Освальд Вирт решил поставить свою печать-автограф и дату создания. С одной стороны это говорит, насколько важной для автора была именно эта карта Таро, с другой же — рушит традиционные представления об этом Аркане как исключительно негативном. Как показал весь предшествующий анализ, в этом Аркане, равно как и во всех других, переплетаются как негативные, так и живительные — позитивные токи, и будут ли входящие в амплификационный ряд «Повешенного» ситуации откровениями, или, напротив, катастрофами — зависит только от нас и от того контекста, в котором мы находимся.

Последнее, что следует сказать о карте Вирта — это любопытная числовая идея, которая может выявить ещё одну грань этого Аркана: если суммировать обрубленные сучья на деревьях и пуговицы «Повешенного», то суммарно мы получаем числовое значение Аркана «Луна» (6+6+6=18) — карты, тесно связанной с привязанностями, неразрешенными ситуациями, негативными последствиями материнского комплекса и т.д. Если человек

²⁶⁶ «Два дерева, между которыми раскачивается Повешенный, символизируют колонны Пахин и Воаз, которые возвышаются слева и справа от каждого посвященного» (О. Вирт. Таро магов. С. 135.).

²⁶⁷ О. Вирт. Таро магов. С. 136.

возомнит себя своего рода *agnus dei qui tollis peccata mundi* [Агнцем Божьим, что несет все грехи мира], то с большой долей вероятности он переместится из Аркана жертвы «Повешенный» в Аркан иллюзий «Луна» для вечного времяпрепровождения.

«Повешенный» есть порог и переход через порог — он лишь пауза, которая позволяет перевести режим работы в иной строй. Скрытая активность «Повешенного» — это остановка для аккумуляции движения в энергию и дар этой энергии другим — тем, кто ещё не имеет мужества и сил остановиться и вынужден сперва учиться более или менее успешно управлять своим движением. Такой взгляд на карту не будет противоречить общим представлениям французского эзотеризма, да и английского в том числе. Эта сложная и многогранная карта способна по-прежнему нас удивлять внутренними амплификациями и соответствиями, которые в ней можно находить снова и снова.

Что касается астрологии, то в школе французского оккультизма этой карте, как правило, приписывается в соответствие зодиакальный знак Весы. Это происходит из-за того, что фигура повешенного человека представляет собой своего рода идеальную стрелку весов, находящихся между столпом Строгости и столпом Милосердия. Но есть ещё одна менее очевидная причина. Во французской оккультной традиции колоду Старшего Аркана делят пополам на *дорическую* (активную) и *ионическую* (пассивную). Первые одиннадцать Арканов представляют собой первую модальность и требуют активного включения. Вторые одиннадцать Арканов — это своего рода видения, наполняющие человека, — то, что воздействует на него, но во что ему не нужно усиленно погружаться самому. В таком случае одиннадцатый и двенадцатый Арканы Таро являются точкой равновесия старшеарканной колоды: один из них демонстрирует зависимость нас от нашей животной (физиологической) природы, другой — от тех обстоятельств, в которых мы оказываемся, от ситуаций вне которых нас самих не может быть. Если для принятия одиннадцатого Аркана нужно было прежде всего *мужество*, то для принятия двенадцатого Аркана требуется самоотреченность, которая имеет место во многих религиозных культах в качестве *жертвенной инициации*. Именно этот поворотный момент в Таро и является точкой равновесия колоды карт Старшего Аркана.

Помимо вышесказанного двенадцатый Аркан роднит со знаком Весы такие понятия как: остановка, зависание, переход из состояния субъекта в состояние объекта (напомню читателю, что Весы — это единственный во всем Зодиаке неодушевленный предмет). Многие астрологи отмечают, что для Весов характерно излишнее служение, желание угодить другим, и часто представители этого знака растворяются в данном процессе. Такая жертвенность, как в позитивном, так и в негативном аспекте, отлично сопрягается в двенадцатом Арканом, объединяющим своим номером весь круг Зодиака.

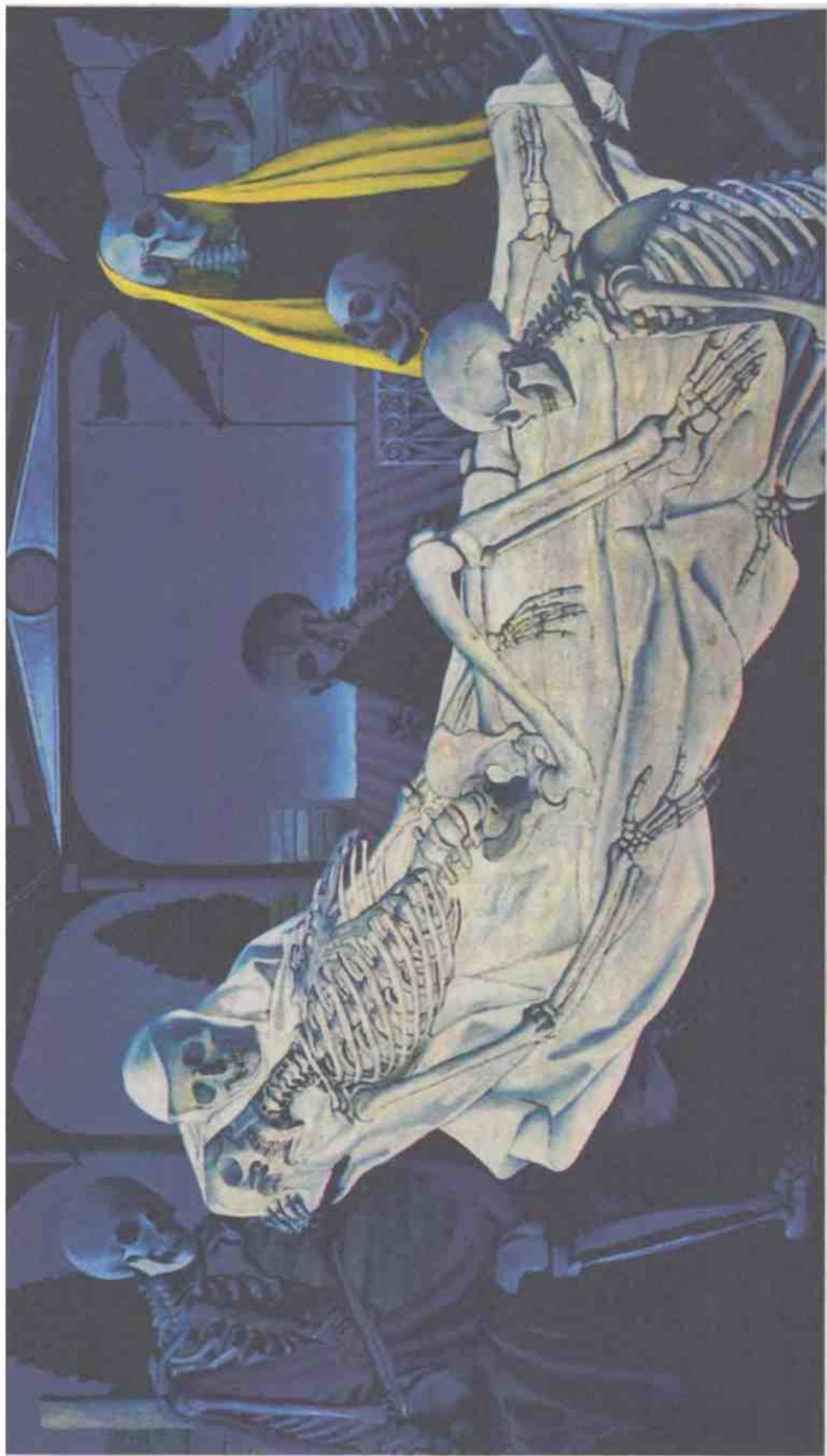
В английской школе Таро карта «Повешенный» имеет стихийное соответствие, а не астрологическое. Двенадцатый Аркан считается

воплощением стихии *воды*. В качестве аналога Бессознательного, а также пассивного модуса восприятия мира, *вода* безусловно является прекрасной амплификацией к данному Аркану. В школе, идущей от С. де Гуайта и О. Вирта, данной карте приписывают астрологическое соответствие с созвездием Персей, причем не из-за особенностей самого созвездия, а именно из-за героя древних мифов, давшего имя этому созвездию. Вирт пишет: «... с Арканом XII лучше всего, на наш взгляд, согласуется Персей, ибо этот сын Юпитера, небесного вдохновителя, и Данаи, души, заключенной в бронзовую темницу плоти, олицетворяет подвижную мысль, которая невидимо переносится на большие расстояния, чтобы побеждать ложь и клевету. <...> Конечно, на первый взгляд кажется, что герой, который совершает все эти благородные деяния, не имеет ничего общего с неподвижным Повешенным; но нас не должна обманывать внешняя пассивность мученика с картины Аркана XII. Он беспомощен телесно, но это лишь умножает его оккультную, или духовную, силу. Ему не нужно двигаться, ибо он излучает тонкую энергию, психическое влияние, которому невозможно противостоять. Сила его мыслей, устремлений и чувств так велика, что ощущается на большом расстоянии, подобно силе Персея»²⁶⁸.

Аркан «Повешенный» словно отражение в зеркале с карты «Благоразумие» из пост-эттейлловской колоды всегда двойственен: с одной стороны, в чем-то он совершенно прост, с другой же — запредельно сложен и непостижим. Прост, если мы мыслим его как *объемное смысловое поле* боли и жертвы (Гвур и Тифэрэт) — хотя и тут есть свои подводные камни, связанные с тем, что мы жертвуем: своё низшее «Я» во имя «Высшего» или Путь своего развития во имя сохранения своей неосознанности и «овощеподобного» существования. Сложным же для понимания этот Аркан становится тогда, когда мы хотим свести его к одному однозначному смыслу — тут он нам не даст ответа, так как даже наиболее точные слова — *зависимость, остановка* — раскрывают лишь малую долю этой карты, ведь та же самая ситуация зависимости может входить и в амплификационный ряд Аркана «Луна», и в амплификационный ряд Аркана «Император». Сплав жертвенности (реальной или мнимой) с болью, подвешенностью, остановкой и в то же время (в положительном аспекте) с внутренним ростом, через переоценку, переворачивание самого модуса нашего бытия — вот тот сложный комплекс идей, которые сосредоточены в этом Аркане. Впрочем, пусть Аркан останется Арканом, то есть тайной и не даст себя исчерпать до конца.

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту: *полное самоотречение; самопожертвование; добро вольные жертвы во имя высшей идеи; художник, который чувствует Красоту, но не способен передать её в своих работах; искупительная жертва.*

²⁶⁸ О. Вирт. Таро магов. С. 136-137.



Поль Дельво «Снятие с креста» (1951 г.)

АРКАН XIII

СМЕРТЬ, ЛИБИТИНА



И тополя уходят——
но след их озерный светел.

И тополя уходят —
но нам оставляют ветер.

И ветер умолкнет ночью,
обряженный черным крепом.

Но ветер оставит эхо,
плывущее вниз по рекам.

А мир светляков нахлынет —
и прошлое в нем потонет.

И крохотное сердечко
раскроется на ладони.

*Федерико Гарсиа Лорка «Прелюдия»
в переводе А. Гелескула*

Ключевые слова:

- отмирание того, что себя изжило
- постепенная смена этапов жизни
- неизбежный отход всего, что происходит в настоящем, в прошлое
- глубокая инициация
- одна из стадий *nigredo* в алхимии, соответствующая процессу гниения

Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Мэм* (между сфирот Гвура и х'Од)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Нун* (между сфирот Тифэрэт и Нэцах)

Гематрия буквы Мэм: 40 и 600 для конечной формы

Гематрия буквы Нун: 50 и 700 для конечной формы

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Полярный Дракон, Папюс и Г.О.М. — нет соответствий, Рудникова — Созвездие Большой Медведицы, английская школа — Скорпион.

Параллели в психологии и науке о человеке:

- забвение
- отмирание чувств к чему-либо/кому-либо
- необходимый этап отречения от старых моделей поведения в пользу выработки новых тактик приспособления к изменившейся ситуации

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- тексты панихиды
- текст заупокойной литии
- «Три мёртвых короля» — поэма, приписываемая Джону Одили (XV в.)
- Иоганн Вольфганг Гёте (*Johann Wolfgang von Goethe*) Баллада «Пляска смерти» (1815)
- Лев Николаевич Толстой «Три смерти» (1858)
- Оскар Уайльд (*Oscar Wilde*) «Портрет Дориана Грея» (1890)
- Томас Манн (*Thomas Mann*) «Смерть в Венеции» (1912)
- Говард Филлипс Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*) «Притаившийся ужас» (1922)
- Торнтон Уайлдер (*Thornton Wilder*) «Долгий рождественский ужин» (1931)
- Герман Брох (*Hermann Broch*) «Смерть Вергилия» (1945)
- Морис Дрюон (*Maurice Druon*) «Сильные мира сего» (1948)

Параллели в трудах мыслителей:

- Танатология как наука
- Патологическая анатомия как наука

- Освальд Шпенглер (*Oswald Spengler*) «Закат Европы» (1918)
- Мария-Луиза фон Франц (*Marie-Louise von Franz*) «О снах и смерти» (1984)
- «Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века» — сборник статей (1994)

Параллели в живописи:

- Альбертус Пиктор (*Albertus Pictor*) «Смерть, играющая в шахматы» (1480)
- Лоренцо Коста (*Lorenzo Costa*) «Триумф смерти» (1490)
- Михаэль Вольгемут (*Michael Wolgemut*) «Пляска смерти» (1493)
- Ганс Гольбейн (Младший) (*Hans Holbein der Jüngere*) «Образы смерти» (1524—1526)
- Питер Брейгель Старший (*Pieter Bruegel de Oude*) «Триумф смерти» (1562)
- Арнольд Бёклин (*Arnold Böcklin*):
«Остров мёртвых» (1880—1886)
«Чума» (1898)
- Альфред Кубин (*Alfred Kubin*) «Пляска смерти» (1918)
- Франс Мазерель (*Frans Masereel*) «Пляска смерти» (1941)

Параллели в скульптуре:

- Пилон Жермен (*Pilon Germain*):
усыпальница Генриха II и Екатерины Медичи (1563—1572 гг.)
рельеф с надгробной статуи Валентины Бальбиани (1583)
- Джулио Монтеверде (*Giulio Monteverde*) «могила Валенте Челле» (1893)
- «Поцелуй смерти», Барселона — авторство предположительно Жоан Фонбернат/Бонбернат или Жаум Барба (1930)
- Том Паки (*Tom Puckey*):
<<Untitled Work with Lens and Skeletons» (1988)
«Eline Vere, death scene» (2012)

Параллели в архитектуре:

- заброшенные и полуразрушенные здания
- крематорий
- кладбище²⁶⁹
- некро-готическая архитектура

Параллели в музыке:

- любой траурный марш
- реквием как жанр
- Людвиг ван Бетховен (*Ludwig van Beethoven*)
симфония № 3 ми-бемоль мажор (1803—1804) — вторая часть

²⁶⁹ Не как место памяти о предках, но как место, где останки разлагаются.

- Рихард Вагнер (*Richard Wagner*) «Гибель богов» — опера (1874)
- Камиль Сен-Санс (*Camille Saint-Saëns*)
«Пляска смерти» — симфоническая поэма (1874)
симфония № 3 до минор (1886) — первая часть
- Модест Петрович Мусоргский «Песни и пляски смерти» — вокальный цикл (1877)
- Рихард Штраус (*Richard Strauss*) «Смерть и просветление» — симфоническая поэма (1888—1889)
- Густав Малер (*Gustav Mahler*)
симфония № 2 до минор (1894) — первая часть
симфония № 5 до-диез минор (1902) — первая часть
- Ян Сибелиус (*Jean Sibelius*) «Смерть» — музыка к драме Арвида Ярнефельта (1903)
- Пауль Хиндемит (*Paul Hindemith*) «Траурная музыка» — для альта с оркестром (1936)
- Дмитрий Дмитриевич Шостакович симфония № 14 (1969)
- Бенджамин Бриттен (*Benjamin Britten*) «Смерть в Венеции» — опера (1973)
- Дьёрдь Лигети (*György Ligeti*) «Великий Мертвиарх» — опера (1977)

Параллели в кинематографе:

- Эрих фон Штрогейм (*Erich Stroheim*) «Алчность» (1924)²⁷⁰
- Ингмар Бергман (*Ingmar Bergman*):
«Седьмая печать» (1937)
«Стыд» (1968)
- Лукино Висконти (*Luchino Visconti*) «Смерть в Венеции» (1971)
- Эдриан Лайн (*Adrian Lyne*) «Лестница Иакова» (1990)
- Винченцо Натали (*Vincenzo Natali*) «Пустота» (2003)
- Марк Шолерманн (*Marc Schoelermann*) «Патология» (2008)
- Гаспар Ноэ (*Gaspar Noé*) «Вход в пустоту» (2009/2010)
- Даниэль Эспиноса (*Daniel Espinosa*) «Живое» (2017)

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Кар тинка Аркана дает нам фигуру Смерти в виде традиционного скелета с косой. Здесь подчеркнута значение Смерти как преобразовательницы Единой Жизни в области многообразия её форм. Скелет косит коронованные и не коронованные головы, но под его косой из земли вырастают новые руки и ноги. Смерть лишь кажущимся образом что-то погашает в определенном плане: на самом деле она лишь трансформирует ценности этого плана.

²⁷⁰ Несмотря на название, этот фильм посвящен проблеме постепенной «духовной смерти», что хорошо соответствует одному из аспектов тринадцатого Аркана.

Её нельзя поставить в аналогию с процессом сжигания кредитных бумажек без выпуска новых; её скорее можно было бы уподобить процессу переплавки одних монет в другие. На картинке XIII-го Аркана Смерть обрисована односторонне, частично, но безусловно аналитически законченно. Обращаю ваше внимание ещё на две детали в разобранной картине. Смерть изображается в виде оперирующего скелета. Но что есть скелет с символической точки зрения? Это то, что мы считаем наиболее коагулированным и наименее изменяемым в нашем теле; это, так сказать, производная тела по его твердости; это то, на что наращиваются остальные элементы тела. Следовательно, принцип смерти неразрывно связан с началом так называемых прочных коагуляций, и притом связан цепью причинностей. Мы именно потому должны умирать, что когда-то захотели коагулироваться, и это заключение составляет непреложную истину математического характера. Истина эта стоит под покровительством Сатурна, как и все неумолимо-логические последствия наперед избранной посылки. Вот почему на талисманах Сатурна фигурирует скелет с косою; вот почему в обиходной обстановке череп и накрест сложенные кости так охотно избираются нами иероглифом девиза *Memento mori*. О необходимости разложения наших тел насмешливым образом напоминает нам именно то, что в чужих телах не успело разложиться, но что несомненно также осуждено на разложение и выветривание»²⁷¹.

Освальд Вирт: «Непосвященный должен умереть, чтобы возродиться для высшей жизни, которую дарует Посвящение. Он должен убить в себе несовершенство, ибо оно препятствует развитию. Умение умирать, следовательно, есть великая тайна Посвященного, так как в смерти он освобождается от всего низменного, чтобы впоследствии возвыситься. Настоящий мудрец постоянно заставляет себя умирать, чтобы лучше жить. Ему вовсе не обязательно подвергать себя суровым и бесплодным ограничениям аскетизма, но если он хочет обрести полную интеллектуальную самостоятельность, ему следует расстаться со своими привычными и любимыми предрассудками, а также прежним образом мышления. Чтобы родиться для свободной мысли, нужно через смерть избавиться от всего, что мешает полной объективности и беспристрастности суждений»^{271 272}.

Нина Рудникова: «Во Вселенской Жизни смерти, как мы её понимаем, нет (как нет и захода Солнца). Жизнью управляет принцип преобразования одной стадии сознания в другую, и, соответственно, с переходом сознания в следующую стадию изменяется форма его проявления и условия его существования»²⁷³. «Быть хозяином перемен и не отождествляться с ними — значит найти свою неизменяющуюся бессмертную сущность, на религиозном языке — свою Бессмертную

²⁷¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 281.

²⁷² О. Вирт. Таро магов. С. 139.

²⁷³ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 234.

Душу. Эта Бессмертная Душа состоит из духовного ядра сознания, облеченного в тончайшую энергетическую оболочку, несущую в себе динамику его развития — Принцип Жизни — и дающую возможность соприкосновения с объективным миром, а также дарящую способность творческого познания и самопроявления... Результатом деятельности этих оболочек является создание переходящих форм и тел в зависимости от условий объективного существования»²⁷⁴.

Валентин Томберг: «Наш эмпирический опыт смерти представляет собой исчезновение из физического мира живых существ. Таков наш опыт, получаемый извне с помощью пяти органов чувств. Но исчезновение как таковое не ограничивается одной лишь сферой внешнего чувственного опыта. Оно затрагивает и сферу духовного опыта, сферу сознания. Здесь образы и представления исчезают так же, как живые существа исчезают для чувственного восприятия. Это мы называем "забвением". И это забвение еженощно распространяется на всю совокупность нашей памяти, воли и разума — настолько, что мы совершенно забываем себя. Это мы называем "сном". Для всей совокупности нашего опыта (внешнего и внутреннего) забвение, сон и смерть суть три проявления одного и того же — "того", что приводит к исчезновению. Сказано, что сон — это младший брат смерти. Добавим, что забвение есть брат сна»²⁷⁵. «Смерть же, изображенная на нашей карте, заботится о том, чтобы в витальный мир не проникали "эмиссары" из мира физического. Подобно истинному хирургу, она отсекает эти электрические "части" физического тела, появляющиеся над этим уровнем, т. е. порогом, за которым начинается витальный мир. Таким образом, она ампутирует большие части тела — "больные" в том смысле, что они проникли в не принадлежащую им по праву сферу бытия — прежде чем болезнь станет неизлечимой. Стало быть, Смерть на этой карте играет роль стража порога между двумя мирами и в силу этих своих обязанностей пользуется хирургическими методами»²⁷⁶.

Данная глава будет посвящена Аркану, носящему грозное название «Смерть». По мнению большинства людей, не посвященных в оккультную традицию, — это самая страшная карта Таро, образ которой активно эксплуатируется в кинематографе. Смерть — это то, чего боятся все живое: боится чисто инстинктивно. Неслучайно, этой карте было приписано самое страшное для европейской культуры число — 13. Это число подтверждает свою несчастливую историю не только в коммерческой кинопродукции, но и в повседневной жизни даже в новое историческое время. Не впадая в суеверие, следует признать, что тут срабатывает синхрония: культуральный страх этого числа порождает

²⁷⁴ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 235.

²⁷⁵ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 305-306.

²⁷⁶ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 332.

различные происшествия. Достаточно вспомнить неудачу космического корабля «Аполлон 13» — единственную неудачу во всех пилотируемых проектах «Аполлон».

Скажу даже более того: если почти все Арканы так или иначе блуждали по колоде, о чем свидетельствуют старинные документы (в частности знаменитая рукопись *Sermones de Ludo Cum Aliis*), то Аркан «Смерть» даже в самых ранних версиях Таро находился на своём законном тринадцатом месте. Тринадцать — это число часа, который настанет в безвременье: часа между полночью, между уходящим днем и днем грядущим или число месяца, размыкающего год²⁷⁷. Тринадцать — это то, что разрывает двенадцатеричную систему счета; то, что переводит мир в новую неизведанную модальность.

Известно, что в Зодиаке на самом деле находится тринадцать знаков, но тринадцатый знак на протяжении многих веков замалчивали — это знак Змееносца (лат. *Ophiuchus*)²⁷⁸. Греческая мифология связывала это созвездие с Асклепием — легендарным врачом Эллады. Змееносец как созвездие уникален не только тем, что, являясь тринадцатым астрологическим знаком, как бы «разрывает» двенадцатичастный круг Зодиака, но также он исключителен и в том, что «разрезает» собой созвездие Змея, разделяя его пополам. Возможно, именно здесь следует искать суеверный страх размыкания двенадцатеричного времени, вероятность его перехода в иную реальность, чуждую человеческому сознанию.

В современной европейской культуре распространен страх скорее не просто числа тринадцать, а пятницы, приходящейся на тринадцатое число. Психологи выделяют даже специальные наименования для фобии, связанной с пятницей 13-го: её называют либо *параскеведекатриафобия*, либо *фриггатрискайдекафобия*. Такие совершенно произносимые названия сами по себе могут вызвать у вполне здорового человека фобические расстройства. Однако, сколько бы мы ни иронизировали над подобными вещами, панический страх перед пятницей 13-го не является исключительно явлением коммерческого кинематографа, а встречается в жизни, причем он распространен очень широко. Множество людей по всему миру в этот день ограничивает свои выходы из дома, а также приобретение товаров в магазинах, что становится настоящей катастрофой для тех, кто пытается что-либо продать или живет на оказание населению тех или иных услуг.

История музыки знает легенду (насколько она является реальной, установить теперь уже, пожалуй, не удастся никогда) панического страха перед пятницей 13-го великого австрийского композитора Арнольда

²⁷⁷ В традиции еврейского счета сезонного времени, представляющей собой лунно-солнечный календарь, некоторые годы состоят не из 12, а из 13 месяцев(!), что радикально отличает эту систему как от европейской *солярной*, так и от исламской *лунарной*. Поверхностное знание о такой системе счета, но недостаточная осведомленность о сути этого феномена могли породить в Средние Века в Европе самые страшные пред-рассудки и догадки на этот счет.

²⁷⁸ Солнце проходит его с 30 ноября по 17 декабря.

Шёнберга (13 сентября 1874—13 июля 1931). Композитор на протяжении всей своей жизни опасался как этого дня, так и самого числа 13²⁷⁹. Неизвестно, насколько правдивы ходящие из уст в уста слухи о причудливой фобии Шёнберга, но скончался он действительно в пятницу, 13 -го июля в возрасте 76 лет (7+6=13) и, как свидетельствуют источники, за 13 минут до полуночи! Это лишний раз подтверждает, что убежденность в какой-либо идее способна творить с человеком самые причудливые вещи.

В современном мире широко распространен миф, что пятница 13-го якобы связана с процессом над тамплиерами, который учредил Филипп IV, и легендарным проклятием Жака де Моле. Такую информацию, изначально появившуюся в художественной литературе (роман Мориса Дрюона «Железный король» из цикла «Проклятые короли»), всё чаще выдают за исторический факт. На самом же деле понятие «пятницы 13-го» и тем более страха перед ней, возникло относительно недавно и связано с биографией ещё одного великого композитора — Джоаккино Россини (1792—1868). Автор, родившийся в случающийся раз в четыре года день (29 февраля), скончался именно в пятницу, тринадцатого числа. Критика ответила на его кончину суеверной репликой, что тяжелый день *пятница* — день Страстей Христовых для европейской культуры — объединился с несчастливым числом 13, что и способствовало кончине выдающегося маэстро.

Напомню читателю, что на Тайной вечере, описанной в Евангелии, Христос был *тринадцатым* среди двенадцати апостолов — именно там он сообщил, что его предадут, и он пострадает за многих. С тех пор в христианской культуре бытует суеверный страх: если тринадцать человек сядут за один стол, один из них непременно умрет. Часто вместо Христа тринадцатым за столом евангельской трапезы называют Иуду. Это хорошо корреспондирует с неканоническим мифом, что Сатана был тринадцатым ангелом. Число тринадцать отмечено «печатью зла» и в Апокалипсисе Иоанна. В тринадцатой главе «Откровения» описано явление Зверя. Есть основания предполагать, что это имеет отношение к отрицанию христианской культурой греко-римских религиозных символов, ведь в олимпийском шествии двенадцати богов Зевс (Юпитер) был тринадцатым.

Аркан «Смерть» знаменует собой начало процесса, который в алхимии называли *гниение (putrefaction)* — внутреннее брожение, разложение всего предшествующего, всего, что достигло точки своего завершения. Это очень болезненный процесс, и мало кто согласится на него добровольно, впрочем, реальность ни у кого ничего не спрашивает. Один из наиболее наглядных алхимических образов *гниения* в виде скелета представлен в классической работе Иоганна Даниэля Милиуса (*Mylus, J-D.*)

²⁷⁹ Особенно это примечательно в связи с числом его рождения.

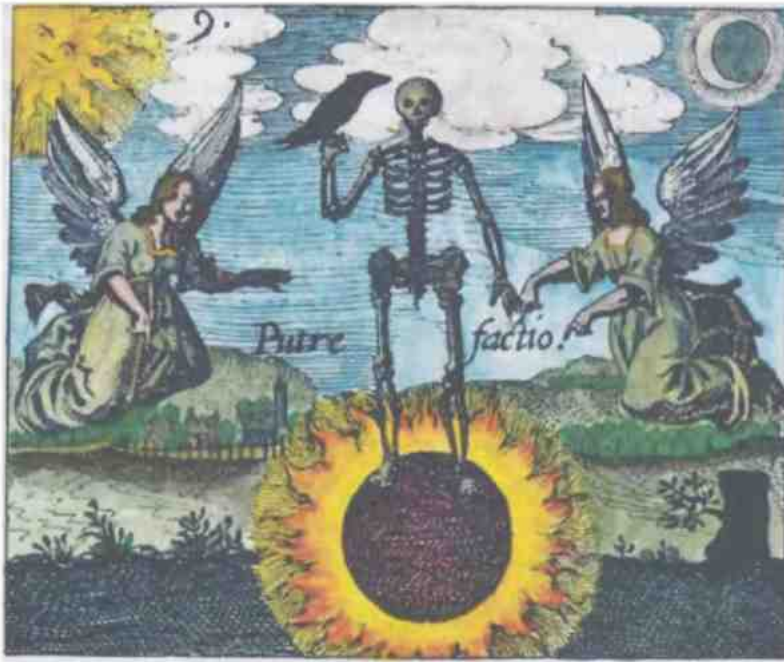


Рис. 162

«*Philosophia Reformata*» вышедшей в 1622 году (рис. 162). На изображении скелет (близкий к образам смерти из Таро) стоит на пылающем Черном Солнце. Вместо острой косы он держит черного ворона на правой руке. Парящие по обе стороны от скелета посланники Солнца и Луны указывают на огромную трансформативную силу, скрытую в процессе *гниения*. Неверно понятый, этот болезненный процесс в наши дни в оккультных кругах часто интерпретируют исключительно в позитивном ракурсе — в качестве *обновления*. Однако я не буду идти на поводу тех интерпретаторов, которые говорят, что тринадцатый Аркан — это очень хорошая карта, и что не нужно её бояться. В большинстве случаев такие сильные и угрожающие символы как аллегорическая фигура *смерти* — очень мощное средство по претворению через бессознательные действия самых глубоких наших страхов. Я крепко убежден в том, что не бывает «дыма без огня», и в том, что если данной карты (как и числа) многие годы страшились, то у этого есть свои психологические основания, но лежат они скорее всего далеко в стороне от поверхностной интерпретации пугающего образа тринадцатой карты Таро.

Смерть — это всегда *смерть*, и не стоит эвфемизировать смысловое поле данного Аркана, но его значение совершенно не обязательно сопряжено с биологической смертью живого человека (это как раз маловероятно). Но отождествляем ли мы себя с этим самым биологическим организмом? Считаем ли мы, что нашу сущность, нашу индивидуальность могут репрезентировать, к примеру, наши отпечатки пальцев или роговица глаза, или всё же мы считаем собой нечто иное — то, что мы называем «своим внутренним миром»? Тут следует поставить главный вопрос: а один и тот же внутренний мир мы находим в себе в течение нашей жизни, или он может преобразаться, изменяться? Разве то, что в психологии называют «кризисом среднего возраста», не является умиранием одного «внутреннего человека» и рождением нового? Если принять в качестве отправной точки

эту популярную теорию о кризисе середины жизни, то хотя бы один раз за свой век человек действительно должен стать иным, и он должен взять курс на Аркан «Смерть» в самом строгом смысле этого слова²⁸⁰.

Такой переход блистательно продемонстрирован на карте «Смерть» из «*Via Tarot*» (рис. 163). Это и не мертвый человек, и не живой, но находящийся в стадии перехода из одного состояния в другое. Один его глаз умер — дабы смог родиться иной глаз. Старый глаз смотрел вовне, другой должен начать смотреть вовнутрь. Этот «мертвец» отворачивается от вселенной, так как вся вселенная заключена в нем самом — она в его руках. Светящийся шар — это

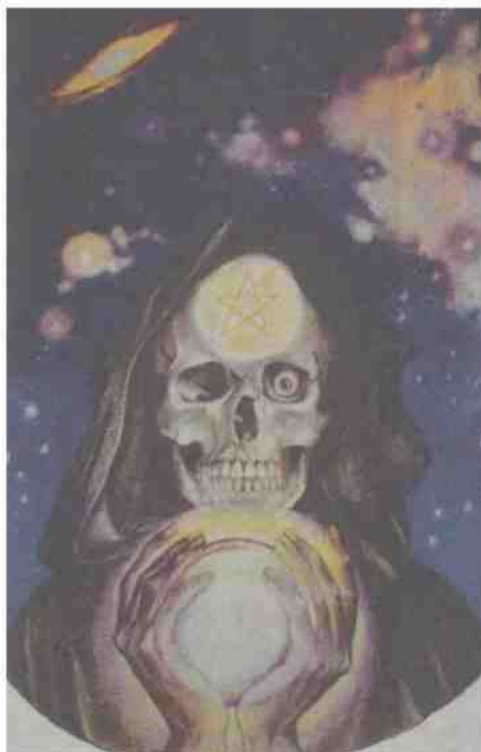


Рис. 163

его *Xiiva*, его душа, которая окажется равной всему миру, если будет познана и пройдет процесс преобразования — окажется Солнцем, восходящем в девятнадцатом Аркане и тем целостным взглядом *Unus mundus*, который будет реализован лишь в самом конце пути — в Аркане «Мир». Вселенная внешняя будет заменена на вселенную глубин духа — не внутреннюю, но полную Вселенную. Начало этого процесса лежит в Аркане «Смерть», так как нет иной дороги познания, как только путь отказа от пребывания в уже познанном. Нужно умереть в качестве незнающего и родиться в качестве знающего. Разве не это происходит с нами каждый раз, когда мы обращаемся к чтению какой-либо книги, производящей на нас сильное впечатление?

Я не сторонник проводить параллели между рунами и картами Таро: это две совершенно разные системы, две разные вселенные и две разные культурные традиции (одна из которых вышла из символики северного алфавита, другая из причудливых образов Италии XV века), но так как обе они в той или иной степени относятся к человеческой психике и возможности работы с ней, на уровне архетипики можно найти определенные корреляты, тем более что Герман Хайндль в своей колоде уже предпринимал такую попытку. Те, кто изучают руны, могут сказать, что руна смерти — это перевернутая *Оттила* или *Отпал*, интерпретируемая в современной языческой магии в том числе как «отхождение к предкам». Однако, это не значение Аркана «Смерть», а скорее, амплификация к Аркану Таро «Суд/Ангел».

²⁸⁰ Прошу обратить внимание на то, что карта «Смерть» никогда не была в колоде Таро последней, но всегда находилась примерно в её середине.



Рис. 164

Рис. 165

Я бы сопоставил с картой «Смерть» руну *Дагаз* — руну перехода на новый виток, руну смены дня и ночи, которая на глубоком символическом уровне несет в себе и образ смерти: но не как окончания, а как трансформации — восхождения на совершенно новую ступень, ступень встречи с Ангелом в Аркане «Умеренность» или «Гений Солнца», как называют эту карту в некоторых французских школах. Сразу оговорюсь, ввиду нетождественное™ рун и карт Таро, с руной *Дагаз* так же тесно связан целый спектр иных Арканов перехода, в то время как со смысловым полем Аркана «Смерть» можно с успехом сопоставить и руну *Джера*, и даже *Ингус*. Однако, такая вариативность нисколько не должна мешать нам, а скорее должна помочь увидеть новые скрытые взаимосвязи.

Иногда руну *Дагаз* изображают с закрасненным одним из треугольников, так как она знаменует собой «день/ночь»: один треугольник — мир дня, другой — мир ночи (рис. 164). На Таро Боннера (*Via Tarot*) один глаз, смотревший когда-то во внешний мир (тот мир, что остался за спиной у скелета) — теперь лишь пустая глазница, условно равная пустому треугольнику руны *Дагаз*. Другой глаз скелета, глазница которого заполнена глазным яблоком, — живой, смотрящий на светящийся шар — его неистребимую душу — *Хийю*. Скелет отворачивается от мира к малому солнцу своей души, и его живой глаз, берущий курс к отсутствующей во внешней реальности архетипической вселенной богов, которая ещё не была познана, условно соответствует второму закрасненному треугольнику руны *Дагаз* (ср. 163 и 164).

Неслучайно в старшем футарке есть две исторически равноправные системы: с конечной руной *Отал* и конечной руной *Дагаз*. В первом случае человек живет всю жизнь в этом мире, и трансформация наступает лишь как реальная мистерия смерти. Это путь многих людей, которые не могут выйти из Аркана «Повешенный», и освобождение приносит только реальная физическая кончина. Но для некоторых всё происходит иначе, что отражено в версии футарка с конечной руной *Дагаз*. Эта руна переводит весь ряд футарка на новый уровень, новый виток спирали, и всё снова начинается с благ *Феху*, но уже совсем не синонимичных тому началу, с которого человек стартовал в первый раз.²⁸¹

В первом случае мы имели *переход к смерти* (рис. 163, слева): переход к обретению своего «вечного дома», а во втором — *смерть к переходу*, т.е. смерть-трансформацию к чему-то неизвестному (рис. 165, справа),

²⁸¹ Интерпретация рун здесь дается исключительно в том виде, как они представлены в современной магической традиции языческих культов. Лингвистический и исторический аспекты их настолько запутаны, что не могут быть включены в настоящую работу, касающуюся прежде всего европейской традиции Таро.

уход от знакомого дома к непознанному миру богов. После Аркана «Смерть» нас встречают ангел и демон, звёзды и иные светила. Это уже не мир земной, к которому мы привыкли, проходя через первые Арканы Таро, а мир бездн и высей — мир третьего септенера. Поворотной точкой тут явился Аркан «Повешенный», который мы подробно разбирали в прошлой главе. Замена конечной руны *Дагаз* на конечную руну *Оттила* — это примерно то же, что переворачивание «Повешенного» и превращение его в «Благоразумие». Я не говорю сейчас в оценочных категориях, что плохо, а что хорошо, а лишь пытаюсь установить некоторого рода скрытые параллели и дать более широкую картину образа Старшего Аркана.

Как утверждал К. Г. Юнг, не каждый человек должен (и не каждый способен) ступить на путь индивидуации, а этот путь начинается в полной мере именно с XIII и ХНИ Арканов. Для других Аркан «Повешенный» должен стать просто Арканом «Благоразумия/Осторожности» — видением того, что не всё зависит от нас даже в нас самих. Это житейская мудрость Аркана «Осторожность» Кура де Жебелена. Но Аркан «Повешенный» истинной оккультной традиции говорит нам о полной перестройке модуса восприятия. Первые одиннадцать карт, одиннадцать ступеней Старшего Аркана воплощают «активный» путь, выполняя задачу первой половины жизни — задачу социализации, подгонки себя под нормы и особенности окружающей ситуации, вторые же одиннадцать Арканов — это путь «пассивный» или задача второй половины жизни — задача индивидуации, задача трансформации не только себя, но синхронного, совместного развития себя и окружающего мира. Почти таким же образом о переломе XII Аркана писал и Освальд Вирт — автор одной из наиболее значительных колод французской школы.

Если ступенью от дорической к ионической мистерии в Старшем Аркане является карта «Повешенный», демонстрирующая стагнацию (так как трансформативный переход редко проходит без предшествующей ему остановки), то Аркан «Смерть» показывает нам уже сам процесс разложения старых ценностей — их постепенное отмирание. Это очень болезненно, но это выход из кризиса бесконечного зависания «Повешенного». Это отмирание будет идти до тех пор, пока не исчезнет всё старое, весь прошлый мир — пока не наступит тотальное растворение, которое ознаменует собой начало Аркана «Умеренность» или «Гений Солнца».

Арканы с первого по одиннадцатый в каком-то смысле ещё не были ступенями подлинного Делания. Это была одна огромная подготовка к нему — проверка, посвятельное таинство к чему-то, что уже нельзя будет передать лишь в слове. С карты «Повешенный», с момента наступления алхимической стадии *черноты (нигрето)* мы входим в зону Великого Делания, когда всё уже зависит не столько от нас, сколько от того, насколько мы смогли в предварительной *работе* очистить своё внутреннее пространство, чтобы вместить знание, истину или бога (кто во что верит), вместить тот поток, что должен в нас влиться и стать тем, «*что есть я, помимо всего, что я есть...*». И всё бы было замечательно и зависело бы так же от нас, как и на первом этапе, если бы существовал

хотя бы один рецепт, как осуществить свою мистерию, как реализовать свой *Magnum opus*, ибо как верно завещал нам К.Г. Юнг в «*Liber Novus*»: «*мой путь — не ваш путь*». Не может быть единой системы Делания. Тут угасают привычные нам законы и схемы пути, нужно идти наугад в кромешной тьме, и каждый наш шаг может оказаться для нас удачей или катастрофой — нет никаких гарантий, и благо, что есть хотя бы скрытое ощущение того, что нужно двигаться, несмотря ни на что. Это и есть наш единственный подлинный компас и навигатор, только, увы, мы подчас не умеем им пользоваться.

«Повешенный» — это процесс поворота от активных действий в мире к восприятию мира, и при позитивном исходе он приведет к обращению внутрь, но не так, как это было в девятом Аркане. Есть хорошая восточная мудрость: «у *обратной стороны тоже есть своя обратная сторона*», — и совершенно не очевидно, что обратная сторона обратной стороны является тем же, что мы зовем лицевой. Связь между Арканами «Отшельник/Время», «Повешенный» и «Смерть» в том, что все они обращаются к глубинам, отворачиваясь от внешнего мира, но их действия совершенно различны: в одном случае это позитивный поиск своих ограничений, во втором — переход в иной модус бытия (*ионический*, как именует это О. Вирт), в третьем — отмирание того, что больше не является нами — и это не та же самая процедура, что проделывалась в Аркане «Отшельник/Время». Осознание себя и «смена кожи», смена своих приоритетов, всего того, что раньше человек сопрягал с собой — это различные вещи и они по-разному болезненны.

В Аркане «Повешенный» также есть свои мрачные грани, и это не только боль, ведущая к трансформации «Смерти», но и сущностная опасность фатального исхода — отворачивание от энергии жизни (первые одиннадцать Арканов) к угасанию, затуханию, постепенному отмиранию самой витальной силы и желания жить. Как учил нас один профессор на курсах социологии, в первой половине жизни большинство людей, когда им не хватает денег, пытаются их *заработать*, во второй же половине жизни большинство людей, когда им не хватает денег, пытаются их *экономить*. Вот то заветное отличие первой половины Старшего Аркана от второй. Экономия или «Благоразумие», а также «Умеренность» — разве это не схожие понятия? Но когда речь идет не столько об «Умеренности», сколько о «Гении Солнца» или об «Искусстве» (как эта карта именуется у А. Кроули) — это уже совсем иное пространство смыслов. Тут скорее должно вспомнить стихотворение «Пророк» А.С. Пушкина, или видения пророка Иссайи, нежели говорить об угасании к смерти. Ведь есть те люди, кто постепенно закрывают дверь жизни, но есть и те, кто закрывают одну дверь, дабы открыть другую. У кого-то такое отворачивание от мира происходит на биологическом, физическом уровне — человек постепенно ограничивает свои потребности, переходя в модус «около-жизни», если не сказать «около-смерти». Другой же ограничивает свои контакты с внешним миром, чтобы понять наконец, кто же есть он — тот, кто прожил уже 30 или 40 лет на этой земле? Кто есть он? Для чего он существует? Куда ему дальше

двигаться? «*Камо грядеши?*» или «*quo vadis?*» — древнейшие вопросы человека к самому себе.

Мистерия *nigredo*, разыгрывающаяся с двенадцатого по шестнадцатый Арканы Таро, и есть такое состояние отчаянного вопрошания неизвестности и отказ от всего, что ранее казалось стабильным и устойчивым. «Тёмная ночь души» продлится долго — целых пять Арканов: так как Аркан «Гений Солнца» или «Умеренность» не столь радужный, как многие хотели бы думать. Достаточно вспомнить, что красный тюльпан, цветущий в «Маге/Фокуснике», сникает на карте «Умеренность» в Таро О. Вирта, о чем автор не забывает указать в своей книге. Это и есть постепенное укрощение активности, переход в пассивный модус, модус «не деяния».

Идеальную алхимическую иллюстрацию *nigredo* находим в трактате «*Viatorium spagyricum*» — 1623/1625 гг. (рис. 166). Человек на изобра-

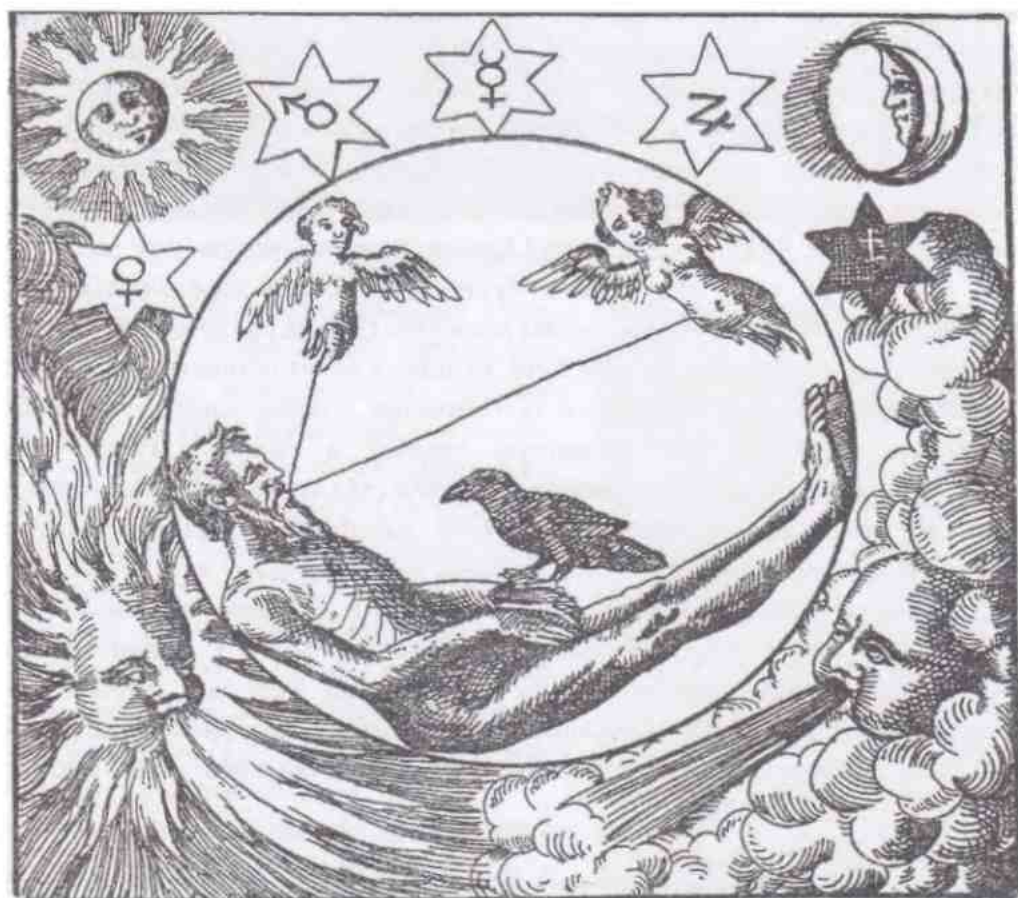


Рис. 166

жении словно замкнут в коконе: он как гусеница отжил свою жизнь в подготовительном состоянии и должен «умереть», чтобы возродиться «бабочкой» или, если говорить языком мистических учений, подняться из мира дольнего в мир горний. Он должен разомкнуть планетарные пути, которые его связывают по рукам и ногам, как «Повешенного» Таро, и взмыть над ними, утверждая свою волю на свою жизнь над силами слепой Судьбы «Колеса Фортуны». Такое отворачивание от мира, переворачивание всех ценностей происходит на последней стадии пребывания в Аркане «Повешенный»: «умирание гусеницы», осознание ею, что она не должна уклоняться от грядущей трансформации. Различные части души покидают

человека на алхимической гравюре, ибо он должен пройти процесс «смерти» и «разложения», чтобы, как говорили адепты Делания, «из тела ветхого короля смог родиться молодой король». Этот медленный процесс отмирания всего внешнего, всех былых представлений и привязанностей и есть Аркан «Смерть».

Постепенное «гниение» всего отжившего — вот основная характеристика тринадцатого Аркана. Это не столь болезненное и стремительное отторжение лишнего, как в Аркане «Башня», знаменующем разрушение, а очень длительное разложение, после которого наступает полная аннигиляция Аркана «Умеренность»: именно в нем душа человека переходит в зону алхимической *prima materia* и может быть заново переформирована Провидением — «Гением Солнца», вестником грядущего блага. После этого накопление новой хтонической жизненной силы происходит в Аркане «Дьявол», а сам процесс взламывания куколки — в Аркане «Башня», и лишь затем наступает семнадцатый Аркан, когда бабочка взмывает и обретает крылья. Любопытно что в Таро Освальда Вирта на карте «Звёзды» действительно есть изображение души-бабочки, несущей надежду на духовное воспарение, ищущего знания человека.

Таким образом, зона алхимического *альbedo* (лат. *albus* — белый), начнется лишь с Аркана «Звёзды». Однако, если бабочка так и не осознает, что она теперь иное существо и будет продолжать передвигаться, не отрываясь от земли, как червь — она погибнет. Ей ещё предстоит научиться летать. Когда человек не желает идти дальше, а хочет оставаться всю свою жизнь в упойтельной надежде и её благостях, стадия *альbedo* способна продемонстрировать свою страшную сторону и Аркан «Луна» тому свидетель. Если же искатель знания находит в себе силы покинуть комфорт *альbedo*, то он врывается в *рубедо* (лат. *rubedo* — краснота) Аркана «Солнца», и через Аркан «Суд/Ангел», где перегорает всё ветхое, где испепеляется и рассеивается всё то, что было в человеке излишним, где должны смолкнуть тени забытых предков, он переходит в Аркан «Мир» — высшую алхимическую стадию *цитринитас* (от лат. *citrinitas* — желтизна), стадию Мультипликации, когда *Камень Философов*, обретенный в Аркане «Солнце», приобретает способность облагораживать весь мир²⁸².

Теперь обратимся к истории иконографии фигуры смерти в европейской средневековой культуре. Некоторые авторы полагают, что образа смерти в том виде, в каком мы знаем его сейчас, до *тринадцатого* (!) века вовсе не существовало²⁸³. Судя по всему, самым первым изображением персонифицированной смерти с оружием в руках является фреска из старинного бенедиктинского монастыря Сакро Спеко (Священная пещера в Субьяко). Как свидетельствуют историки, в одном из гротов этой пещеры-монастыря

²⁸² У Карла Густава Юнга в книге «Психология и алхимия» стадии *рубедо* и *цитринитас* переставлены относительно изложенной здесь версии Делания, что указывает на многообразие подходов к Работе и отсутствию единства Пути на его высших фазах.

²⁸³ <http://www.letarot.it/page.aspx?id=125&lng=ENG>



Рис. 167

в 494 г. уединился св. Бенедикт Нурсийский — знаменитый основатель древнейшего христианского ордена. Фрески на стенах монастыря, выстроенного непосредственно вблизи самих скал, были выполнены в XIII и XIV веке. На стенах Сакро Спеко можно обнаружить изображение смерти, сокрушающей знатных господ. Смерть здесь представлена в качестве всадника и вооружена как рыцарским мечом, так и огромной косой (рис. 167). На черепе смерти развеваются длинные волосы²⁸⁴.

Одно из самых ранних изображений «Смерти» в Таро, которое находим в *Visconti Cary-Yale* (рис. 168), также представляет собой образ скелета-всадника. Образ, который очень скоро сменился статичным изображением скелета, стоящего на земле и медлительно пожинающего мрачную жатву своей косой. Смерть-всадник станет устойчивым атрибутом большинства колод *Minchiate*



Рис. 168

²⁸⁴ Смерть с черепом, наделенным волосяным покровом, можно встретить и в некоторых картах Таро, в частности, в колоде *Catelin Geofroy Tarot*, в колоде *Noblet Tarot*, а также в ряде изданий Флорентийской миниатюры.



Рис. 169



Рис. 170

и *Tarocco Siciliano*, но для Таро такая иконография является скорее исключением, чем правилом, её можно встретить лишь в отдельных старинных колодах, к примеру, в *Jeû de tarot bolonais a enseignes italiennes, dit alia Torre* (XVII в.)²⁸⁵. Исчезнув в XVII столетии, смерть-всадник вернется в традицию Таро лишь с выходом в свет колоды Таро Уэйта в 1910 году (рис. 169)²⁸⁶. Представление о смерти как о всаднике отсылает к совершенно конкретной христианской традиции — это «конь бледный» из Апокалипсиса Иоанна Патмосского. *«И когда Он снял четвёртую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными»* (Откр. 6:7-8) Цвет лошади последнего всадника описан в подлиннике Апокалипсиса как *khlóros* (хVорÓг). С койнё это правомочно перевести как «бледный», но с тем же основанием возможен перевод и как «изжелта-зелёный», «бледно-зелёный», а также «пепельный». Так что различные цвета коня на изображениях не существенно меняли его символический смысл.

Схожий с рисунком из Йельского Таро образ смерти-всадника удалось создать русскому художнику Виктору Михайловичу Васнецову на картине, посвящённой Апокалипсису (рис. 170)²⁸⁷. Самое же распространенное в культуре изображение смерти-всадника принадлежит Албрехту Дюреру — художнику не только жившему и творившему в эпоху возникновения

²⁸⁵ См. рис. на стр. 102.

²⁸⁶ Так как традиционные карты Артура Уэйта в наши дни доступны всем, привожу в качестве иллюстрации достаточно редкое прижизненное издание (1920-х годов), в котором есть ряд незначительных отличий от общепринятой колоды. Наиболее заметным отличием является отсутствие красного глаза у коня.

²⁸⁷ «Воины Апокалипсиса» (1887 г.)



Рис. 171

первых колод Таро, но и имевшему к Таро непосредственное отношение²⁸⁸. Его работа «Четыре всадника Апокалипсиса» (1497—1498 гг.) — гравюра, выполненная на дереве (рис. 171), является, возможно, наиболее известным воплощением данного образа в европейском искусстве. Смерть у Дюрера представлена с трезубцем — орудием Посейдона, часто отождествляемого в народе с Дьяволом. Важным отличием от распространенного изображения смерти здесь является то, что это тощий старик, а не скелет.

²⁸⁸ А. Дюрер дважды обращался к воспроизведению отдельных образов из колоды *Tarocchi del Mantegna*. Сохранилась двадцать одна гравюра работы этого великого художника, относящиеся к времени между 1496 и 1506 годами. Самой известной из них является «Благоразумие».



Рис. 172

В эпоху Дюрера классический образ смерти ещё не сложился полностью и часто смерть представляла на изображениях «мрачной жатвы» с самыми причудливыми инструментами. Так в знаменитой колоде ручной работы *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* «Смерть» изображена в виде стоящего на земле скелета-лучника (рис.172). На мой взгляд М-образный лук указывает, что имя этой карты «Смерть»: *La morte* по-итальянски или *Mors* по-латыни. Таким образом, буква «М» косвенно называет Аркан, который по традиции Таро во многих колодах не именовался. Смерть в качестве лучника на коне можно встретить на фреске работы неизвестного художника, которая обычно именуется «Триумф смерти из Палермо», созданной ок. 1446 года (рис. 173).



Рис. 173



Рис. 174



Рис. 175

Среди других нетипичных инструментов в руках смерти стоит отметить лопату в Таро *Catelin Geofroy* (рис. 174), а также совершенно гротескно переосмысленное орудие «мрачного жнеца» в колоде Лон Майло Дюкетта (*Lon Milo DuQuette*). Дюкетт в *Tarot of Ceremonial Magick* иронично указывает на то, что если в XV веке люди умирали от голода и холода, то в наши дни смерть уносит нас в большинстве своём иными способами: авиа- и автокатастрофами, радиоактивными излучениями, терактами и т.д. По этой причине автор колоды предлагает обновить инструмент «Смерти» с устаревшей косы на современную газонокосилку (рис. 175). Это весьма тонкий намек на те изменения в окружающей нас действительности, которые должны проникать и в амплификационные ряды архетипических образов. Наш мир давно стал техногенным, почему же не представить себе смерть, использующую более прогрессивные орудия, чем меч, коса или лук? Рукоятка у газонокосилки выполнена в форме *tau-креста*, а за спиной скелета мы видим восход или закат, что весьма оправдано: для кого-то тринадцатый Аркан является перерождением, подобным утреннему «воскрешению» Солнца, но для кого-то лишь окончанием без какого-либо возрождения, т.е. Солнцем вечерним.

Существенное переосмысление образа смерти и повышение к нему интереса в искусстве происходит в XV столетии, когда по Европе прокатилась «черная смерть» чумы, забравшей в качестве своего урожая миллионы жизней. В произведениях этого времени всё чаще можно встретить скелета, восседающего уже не на светлом, но на



Рис. 176



Рис. 177

черном коне, как в так называемом «Таро Кар ла Безумного» (рис. 176). Чернота коня — ездового животного смерти — и необузданность данного изображения, представленного в какой-то гротескной и в то же самое время устрашающей динамике, может воскресить в памяти жуткий образ чумы, столь гениально воплощенный на картине Арнольда Бёклина (рис. 177).



Рис. 178

Одно из наиболее впечатляющих конных изображений Аркана «Смерть» встречаем в колоде Флорентийской миниатюры, именуемой *Jeu de Minchiate à enseignes italiennes imprimé sur soie jeu de cartes, estampe Giovan Francesco di Santi Molinelli* (1712—1716 гг.). На этой карте смерть предстает как триумфатор — она облачена в монаршие одежды и главное, восседает на уже мертвом коне! (рис. 178). Пожалуй, это одно из самых грозных изображений данного Аркана в классических колодах.

В эпоху расцвета Ренессанса (и эпидемии чумы) становятся популярны образы «игры со смертью». Смерть обзаводится новым атрибутом: шахматами. Такую смерть можно встретить как на фресках²⁸⁹,

²⁸⁹ Альбертус Пиктор «Смерть, играющая в шахматы» (1480 г.), церковь Тёбю, диоцез Стокгольма, Швеция (рис. 179, слева).



Рис. 179

Рис. 180

так и на картах Таро²⁹⁰ (рис. 179). В это же время, широкое распространение получает легенда «о трех мертвых и трех живых», а также образ смерти постепенно начинает смыкаться с атрибутами Кроноса/Хроноса/ Сатурна: *плащ, часы, коса*. Уже завершённую смычку между *временем и смертью* в карточных колодах может иллюстрировать Аркан «Смерть» из Таро Мителли, где помимо острой косы скелет держит в руках ещё и символ времени — песочные часы.

Другое важное событие, которое происходит с символическим рядом смерти после эпидемии чумы — это появление ставшего классическим для европейского искусства образа *Danse macabre* — *Mortis Saltatio* или *пляски смерти*. Именно к этой группе изображений следует отнести все картины с танцующим скелетом и музыкальными инструментами. Удивительно, но в традицию карт Таро столь популярный в европейском искусстве образ фактически не проник. Его можно встретить лишь в одной колоде пост-эттейлловской школы, созданной в конце XIX века (рис.180)²⁹¹. В других классических колодах Таро, выпущенных до XX века, *Mortis Saltatio* не представлен.

В XX веке ситуация изменилась также не слишком значительно — образ *Danse macabre* воплощен всего в двух-трех колодах. Можно увидеть черты танцующей смерти в «Таро Тэта» Алистера Кроули, о чем пишет и сам автор колоды. Но наиболее наглядным современным воплощением образа *танца смерти* в Таро стал тринадцатый Аркан из колоды Луиджи Скапини. Художник восстанавливал утраченные карты для ранних итальянских колод Таро и так погрузился в атмосферу эпохи Возрождения,

²⁹⁰ Почти полностью утраченная колода миланской школы XV века (рис. 179, справа).

²⁹¹ *Grand Jeu de l'Oracle des Dames*.

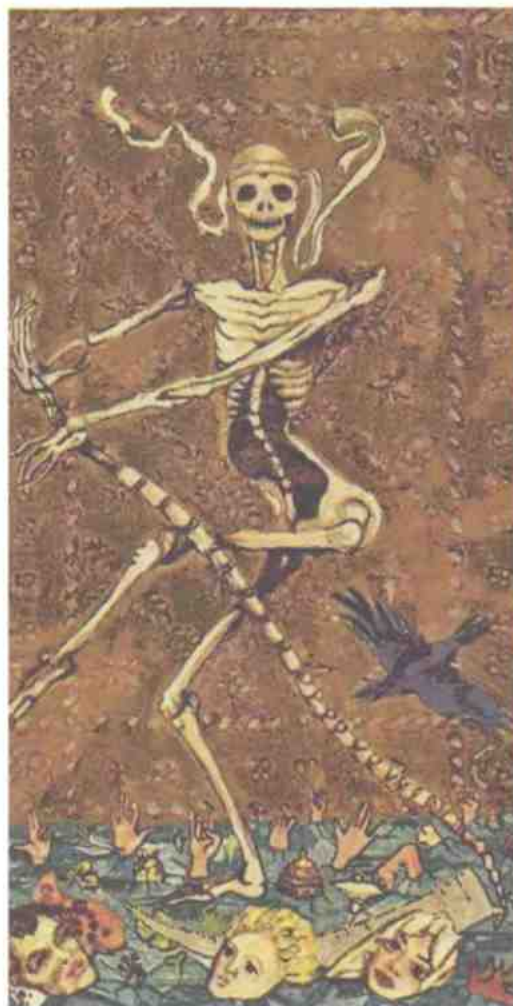


Рис. 181

что в 1985 году создал свою собственную колоду, в которой образ «Смерти» как раз идеально иллюстрирует одну из граней *Danse macabre* (рис. 181). Как бы иронизируя над колодой *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*, Луиджи Скапини изображает в виде скелета не только саму смерть, но и лук в её руках, который на этой карте выглядит как остов позвоночного столба. Грозное орудие смерти представлено здесь столь же мертвым, как и его носитель.

Изначально образы *Mortis Saltatio* входили в традицию моралистических историй, в которых бедняки и богатые не просто уравнивались перед лицом смерти, но для страдающего от нужды бедняка смерть оказывалась другом-избавителем, в то время как для богатого торговца или влиятельного монарха смерть была ужасным лишением всех земных благ. В

Таро это можно увидеть в колоде *Deila Rocca* (1835 г.), где скелет с косой жнет не головы или части тел людей, но медали и ордена, тиары, короны, книги и палитры — т.е. *атрибуты признания* в мире светской власти, религии или в искусстве.

Наиболее известный цикл гравюр, посвященный теме *Danse macabre*, принадлежит авторству Ганса Гольбейна Младшего (1497—1543). В 1524—1526 гг. Гольбейн создает уникальную серию рисунков, которые он назвал «Образы смерти», но в историю искусств они вошли под наименованием «Пляска смерти». Эти удивительные гравюры представляют собой аллегорическое изображение страшных событий крестьянской войны в Германии (1524—1526 гг.). Здесь мы находим как смерть лишает жизни короля, герцогиню, судью, священника и в то же самое время помогает пахать землю крестьянину. Очевидно подразумевается, что постоянный риск умереть от голода удваивает силы земледельца в его тяжком труде.

Если датировка Таро *Marseille Payen-Webb* верна, и колода действительно была создана в 1713 году, то именно ей принадлежит первенство в представлении классического образа смерти, ставшего основой для целой традиции карт на протяжении как минимум двух веков и хорошо известного современному любителю Таро по колодам Н. Конвера

(XVIII в.) и О. Вирта (XIX в.)²⁹². До *Marseille Payen-Webb* во французской традиции скелет Аркана «Смерть», как правило, украшался плащом или имел волосяной покров. Самое же удивительное на карте из колоды *Marseille Payen-Webb* то, что здесь тринадцатый Аркан подписан и имеет наименование совершенно конкретного божества римской мифологии — это Либитина (*Libitina*), богиня погребального ритуала (рис. 182).

В ряду классицистских версий Аркана «Смерть» особняком стоят карты из Болонской (*Giacomo Zoni Tarot*) и Ломбардской (*Angelo Valla Tarot*) колод. На этих изображениях скелет косит не человеческие головы и руки, как в традиции марсельской школы, а черепа (рис.183)²⁹³. Это своего рода осмысление идеи «*смерти самой смерти*», или, как это представлено в христианской традиции: «*и смертью смерть попра*». Можно вспомнить и строки Г.Ф. Лавкрафта: «*то не мертво, что вечность охраняет, смерть вместе с вечностью порою умирает*»²⁹⁴.

Помимо вышеназванных есть и ещё одно интереснейшее классицистское изображение смерти из колоды Вандеборре (*F. I. Vandendorre* — 1780 г.),



Рис. 182



Рис. 183

²⁹²См. изображение в начале главы на стр. 307.

²⁹³ На иллюстрации представлена карта «Смерть» из *Giacomo Zoni Tarot* (1780 г.).

²⁹⁴ Цит. по Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху/ Г.Ф. Лавкрафт — М.: Издательство «Иностранка», 2014 — С. 140.



Рис. 184



Рис. 185

где скелет в качестве жертвы своей «темной жатвы» избирает цветок (рис.184). До середины жизни человек питается «от земли»: его движет та потенция к развитию, которая заложена в его теле с самого рождения. Человек, будучи ребенком или даже подростком, активно заимствует силы и знания из своего окружения: он может даже не подозревать, что те силы, которые у него есть, — это силы, принадлежащие не ему лично. С прекращением естественного роста и выходом в самостоятельную жизнь человек начинает существовать лишь на том, что сумел накопить. Его словно подрезают, как цветок, и эта карта очень красиво представляет данную архетипическую ситуацию.

Удивительно, но ни Эттейлла, ни «египетская традиция» Таро, идущая от Поля Кристиана, не привнесли ничего принципиально нового в образ данного Аркана. В случае с Таро Эттейллы основным изменением стало вмешательство в порядковый номер, но не в композицию карты. Эттейлла разместил Аркан «Смерть» в соответствии с логикой своей системы на семнадцатую позицию. На изображении мы видим облаченную в красный плащ фигуру скелета, указывающего на землю (рис. 185). В качестве фона для этого в общем-то типичного для Таро образа Эттейлла добавил антураж: пирамидообразные склепы на заднем плане и летящую в небесах черную птицу — вестника смерти. «Египетская» школа Таро вмешалась в изменение тринадцатого Аркана ещё меньше: в колоде *Raconteг* к стандартному изображению смерти добавился диск заходящего (или восходящего) Солнца на заднем плане карты, а также была откорректирована манера оформления человеческих голов, которые в данной традиции стилизованы не под

европейское Средневековье, а под «египетскую» живопись.

В Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» (в версии Израэля Регарди) представлен аналогичный с марсельскими колодами образ, но на этот раз (в отличие от колоды Эттейллы) здесь добавляются две очень важные детали (рис. 186). Первая из них — *затмение* — мрачный знак дурного предвестия, а также намек на *нигрето*. Вторая — связана с изображением сгорающего змея, превращающегося в *орла* — образ, заимствованный из алхимических гравюр. Эти символические фигуры позволяют интерпретировать данную карту как разложение ветхого и заземленного прошлого во имя высокого, окрыленного словно птица будущего.

Наиболее самобытные образы карты «Смерть» встречаем в лучших колодах XX века: в Таро Алистера Кроули, Германа Хайндля, Сальвадора Дали и Ханса Рудольфа Гигера.

Каждый из вышеназванных авторов предлагает свою интерпретацию тринадцатого Аркана либо за счет введения новых принципиально важных символов, либо за счет полного переосмысления всей композиции.

Обратимся к их краткому сравнительному анализу. У Кроули (рис. 187, слева) и Гигера (рис. 187, справа) на картах представлен активнейший процесс трансформации, преобразующий низшее (то, что находится в нижней части карты) в высшее (то, что



Рис. 186



Рис. 187

устремляется к вершине изображения). Причем, Кроули лишь намекает на алхимическую стадию *гниения*, вводя в композицию образы *скортиона*, *рыбы* и *змеи* — существ, символизирующих сложные процессы трансформации; у Гигера же мы видим бескомпромиссное изображение гниющей плоти, из которой высвобождается нечто новое. В «Таро Тота» результатом трансформации является *орел* в верхней части карты, а также устремляющийся ввысь поток людских душ; в Таро Гигера — фантастическое существо, восходящее в высоты по мрачному позвоночнику смерти. Любопытная параллель между этими, казалось бы, совершенно различными изображениями обнаруживается в том, что как у Кроули, так и у Гигера к смерти устремляются «путы жизни».

В этих картах наиболее значительно следующее отличие: «Таро Тота» отсылает нас к ренессансной традиции смерти-скелета, в то время как Гигер пользуется образом, который уходит в эпоху античности — это Харон, тень из бездонных глубин Гадеса. Картина, заимствованная для создания этой карты, именовалась «Волхв» (1975 г.) — мрачный маг черного мира биомеханической вселенной. Есть между этими картами и ещё одно важное отличие: в «Таро Тота» череп мрачного жнеца увенчан головным убором Осириса, указывающим на традиционную для многих культур мистерию смерти и последующего возрождения; в колоде «Бафомет — Таро Преисподней» вопрос о сущности происходящего перерождения остается открытым (нельзя ответить наверняка, какой путь приуточен для возникшего из *гниения* существа, созданного фантазией Гигера).

В своей колоде «Универсальное Таро» Сальвадор Дали предлагает революционно новое изображение тринадцатого Аркана (рис. 188). На карте мы видим парящий в воздухе подрубленный кипарис, в центре кроны которого размещён гигантский череп. Над деревом летит птица. Это ласточка, которая в европейской культуре часто выступает как символ опасности, непрочности и иногда даже смерти. На выжженной мертвой поверхности земли с одной стороны можно наблюдать фигуру умершего (или духа смерти), облаченного в погребальные одежды. Фигура клонится к земле и из неё прорастают побеги. Она словно поклоняется *черепу-смерти* в центре карты. С противоположной стороны мы видим живую красную розу, что может указывать как на вечное перерождение, так и на одну из самых популярных тем искусства — тему *любви* и *смерти* (Эроса и Танатоса).



Рис. 188

Герман Хайндль в ещё большей степени решил отойти от традиции изображения тринадцатой карты Таро. В его версии Аркана «Смерть» центральное место отведено *птице* (рис. 189). Во многих древних культурах различные птицы считались предвестниками смерти. Даже в современной мифологии можно найти подобные утверждения, в частности, пение козодоев в произведениях Г.Ф. Лавкрафта — предвестник недоброго: чьей-то конечины, или приоткрывания врат иного мира. Птицы всегда собирались на поле боя, чтобы поживиться после битвы, что давало основание людским представлениям об их образе как мрачном и «смертоносном». Скелет на карте Хайндля лишь обозначен — можно разглядеть его руку с острой косой, вытягивающуюся из болотной



Рис. 189

растительности. Череп не представлен вовсе. На заднем плане мы видим ладью Харона, а сверху оторванный от дерева лист березы. Лист пожух, но само дерево живо и готово взрастить новые листья. Тринадцатая руна арманического футарка *Бар (Беркана)*, поставленная Хайндлем в соответствие с Арканом «Смерть», усиливает восприятие этой карты как аллегории перерождения, трансформации, а не угасания. *Беркана*, означающая в современном язычестве *березу*, является знаком всего живого и подателем жизни²⁹⁵. Здесь сложно не привести цитату из «Книги Закона»: «Я *есть Жизнь, и податель Жизни, и все-таки познавая меня, познаешь смерть*»²⁹⁶.

Теперь разберемся, где данный Аркан находится на Святом Древе, и какая буква иврита ему соответствует. Во французской оккультной традиции Аркан «Смерть» соотнесен с путем *Мэм* — двадцать третьим путем Древа Жизни. Это путь, пролегающий между сфирот Гвура и х'Од. Аркан «Смерть» — это Аркан пятой группы, исходящий из пятой сфиры, так же как и Аркан «Повешенный». Это зона *нигрето* на Эц а'Хаим: помимо двенадцатого и тринадцатого Старших Арканов к сфире Гвура

²⁹⁵ Мастера арманического футарка трактуют руну *Бар* как то, что дает новую жизнь.

²⁹⁶ Цит. по: <http://lib.ru/INPROZ/KROULI/ak6.txt>



Рис. 190

примыкают и пятерки малого Аркана, как правило, также указывающие на достаточно болезненные процессы.

Буква *Мэм* (рис. 190, первое изображение слева) — это тринадцатая буква иврита. Числовое значение обычной буквы *Мэм* равно 40, а конечная *Мэм* (*Мэм-софит*) дает гематрию равную 600 (рис. 190, второй слева). *Мэм* иврита, как и одноименная финикийская буква (рис. 190, третий слева) с большой долей вероятности произошла от египетского иероглифа «вода» (рис. 190, четвертый слева). *Мэм* в полной записи и слово «вода» в иврите отличаются всего одной буквой, что также может указывать на определенную связь с этой стихией. *Вода*, понимаемая в качестве течения, а также *процессы, связанные с отмиранием (утеканием в забвение Леты)*, согласно магико-каббалистическим источникам являются важными эзотерическими значениями данной буквы.

В иудейской культуре число сорок обозначает полноту, а также завершение некогда начатого дела. С этим числом в иудаизме связан целый ряд важнейших событий: великий потоп длился 40 дней, еврейский народ после исхода из Египта скитался по пустыне 40 лет, а от Моисея до завершения текста Талмуда прошло 40 поколений. Отличным комментарием к Аркану «Смерть» могут служить и *сороковины* — согласно святоотеческим христианским преданиям, на сороковой день



Рис. 191

душа новопреставленного предстает пред божеством, который назначает ей место до последнего суда. Также уместно упомянуть и исламскую традицию, в которой считается, что именно в 40 лет Мухаммед стал пророком (т.е. переродился к новому взгляду на жизнь).

Буква *Мэм* состоит из тех же элементов что и Буква *Тэм*, но относительно неё сквозное отверстие в букве перевернуто (рис. 191, слева *Мэм*, справа *Тэм*). Если переводить это на язык Арканов Таро, *Тэм* — это «Отшельник/Время», а *Мэм* — это «Смерть». Аркан «Отшельник/Время» — это претерпевший изменения образ Кроноса/Хроноса/Сатурна, а ведь именно этот страшный старик с косою и является типичным воплощением образа смерти! Но почему же выход из буквы *Мэм* перевернут относительно буквы *Тэм*?

Аркан «Отшельник/Время» знаменовал активное отделение человеком себя от мира — *сепарацию* во имя обретения себя. Он олицетворял осознание своих ограничений. Карта «Смерть» воплощает пассивное принятие происходящих уже во внутреннем мире перемен — отмирание

ветхого себя во имя *нового*. «Отшельник/Время» есть внутренняя жизнь, «Смерть» есть внутренняя смерть и не известно, будет ли возрождение. Потому я и сравнил «Смерть» с *нигредо*, «темной ночью души», ведь когда мы входим в это состояние, мы не имеем возможности надеяться на возрождение (этому нет никаких подтверждающих знаков), кажется, что мы гибнем, и никакого восстановления в новом статусе уже никогда не произойдет. Иначе это было бы не мрачной фазой алхимической *черноты*, а лишь ожиданием гарантированного лучшего будущего.

Карта «Отшельник/Время» — это активная фаза отделения себя от мира и в ней всегда есть надежда. Аркан «Смерть» пассивен и лишен надежды — в нем человек смиренно принимает болезненный процесс трансформации. Это можно соотнести с положением отверстия на буквах *Тэт* и *Мэм*: в первой — человек отрезает себя от мира во имя стремления к высшему, во второй — всё происходит во имя погружения в темные глубины ещё не исследованного инфернального мира *иной стороны*, где человек либо претерпев трансформацию выйдет преображенным, либо погибнет. Неслучайно буква *Мэм* конечная вовсе не имеет отверстия, ибо это и есть смерть как таковая, смерть без возрождения.

Арканы «Отшельник/Время» и «Смерть», связанные с образом Кроноса/Хроноса/Сатурна, соотносятся с субботой — Шаббатом (днём планеты «великой пагубы» — Сатурном), а ведь именно в седьмой день творения, согласно книге Бытия, господь бог отдыхал, и тем самым сотворил наш мир, так как разделил *непрерывность* творческого порыва актом отхода от него, указующим на то, что творение завершено. Без отдыха, без остановок в созидании в мире не было бы ничего созданного, так как *творение* возможно только в антагонизме с *не-творением*. Впрочем, если взглянуть на проблему с иной стороны, отдохновение от творения — это намек на *небытие*, *предшествовавшее творению*, и одновременно на мессианский Новый Иерусалим, когда «*времени больше не будет*». Так не есть ли тринадцатый Аркан, как тринадцатый час на часах с двенадцатью цифрами, как тринадцатый знак Зодиака и тринадцатый месяц в году размыкающий круг, лишь предощущение этой остановки времени в конце времен?

Согласно английской системе соответствий Таро и букв иврита данный Аркан соотнесен с буквой *Нун*, чей путь на каббалистическом Древе Жизни находится между сфирот Тифэрэт и Нэцах. По одной из версий облик буквы *Нун* восходит к древней пиктограмме, схематично изображавшей змею. Змей издревле был амбивалентным символом, обозначавшим как *смерть* (намек на ядовитый укус, а также грехопадение Адама и Евы), так и *жизнь* (достаточно вспомнить змея на аптечном кресте, а также всевозможные образы змей в средневековой и возрожденческой геральдике)²⁹⁷. Помимо этого, линяющая змея, обновляющая свою кожу, издревле была символом трансформации и преображения, что хорошо коррелирует с основным смысловым содержанием тринадцатой карты Таро.

²⁹⁷ Как полагают историки европейской культуры, змея является одним из символов вечной жизни. Она появляется в качестве атрибута многих христианских святых, в частности, присутствует на изображениях св. Бенедикта.

Мы подошли к рассмотрению данного Аркана в колоде Освальда Вирта (рис. 192). На изображении мы встречаем традиционный образ смерти из марсельских колод, хотя и выполненный более искусно и безусловно более совершенно с эстетической точки зрения. В окантовке карты размещены различные варианты буквы Мэм и родственных ей букв. Это и рукописная Мэм иврита (рис. 192, цифра 1), и буква Мем-софит — конечная формы буквы Мэм (рис. 192, цифра 4), а также одноименная финикийская буква (рис. 192, цифра 2) и египетский иероглиф «вода» (рис. 192, цифра 3).



Рис. 192

По традиции Вирт не дает названия этой карте, таким образом, «Смерть» является единственной картой в его

колоде, не получившей наименования. Сам Вирт пишет об этом Аркане следующее: *«Все картины Таро подписаны словами — Фокусник, Папесса, Императрица и так далее, — и только Аркан XIII намеренно оставлен без подписи, как будто средневековые художники из отвращения отказались дать имя скелету с косою, урожаем которого состоит из человеческих голов. Значит ли это, что они отказывались видеть в этом вселенском разрушителе эфемерных форм только лишь Смерть? Похоже, они считали, что существует одна только Жизнь, и не верили ни в Смерть, ни в Небытие. То, что существует, может изменять свой внешний вид, но никогда не разрушается и не исчезает, все сущее бесконечно изменяется под воздействием великого преобразователя, которому обязаны своим происхождением индивидуальные существа. Растворяя использованные формы, которые более не отвечают своему предназначению, этот агент производит омолаживающее действие, поскольку высвобождает энергии и помогает им войти в новые живые комбинации. Таким образом, своим эфемерным существованием мы обязаны тому, что называем Смертью. Она дает нам возможность появиться на свет и ведет нас только к возрождению»*.²⁹⁸

²⁹⁸О. Вирт. Таро магов. С. 138-139.

Как и в предшествующих картах Вирт наполняет классическую марсельскую версию изображения цветовым символизмом и иными эзотерическими деталями, повышающими смысловую нагруженность его колоды. Он описывает символизм тринадцатой карты Таро следующим образом: *«Косарь Таро косит слева направо, поэтому в его силуэте легко угадывается еврейская буква Мем. Черенок косы красный, ибо Смерть повелевает огнем, который пожирает то, что истощилось и иссохло, солому, в которой больше не циркулирует жизненный сок. Обратим внимание, что кости скелета не белые, а розовые, как живая человеческая плоть, способная чувствовать и сострадать, На самом ли деле этот разрушающий и растворяющий Рок способен на всю ту жестокость, которую ему приписывают? Коса возвращает человеческие тела в землю, отсекая головы, руки и ноги, а та с жадностью их поглощает. На лицах мертвецов сохраняются осмысленные выражения, как будто их головы продолжают жить собственной жизнью. На правой голове видна корона, символ господства разума и воли, от которых никто не отрекается даже в смерти. Черты женского лица, изображенного слева, несколько не утратили своего очарования, ибо любовь не умирает и душа продолжает любить даже за последней чертой. Руки, которые торчат из земли, готовы к работе, то есть Делание невозможно прервать, а ноги, которые виднеются среди зеленых побегов, символизируют непрекращающееся движение идей и мыслей. Исчезновение отдельных индивидуумов несколько не вредит делу, которым они занимались: ничто не прекращается, все продолжается!»*

Из вышеприведённой цитаты ясно, что для Вирта Аркан «Смерть» воплощает не неизбежный предел всех живых существ, а напротив — необходимый рубеж в становлении, в поисках себя на пути истины, а также важный компонент самой жизни. Художнику удалось сгладить ужасную сцену, изображенную на карте, за счет введения описанных им выше деталей. Даже сама смерть предстает в его версии Аркана не как мрачный образ неизбежного, но как помощник, осуществляющий за нас ту работу, на которую мы самостоятельно не решились бы никогда.

Астрологические соответствия этой карте дают далеко не все оккультисты, к примеру, в наиболее распространенной ветви французской школы, идущей от Папюса, этот Аркан не наделяется небесными аналогами. Примечательно, что Рудникова, в большинстве своих соответствий опирающаяся и даже копирующая их из школы Г.О.М., для карты «Смерть» делает исключение и ставит ей в соответствие созвездие Большой Медведицы. Согласно Филемону Сиракузскому это созвездие появилось благодаря младенцу-Зевсу, который, желая спасти двух нимф от смерти в пасти Кроноса, превратил их в медведиц, а потом переместил

на небеса в виде Большой и Малой Медведиц. Созвездие Большой Медведицы издавна использовалось для навигации. Это может указывать на то, что Рудникова демонстрирует таким соответствием скорее *путеводную* ипостась данного Аркана, а не его мрачный образ «жнеца голов».

Станислас де Гуайта и вслед за ним Освальд Вирт предлагают в качестве звёздной параллели «Смерти» Полярного Дракона. Вирт в своей книге объясняет такой выбор: *«На небе нет ничего, что соответствовало бы Смерти. Единственным врагом жизни, или, по меньшей мере, временно живущих форм, можно было бы назвать Полярного Дракона. Это ненасытный пожиратель всего отжившего; в нем растворяется все, что должно возвратиться в хаос и потом обрести новую форму. Геркулес (Аркан IV) встретился с этим чудовищем в Саду Гесперид, где оно охраняло золотые яблоки. Но эта ужасная на вид рептилия способна помешать только непосвященным, которые недостойны приблизиться к сокровищу тайного знания; перед посвященным же, который прошел через смерть и воскресение, она смиренно отступает»*³⁰⁰.

Зодиакальное соответствие карте «Смерть» представлено только в английской школе Таро — это знак Скорпион, обыгранный как в символизме изображения на карте в Таро Герметического Ордена «Золотая Заря», так и в «Таро Тота» Алистера Кроули. Думаю, совершенно излишне объяснять, почему Скорпион избран английскими оккультистами в качестве соответствия тринадцатой карте Таро. Всё, что было сказано в этой главе об Аркане «Смерть», в той или иной степени можно сказать и про этот знак Зодиака. Но, как я уже упоминал, анализируя карту Кроули, одно дело, когда зодиакальный Скорпион представлен в виде своей низшей ипостаси — *рыбы* или *членистоногого*, а другое — когда в виде воспаряющего в небеса *орла*. Английская школа пошла по пути акцентирования в многогранном и сложном знаке Скорпион первой составляющей (*разложение*) и соотнесла его с картой «Смерть»; французская же эзотерическая традиция, идущая от Папюса, обратилась к высшей ипостаси Скорпиона — орлу (*возгонка*), что позволило соотнести этот астрологический знак с четырнадцатым Арканом, венчающим второй септенер колоды Таро.

Подведем краткий итог: во всех картах «Смерть», близки они или различны в деталях, можно наблюдать схожий смысл — *разложение прошлого*, его *отмирание* во имя чего-то, что ещё не видно даже на горизонте. Путь «Смерти» — это путь бесстрашных, ведущий от сферы х' Од к сфере Гвура — в «мясорубку» агрессивной машинерии Святого Древа, чтобы изрубленным старый король мог быть брошен в котел ангела карты «Искусство» из «Таро Тота» и благодаря аккумуляции хтонической

³⁰⁰ О. Вирт. Таро магов. С. 142.

силы Бафомета (XV Аркан) проломить кокон, сковывавший его словно тюрьма (XVI Аркан), чтобы увидеть сияние новых звёзд (XVII Аркан).

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

преобразующее начало, которое обновляет всё сущее; неотвратимая необходимость; посвятельная смерть; необходимый и неизбежный конец; коренное преобразование; гниение; разложение; распад.



Микеланджело да Караваджо «Призвание апостола Матфея» (1599 г.)

АРКАН XIII

УМЕРЕННОСТЬ, ВОЗДЕРЖАННОСТЬ,
ИСКУССТВО, *HARMONIA MIXTORUM* (АЛХИМИЯ)
СОЛНЕЧНЫЙ ГЕНИЙ, ЛИЧНОСТЬ



Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую во двинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей»

Александр Сергеевич Пушкин «Пророк»

Ключевые слова:

- аннигиляция и последующее преобразование
- призвание
- очищение
- построение новой личности
- искусство
- алхимия
- взаимодействие «божественного» и «земного»

Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Нун* (между сфирот Тифэрэт и Нэцах)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Самэх* (между сфирот Тифэрэт и Иесод)

Гематрия буквы Нун: 50 и 700 для конечной формы

Гематрия буквы Самэх: 60

Астрологические соответствия: Гуайта и Вирт — Водолей, Папус и Г.О.М. — Скорпион, Рудникова — Скорпион, английская школа — Стрелец

Параллели в психологии и науке о человеке:

- обретение цели в жизни
- трансформация (особенно, происходящая в середине жизненного пути)
- баланс между индивидуацией и социальной ценностью деятельности индивида

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- книга пророка Исая
- призвание апостолов из четвероевангелий
- Преображение Господне (Мф. 17:1-6, Мк. 9:1-8, Лк. 9:28-36)
- трансформативный аспект текстов мессы или Божественной литургии
- Александр Сергеевич Пушкин «Пророк» (1826)
- Иоганн Вольфганг фон Гёте (*Johann Wolfgang von Goethe*) «Фауст» — вторая часть (первая публикация — 1832)
- Герман Гессе (*Hermann Hesse*) «Сиддхартха» (1922)
«Игра в бисер» (1943)
- Говард Филлипс Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*) «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата» (1927)
- Джон Рональд Руэл Толкин (*John Ronald Reuel Tolkien*) «Властелин колец» (1954—1955)

Параллели в трудах мыслителей:

- трансформативная составляющая алхимических текстов Арнольда из Виллановы (1235—1313), Раймунда Луллия (1235—1313), Василия Валентина (XV—XVI вв.) и некоторых других известных мастеров

Делания

- Иоганн Валентин Андреэ (*Johann Valentin Andreae*) «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459» (предположительно 1602)
- Михаэль Майер (*Michael Maier*) «Убегающая Аталанта» (1617)
- Мирна Элиаде (*Mircea Eliade*) «Азиатская алхимия» (1934)
- Юлиус Эвола (*Giulio Evola*) «Мистерия Грааля» (1937)
- Карл Густав Юнг (*Carl Gustav Jung*):
«Психология и алхимия» (1944)
«*Mysterium Coniunctionis*» (1961)
- Эмма Юнг (*Emma Jung*) «Легенда о Граале» (изд. 1960)
- Эдвард Ф. Эдингер (*Edward F. Edinger*) «Алхимия души» (1985)

Параллели в живописи:

- Пьетро дель Поллайоло (*Piero del Pollaiuolo*) «Аллегория умеренности» (XV в.)
- Андреа дель Верроккьо (*Andrea del Verrocchio*) и Леонардо да Винчи (*Leonardo di ser Piero da Vinci*) «Крещение Христа» (1472—1477)
- Пьетро Перуджино (*Pietro Perugino*) «Крещение Христа» (1482)
- Джованни Страдано (*Giovanni Stradano*) «Алхимическая лаборатория» (1571)
- Андреа Превитали (*Andrea Previtali*) «Аллегория умеренности» (нач. XVI в.)
- Микеланджело да Караваджо (*Michelangelo da Caravaggio*) «Призвание апостола Матфея» (1599)
- Пьетро Либери (*Pietro Liberi*) «Аллегория умеренности» (XVII в.)
- Маттиас Стом (*Matthias Stom*) «Пилат умывает руки» (первая половина XVII в.)
- Эль Греко (*El Greco*) «Сошествие Святого Духа» (1605—1610)
- Лука Джордано (*Luca Giordano*):
«Аллегория умеренности» (вторая половина XVII в.)
«Пилат умывает руки» (вторая половина XVII в.)
- Данте Габриэль Россетти (*Dante Gabriel Rossetti*) «Умывание рук» (1865)
- Жан Дельвиль (*Jean Delville*):
«Парсифаль» (1890)
«Орфей» (1893)
- Лоуренс Альма-Тадема (*Lourens Alma Tadema*) «Любимый обычай» (1909)
- Константин Алексеевич Васильев «Струна» (1963)

Параллели в скульптуре:

- Никколо Роккатальята (*Niccolo Roccatagliata*) «Аллегория умеренности» (ок. 1593—1636 гг.)
- Джордж Сегал (*George Segal*) «Женщина, моющая ноги в раковине» (1958)
- Том Паки (*Tom Puckey*)
«*The lens trees*» (1989)

«Полигимния» (1991)

«*The Wife of the Alchemist/Madame Flamel*» (2008)

Параллели в архитектуре:

- термы, бани, в том числе термы Каракаллы (212 г. н. э.—217 г.)
- плавильни и кузни
- известные академические концертные залы:

Фрэнсис Фоук (*Francis Fowke*) Альберт-холл (1871)

Йозеф Зитек (*Josef Zitek*) и Йозеф Шульц (*Josef Schulz*) Рудольфинум (1885)

Адольф Леонард ван Гендт (*Adolf Leonard van Gendt*) Концертгебау (1883—1888)

Уильям Татхилл (*William Tuthill*) Карнеги-холл (1891)

- Фриденсрайх Хундертвассер (*Friedensreich Hundertwasser*) и Йозеф Кравина (*Joseph Krawina*) дом Хундертвассера (1983—1986)

Параллели в музыке:

- Петр Ильич Чайковский:

«Орлеанская дева» (1879)

«Иоланта» (1891)

- Николай Андреевич Римский-Корсаков:

«Снегурочка» (1881)

«Садко» (1892—1896)

- Рихард Штраус (*Richard Strauss*) «Ариадна на Наксосе» (1912)

- Ганс Пфизнер (*Hans Pfitzner*) «Палестрина» (1917)

Параллели в кинематографе:

- Алехандро Ходоровски (*Alejandro Jodorowsky*):

«Священная гора» (1973)

«Похититель радуги» (1990)

- Джордж Лукас & Со (*George Lucas*) «Звёздные войны» (1977—2005)

- М. Найт Шьямалан (*M. Night Shyamalan*) «Неуязвимый» (2000)

- Джон Мейбери (*John Maybury*) «Пиджак» (2005)

- Кристофер Нолан (*Christopher Nolan*) «Интерстеллар» (2014)

- Гор Вербински (*Gore Verbinski*) «Лекарство от здоровья» (2016)

- комикс-фильмы о преобразении личности («Робот-полицейский», «Бэтмэн», «Доктор Стрэндж» и т.д.)

Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Представление о бессмертии Архетипа имеет плодом дар способности априорных суждений, которых бы не было, если бы мы вздумали признавать метафизические начала зыблемыми по существу. Плодом представления о смерти и перевоплощении является

сознание необходимости герметической гармонии активных и пассивных элементов, фильтруемых человеческой Личностью. Плодом детального изучения энергетических преобразований являются теории, в которых на первом месте стоит вопрос об обратимости или необратимости процессов. <...> Картинка XIV- го Аркана являет нам изображение Солнечного Гения в блистающей белизной одежде, увенчанного золотой повязкой, опоясанного золотым поясом, за который заткнут белый плат, и старательно, без потери единой капли, переливающего жидкость из золотого сосуда в серебряный. Что говорит нам эта картина, озаглавленная на ученом языке "**Ingenium Solare**", а на вульгарном "**la Temperance**"? Это — Солнечный Гений; влияние Солнца синтетично; следовательно, плод, символизируемый этим Арканом, должен в конце концов вести нас к синтезу»³⁰¹.

Освальд Вирт: «[сосуды] из драгоценных металлов соответствуют не грубым телесным оболочкам, а двойной психической атмосфере, для которой материальный организм — не более чем земной балласт. Одна из этих концентрических атмосфер — та, которая ближе к человеку, — соответствует Солнцу и активности (Золото, сознание, разум). Она непосредственно управляет индивидуумом и сохраняет энергию его воли. Вторая атмосфера, окутывающая первую, соответствует Луне и чувствительности. Её сфера более тонка и таинственна: чувства, неясные впечатления, воображение и бессознательное высшего порядка. Эта эфирная сфера улавливает вибрации жизни, общей для индивидуумов одного рода, — жизни вечной, резервуара, из которого мы черпаем жизненную силу, чтобы впоследствии её индивидуализировать. То, что накоплено в серебряном сосуде, переливается в сосуд золотой, где происходит конденсация, необходимая для поддержания физической жизни»³⁰².

Нина Рудникова: «Личность не может быть создана без устойчивой оси сознания, а устойчивость оси сознания определяется целеустремленностью. <...> Человек, поставивший себе цель, переделывает свой собственный материал соответственно этой цели во имя её достижения. Сама цель указывает ему на необходимость самодисциплины, выражающей степень овладения своим психическим материалом»³⁰³. «Осуществление идеала в личности и её проявлениях расширяет ментальное тело, одухотворяет астральное и утончает эфирное тело. <...> Уровень нашего устойчивого, повседневного сознания повышается, и восприятие идеала расширяется. <... > Обусловив рост личности, идеал сам растет соответственно с её ростом. В этом случае начинается... постройка новой личности, соответствующей новому восприятию идеала»³⁰⁴.

Валентин Томберг: «Какой вопрос произвольно возникает при внимательном рассмотрении этой карты и её общего содержания? Какова

³⁰¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 301.

³⁰² О. Вирт. Таро магов. С. 144.

³⁰³ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 246.

³⁰⁴ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 231.

главная идея этого образа — Ангела с двумя крыльями в красно-синем одеянии, с красным и синим сосудами в руках, который заставляет воду загадочным образом литься из одного сосуда в другой? Не он ли приносит благую весть о том, что за пределами дуализма "либо-либо" существует — или возможно — "не только, но и" или "и то, и другое"? Не напрашивается ли совокупное содержание этой карты и сам изображенный на ней Ангел на истолкование их как проблемы взаимодействия полярностей или интегрированной двойственности? Не внушает ли нам карта предчувствие или подозрение, что вода переливается именно благодаря двум крыльям, двум рукам, двум цветам одеяния и двум сосудам? ... и что эта вода есть плод и дар той интегрированной двойственности "и то, и другое", которая бросается в глаза с первого же взгляда на карту?»³⁰⁵. «Ущл герметиста отличается от удела обычного человека только тем, что первый алчет и жаждет всестороннего знания того, что попросту воздействует на последнего. Такой удел не дает никаких привилегий; напротив, он налагает на герметистов дополнительную ответственность — вернее, духовный долг постижения всей совокупности чудес и катастроф, из которых состоит жизнь и этот мир. Этот долг наделяет их в глазах мира самоуверенностью или ребячеством, но благодаря Аркану вдохновения — Аркану крылатой сущности, переливающей живую воду из одного сосуда в другой, — они таковы, каковы есть» .



Один из прототипов кроулианского Аркана «Искусство» («Умеренность»).

Гравюра из книги Даниэля фон Штольценберга «*Umlanum Cluzumkut*».

В этой главе мы завершаем вторую седмицу Старших Арканов Таро обращением к карте «Умеренность» или «Гений Солнца». На протяжении всей истории своего существования, начиная с эпохи Возрождения и заканчивая колодами О. Вирта, А. Уэйта, и даже, отчасти, А.* Кроули, Аркан «Умеренность» не претерпел каких-либо значительных изменений. Всё это время композиционно он был теснейшим образом связан с Арканом «Звёзды», причем настолько, что в некоторых случаях даже непросто отличить изображение одной карты от другой. На древнейшем изображении * ³⁰⁶

³⁰⁵ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 334.

³⁰⁶ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 357.

«Умеренности» из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 193) девушка, облаченная в платье, расшитое звёздами, льет воду из одного кувшина в другой, который держит чуть ниже первого. На карте «Звёзды» из «*IJJ Tarnt*»³⁰¹ (рис. 194) мы снова видим девушку (одетую, а не обнаженную, что не типично для семнадцатого Аркана), держащую в руках два кувшина и также льющую воду. Приведенные изображения двух разных Арканов (XIII и XVII) очень близки, хотя и имеют одно важное отличие: на карте «Звёзды» дева льет воду в водоем, то есть **вовне**, в то время как на карте «Умеренность» цель действий девы или ангела (в некоторых более поздних колодах) — это **смешение содержимых двух сосудов**.



Рис. 193

Переливание воды из одного сосуда в другой — символ очищения. Такая процедура существовала многие века. В средневековье перед и после трапезы слуги приносили две посуды (два кувшина или кувшин и чашу) и лили господам воду на руки, дабы те их очистили. Традиция омовения рук сохранилась и во многих религиозных конфессиях, в частности, в иудаизме, синтоизме и, отчасти, в исламстве.

Всем знакомо выражение «я умываю руки», означающее отход от ответственности, объявление о своем неучастии в каком-либо деле. В Торе сказано, в случае, когда убийца человека неизвестен: *«все старейшины города того, ближайшие к убитому, пусть омоют руки свои над головой телицы, зарезанной в долине, и объявят и скажут: руки наши не пролили крови этой, и глаза наши не видели»* (Втор. 21:1-9). Своё распространение в современном значении выражение «я умываю руки» получило благодаря евангельскому сюжету.

Понтий Пилат во время суда над Иисусом совершил принятое среди иудеев ритуальное омовение рук в знак непричастности к совершаемому убийству: *«Пилат, видя, что ничто не помогает, ... взял воды и умыл руки перед народом, и»*³⁰⁷



Рис. 194

³⁰⁷ «*IJJ Tarot*» *Johann Georg Rauch* (1831—1838 гг.)

сказал: невиновен я в крови Праведника Сего» (Мф. 27:24). Апокрифическое «Евангелие от Петра» добавляет к описанию суда, что «Из иудеев же никто не умыл рук, ни Ирод, ни кто-либо из судей Его». Знаменитое изображение великого художника эпохи раннего квадраточенто Дуччо ди Буонинсенья «Пилат, умывающий руки» демонстрирует этот эпизод из Евангелия (рис. 195). На фреске мы видим, как слуга льет из кувшина воду на руки увенчанного лаврами прокуратора Иудеи.



Рис. 195

«Умеренность» — одна из важнейших карт Старшего Аркана и одна из самых трансформативных, хотя и, возможно, одна из самых тяжелых. На этой карте в большинстве колод изображен Ангел — Гений Солнца, а встреча с ним может восприниматься как ужасающее событие: достаточно вспомнить стихотворение «Пророк» А.С. Пушкина, навеянное ветхозаветным сюжетом из Книги пророка Исаии. Сущность такой встречи с Ангелом в Аркане «Умеренность» — аннигиляция, разложение *всего и вся* на уровень *prima materia*, перевод всех ранее имевших место целей и смыслов в категорию бессмысленного, ведь только через тотальное обесмысливание можно переродиться, лишь бессмысленное может быть наделено любым новым смыслом!

Здесь, как мне кажется, очень важно разобраться в том, что такое бессмысленное и что такое процесс наделения бессмысленного смыслом. Для этого я предлагаю ненадолго отвлечься от арканологии и взглянуть, где в своей жизни мы можем обретать чистые островки бессмысленного.

Исходя из первой главы данной книги, читатель уже знает, что смысл определяется эпистемой эпохи, а это значит, что дабы выйти за пределы смысла, нужно выйти и за пределы эпистемы, но как это вообще возможно осуществить?

У меня есть определенные предположения на этот счет, они связаны, с одной стороны, с пространством *сновидений*, с другой стороны, с теми стохастическими и неупорядоченными феноменами, которые в магических практиках именуется *инструментами предсказания* — то, что способно инициировать как можно более случайные порядки: порядок выпадения карт Таро, стеблей тысячелистника для практик *И-Дзун* или геомантических фигур.

Как правило, люди путают две совершенно разные категории: отсутствие *смысла* и отсутствие *ценности*. Однако, из отсутствия одного не вытекает отсутствие другого. В большинстве определений слова «*смысл*» (в том числе и классических Г. Фреге и Л. Витгенштейна) он связывается с *контекстом* предмета, о котором идет речь. Приведу в качестве современного примера понимания термина «*смысл*» цитату из «Новой философской энциклопедии»: «*Смысл — [это] сущность феномена в более широком контексте реальности...*»³⁰⁸. Исходя из логики русского языка, само слово *осмысление* — это придание чему-то смысла. *Осмыслить* — значит *наделить смыслом*, а так как сновидение или случайно выпавшие карты при ритуале дивинации *до* их рефлексии не осмыслены по определению, они могут рассматриваться как явления бессмысленные — явления, которым ещё не был установлен некий смысл.

Через работу сна или практику прорицания человек способен взглянуть на себя вне смысловой парадигмы и увидеть свою реальность такой, какая она есть, или, по крайней мере, увидеть её в ином, не похожем на привычное осознание свете. Я считаю, что именно эта *лиминальная* (пороговая) природа снов и некоторых магических практик, их пограничность с миром *вне системы смысла* и создала им дурную репутацию в просвещенной среде (достаточно вспомнить осмеяние научным сообществом первого издания «Толкования сновидений» З. Фрейда в 1900 г.).

Сон как феномен, лишенный смыслов, привнесенных из парадигмы бодрствующего сознания, дает нам возможность заглянуть «под вуаль» обыденной реальности, приподнять полог покрывала Исиды/Матрицы/Майи и увидеть мир другими, *не-человеческими* глазами. Ведь если верны предположения ученых о том, что сон есть понижение ментальной активности, возможно, мы видим сны так, как развитые гоминиды (вроде неандертальцев) видели саму реальность вне сна.

Как правило, во сне мы полностью включены в процесс сновидения — пока мы спим, мы не способны его рефлексировать, осознавать его странность, непоследовательность³⁰⁹. Это значит, в большинстве случаев во сне мы оказываемся включенными в *открытое* (не рефлекслируемое) бытие, как включены в него животные, согласно исследованиям Якоба фон Икскуля³¹⁰. Но такая временная потеря осознанности человеком во сне всё же имеет и принципиальные отличия от бытия животного: во-первых, она именно временная, а во-вторых, таким образом, пусть и низведенным до состояния бессмысленности, мы воспринимаем всё же человеческий, а не животный контекст реальности.

Практически всегда, когда мы начинаем вспоминать сон после пробуждения, происходит его рационализация, его описательное воспоминание, его включение в дискурсивную практику, в нашу

³⁰⁸ Ю. Шрейдер. Смысл // Новая философская энциклопедия: Мысль, 2000. — Т. 1-4.

³⁰⁹ Когда такое редкое осознание происходит, сон перестает быть для нас сущностно отличным от нашей повседневной реальности бодрствующего сознания.

³¹⁰ Якоб Иоганн Икскуль (*Jakob Johann von Uexküll* 1864—1944) — биолог, зоопсихолог и философ, один из основателей зоосемиотики и биосемиотики.

мировоззренческую концепцию. Но если сон относится к группе тех наиболее важных сновидений, которые К.Г. Юнг называл *архетипическими*, он представляет совершенно иную реальность, чем реальность окружающего нас обыденного мира. По причине своей инаковости такой сон в большинстве случаев быстро *демонтируется* сознанием и переводится в модус причинно-следственных отношений, иногда с посылкусием странного и причудливого карнавала или буффонады. Вот отсюда, очевидно, и проистекает идея З. Фрейда о бдительном внутреннем «цензоре», а ведь гипотеза Фрейда была высказана задолго до появления концепций парадигмального мышления!

Из-за такой типичной для человека рационализации или, скажем конкретнее, *искажения сознанием пространства сна при контакте с ним* ключевым моментом в анализе сновидений является правильный подход к самому их осознанию. Верный подход к вспоминанию сна — это вера в его причудливый вне-дискурсивный мир, столь же реальный, что и мир нашего бодрствования. Такой взгляд позволяет взаимодействовать с миром сна, а значит увидеть не только сны, но и саму нашу так называемую «объективную реальность» по-другому, без «очков эпистемы». Говоря «верный подход», я понимаю буквальное прочтение слова «верный», то есть принятие реальности сна такой, какая она есть, верность всем выраженным во снах элементам, их пространству, их временному или причинному ряду, какими бы странными они ни казались.

Не подлежит сомнению, что даже простое вспоминание сна — как контакт с пограничным, иным миром — уже влияет на наш обыденный сознательный мир. Однако, такое влияние лишено нашей индивидуальной инициативы, нашей сознательной воли в созидании — мы остаемся лишь исполнителями, а не постановщиками той пьесы, в которой играем. Вспоминая сон и не осознавая того, что мы работаем, в модусе *творения реальности*, мы снова попадаем в зону случайности и оказываемся пленниками доксы³¹¹ — представлений, мнений, общих суждений... ибо «не ведаем, что творим»!

Каждый человек черпает из своих снов видение бытия вне смысла. Вспоминая сновидения, хотя бы фрагментарно, мы осмысляем их, тем самым пусть и в минимальной степени воздействуем на эпистему своего времени! Большинство людей делают это *неосознанно*. Неосознанное влияние на эпистему инициирует её случайное движение в неопределенном направлении. Если такое предположение относительно стохастического (случайного) воздействия снов каждого человека на существующую эпистему верно, из этого следует, что сама данная эпистема не движется к какому-то конкретному результату и не имеет предзаданной телеологической направленности.

Из такого видения реальности проистекают идеи о господстве случайности и рока, представленные в механистической модели вселенной, типичной для классической эпохи. Однако, именно в таковой непредзаданности развертывания эпистемы кроется ключ, который может

³¹¹ Докса (от др.-греч. δόξα — «мнение»).

помочь человеку перестать быть «винтиком» в огромной машинерии и начать оказывать определенное влияние на всю мировоззренческую систему, направлять её в нужное этому человеку русло. Такой ключ, такое средство дано каждому — это наши сны.

На схожих идеях, очевидно, была основана и практика алхимии, а также практика мантики и магии (здесь я объединяю эти понятия, так как при таком ракурсе рассмотрения очень сложно отделить предсказание будущего от его творения). Мишель Фуко считал, что вне дискурсивных практик объект не существует, а значит, осознавая то, что прежде находилось вне зоны сознания, мы в строгом смысле слова творим. Или как написано у Моисея: *«И сказал Бог: да будет свет. И стал свет»*, — то есть до названия света его не было, так как его не было в дискурсивной практике, если применять систему Мишеля Фуко к тексту Книги книг. Или как написано у Иоанна: *«В начале было Слово...»* — из чего также можно сделать вывод, что до появления Слова (Αὐτός) самого «начала» не существовало — было лишь *тоху-ва-боху*³¹² наших бессмысленных сновидений, мир вне эпистемы, тотальное включение в бытие — в непрерывность бытия животного. Или как писал Хайман Штейнталь^{312 313}: *«У животного есть память, но нет воспоминаний»*. Перефразируя этого немецкого философа, можно сказать: *«У животных есть сон, но нет сновидений»*, — если понимать сновидение как нечто принципиально отличное от восприятия бодрствующего сознания.

Превосходно проиллюстрировать идею наделения смыслом изначально бессмысленного бытия и признания его ценности могут европейские алхимические трактаты Средних веков и эпохи Возрождения. Базовые описания столь существенных для алхимии понятий, таких как *prima materia* и *Камень Философов*, сводятся по сути своей к следующему: *Первоматерия*, как и *Камень Мудрецов* есть везде, но никто из людей их не замечает, хотя и видит постоянно, а также они есть то, что обычный человек сочтет за нечто лишённое ценности — грязь или даже экскременты. Но тут же адепты алхимического искусства предупреждали:

*Но всё ж в навозе не ищи его,
Иначе испытать тебе позор великий,
Когда б ты занялся подобной ерундой,
То высмеян ты будешь всей страной.*

Ш. Михельшпахер «КабáАа»³¹⁴

Тем самым, мастера Делания как бы намекали нам на иносказательность сравнений *Камня Мудрецов* с навозом.

Разве эти намеки не есть прямое указание на то, как из пространства

³¹² Последние слова второй строки из Книги Бытия *«Земля же была безвидна и пуста»*, отражающие первичный хаос, в оригинале звучат как *тоху-ва-боху*.

³¹³ Хейман Штейнталь (*Heuttan блетlбаl* 1823—1899) — немецкий филолог и философ.

³¹⁴ Именно Кабала, а не Каббала — учение аристократии, или учение конников — кабальеро и т.д. В русском языке схожий корень также имеют слова *конь* и *князь*, а также *знать* (как сословие) и *знание*.

бессмысленного создавался смысл? Ведь *открытое бытие* — то есть бытие, не наделенное человеческим смыслом — действительно есть везде, никто не может увидеть его вне смысловой системы, пока не найдет ключей к миру своих снов, миру своей внутренней психической жизни. Пока же человек не обретет такие ключи, он будет воспринимать реальность бессмысленного как нечто лишенное ценности (отсюда и сравнение с грязью и экскрементами). Но именно такое бытие и есть высшая ценность, так как именно бессмысленное бытие, лишенное идеологии, может быть наделено любым, хоть самым высоким смыслом.

Таким же образом я рассматриваю и сами книги адептов Искусства. Многие ученые и герметисты предпринимали и предпринимают попытки интерпретации алхимических трактатов (как строго научные, так и фантастические), однако, все эти противоречивые интенции не есть ли лишь придание смысла изначально бессмысленному тексту? Тому тексту, который создавался (или скорее подчеркивался из сновидений) апологетами Делания именно в расчете на его сущностную бессмысленность или чистоту от парадигмы, а значит открытым для осмысления — наделения необходимым смыслом. И, если рассматривать алхимические рукописи в таком контексте, то следует признать — К.Г. Юнг, не разбиравшийся в тонкостях химических процессов, которые (согласно научной версии) подчас были обозначены в анализируемых им алхимических рукописях, уловил то самое главное, что было в работах алхимиков — стремление наделить бессмысленное необходимым смыслом.

Будучи столь же бессмысленной, как наши сновидения, а, скорее всего, из них и воссозданная, Книга алхимика была не **руководством**, но **средством** по преобразованию всего неблагородного в благородное, средством по приданию неантропоморфному миру *тоху-ва-боху* человека размерного вида каббалистического Адама Кадмона³⁶ — не просто случайного творения, но именно осознанного творения мира, соразмерного представлением и чаяньям адепта. А тот факт, что во снах и книгах мастеров Искусства были химические вещества (сульфур, ртуть, соль, квасцы и т.д.), просто указывает на род деятельности этих людей, которые были химиками. Ведь каждый чаще всего видит во снах то, с чем связан ежедневно, но во сне он видит это совершенно иначе, чем в бодрствующем состоянии. Выходит, аргументация, что алхимические тексты — это лишь шифровка химических процессов и их соединений, ничего не доказывает относительно глубинной природы самих этих текстов, даже если в них и можно найти точное описание действительных химических реакций.

Рассмотрение дискурса алхимических трактатов именно как «*дискурса, лишенного дискурса*» влечет за собой одно важное следствие: ни один адепт не обманывал читателя, обещая в предисловии точно дать ему в пользование средство для получения *Камня*. Однако, всем известно, что в десятках, если не сотнях сохранившихся текстов как раз нет ни одного внятного рецепта для реализации алхимического *опуса*. Неужто сотни известных людей, из них, к примеру, такие как Святой Фома Аквинский,

³⁶Адам Кадмон (или «первоначальный человек») — это каббалистический мир, согласно преданию, послуживший образом для творения *человека* нашего мира.

просто дурачили незатейливых читателей и тратили столь ценный пергамент на баловство? Это маловероятно. Скорее, каждый из адептов Делания в своих трактатах давал нам не только средство для изготовления *Камня*, но и *сам Камень* — книга алхимика и была истинным *Камнем Мудрецов*, отверзающим врата в нуминозное пространство бессмысленного, которое можно наделить любым смыслом.

Но, если вы читали хотя бы один алхимический трактат, вы сразу же вспомните, что в тексте его будет постоянно, словно рефрен, звучать фраза: *«книгу эту нельзя давать в руки недостойным»*. Отчего же такой запрет? Неужели, книга, которая может превращать *свинец* в *золото*, не сможет из глупца сделать ученого мужа? Или именно этого и боялись адепты? Боялись конкуренции? Боялись утратить свой высокий интеллектуальный статус в окружающем их обществе?

Вот тут-то мы и подходим к проблемам, которые могут возникнуть при работе с бессмысленным. Дело в том, что сталкиваясь с бессмысленным пространством — будь то пространство алхимическое, или пространство сна — человек бессознательно или осознанно создает новый смысл, то есть творит новую причинно-следственную цепочку, которая далее будет двигаться уже по заданным законам нового смысла. И нет никаких гарантий, что если по мнению человека он созидает что-то прекрасное, наделяя пространство сна новым смыслом, на практике это не приведет к катастрофе. Упущенная маленькая деталь, неправильное понимание своей роли, действующих сил и самой ситуации — и в результате человек становится жертвой самого себя. Отсюда, очевидно, и проистекает панический страх обывателя как перед магией и мантикой, так и зачастую перед глубинной психологией. Считается, если «копнуть» в глубину человеческой психики или в мир запредельного, можно этим подписать себе смертный приговор или, как минимум, утратить рассудок.

Подобные предубеждения на самом деле небезосновательны: соприкасаясь с нуминозной, лишенной антропоморфного смысла реальностью, человек включает её в дискурсивную практику (интерпретирует), но делает это чаще всего неосознанно, а значит «не ведает, что творит». В таком случае он подобен мартышке с пистолетом, так как инициирует действие тех процессов, которые не может контролировать, что ещё раз свидетельствует о колоссальной ответственности, которая лежит на психотерапевте, когда он анализирует сны пациента. Каждая неверная интерпретация может привести к ухудшению ситуации, а то и вовсе к фатальному результату. К неутешительным последствиям может привести и работа непосвященного с глубокими алхимическими или магическими практиками — именно от такой катастрофы пытались уберечь профанное сознание адепты алхимии, заклиная не давать гримуар в руки тому, кто не уверен в Делании, тому, кто не наставлен Учителем.

На принципе наделения бессмысленного пространства смыслом основаны и магические системы. К примеру, бесконечное перечисление так называемых «варварских имен» в средневековых гримуарах — не попытка ли это вырваться за пределы смысла к бессмысленности чистого бытия, символически ограничив воздействие доксы на оператора (мага) спасительным кругом на земле? Созидание нового смысла, сотворение нового молодого

мира из мира обветшавшего — вот что маги и алхимики всех времен творили как подлинное Искусство. А так как ни одно событие для нас ничего не значит само по себе, но лишь внутри целостной системы наших взглядов, нетрудно догадаться, сколь многого можно добиться переосмыслением или перестановкой составляющих внутри этой ценностной системы. Выйдя из одной единственно доступной для нашего восприятия модели реальности, мы можем переосмыслить её и пересоздать, по-новому организовав ценностные уровни и значения отдельных ситуаций.

В мире, согласно М. Хайдеггеру, одновременно происходит *всё и вся*, но мы в силу ограниченности нашего человеческого восприятия обращаем внимание лишь на то, что определяется современной нашей эпохой системой взглядов. Переосмысляя саму мировоззренческую модель с чистого листа *открытого бытия*, мы можем, условно говоря, влиять и на весь воспринимаемый нами мир в целом, так как «сознательно обнаружить» и «сотворить» в данном случае идентичные понятия.

На всех серьезных колодах за 600 лет существования Таро в Аркане «Умеренность» представлена алхимическая символика очищения через *prima materia*, то есть очищение полным растворением. Такое очищение есть «умывание рук», знаменующее непричастность к миру. Это отказ от всего (даже от самого себя) в момент, когда длань Ангела Солнца (или Самости в терминологии аналитической психологии) коснется нас, чтобы уничтожить, переплавить и воссоздать для высшего. Это алхимическая трансмутация, преобразующая неблагородное в благородное. По этой причине множество схожих изображений с картами «Умеренность» можно отыскать в алхимических гравюрах



Рис. 196

— ведь четырнадцатый Аркан непосредственно отсылает алхимическому *опусу*. На миниатюре из книги Leonhart Thurneysser «*Quinta Essentia*» (1574 г.) в руках Девы-Алхимии видим кувшин с эликсиром *Essentia*, которую она собирается излить в стоящий на алхимической печи другой сосуд (рис. 196). Солнце и Луна за её спиной указывают на баланс противоположных начал, а также на их смешение и взаимопроникновение. Это изображение (как и многие другие гравюры искателей *Камня Мудрецов*) — *analogon* Аркана «Умеренность» или «Искусство»: они могут отличаться в деталях, но суть остается всегда одна и та же

— взаимопроникновение солярного и лунарного, земного и небесного в процессе полного растворения ради последующего возрождения в преобразованном, облагороженном виде.



Рис. 197



Рис. 198

Даже в наиболее оригинальных классических колодах, таких как, к примеру, колода Эттейллы, алхимический символизм четырнадцатого Аркана сохраняется в полном объеме и даже усиливается (рис. 197). На карте из «Египетского Таро» видим Генія Солнца с золотым поясом, на котором начертано имя бога мудрости и письма Тота. Крылатый ангел увенчан солнечным диском, сияющим у него во лбу. Он стоит на треугольнике и шаре, что символически отражает единство *троицы* и *монады*, и льет воду из одного сосуда в другой³¹⁶. В прямом положении эта карта у Эттейллы обозначает «умеренность», а в перевернутом — «осуждение», аннигиляцию без возрождения, растворение не для чего-либо высшего, а в качестве самоцели. Это тоже очищение, но иного рода: не очищение чего-либо или кого-либо, но очищение от подобных элементов самого мира (как переплавка у Пуговичника из пьесы Г. Ибсена «Пер Понт»). В качестве астрологической параллели этой карте Эттейлла ставит знак Козерог — самую низкую точку, в момент прохождения которой Солнце опускается в кромешную тьму, чтобы затем возродиться.

Впрочем, Солнце — это не только центр планетарной системы, но и свет разума, Солнце-Христос, Золото алхимиков и многое другое. Столь же многогранен и Аркан «Умеренность» — карта великой нуминозной силы: аннигиляции *всего и вся* во имя творения новой вселенной. Этот Аркан дарует нам тайну христианской алхимии — *таинство евхаристии*, представленное в «Таро Уильяма Блейка» (рис. 198). Это отпущение грехов, понимаемое как пересоздание (переосмысление) самого человека. Тигель

³¹⁶ Для углубленного рассмотрения символизма Троицы и её связи с процессом трансформации человеческой души, переходом на уровень коммуникации с Самостью рекомендую обратиться к работе К.Г. Юнга «Попытка психологического истолкования догмата о Троице», а относительно символизма монады — к работе Джона Ди «Иероглифическая Монада».

Аркана «Умеренность» — это своего рода мистическое Чистилище, но не посмертное, а осуществляющееся здесь на земле ещё при жизни. Если его операция пройдет как должно, мы перейдем на новый уровень, но если мы окажемся не готовы к преобразению, то всё пойдет не так. Наше прикосновение к священному, нуминозному или, если говорить в человеческих терминах, *бессмысленному* бытию способно сотворить новый смысл, и если этот смысл не просто новый, но и более высокий — это прекрасно. Но если этот смысл несет лишь боль и разрушение, то вина тут лишь того, кто наделил свой мир таким смыслом. Следующая карта Таро покажет нам результат: кого мы на ней увидим, христианского Дьявола или античного бога Пана? Разница между ними огромна! В данном контексте особенно актуально звучат слова св. Павла о таинстве евхаристии: *«... кто ест и пьет недостойно, тот ест и пьет осуждение себе, не рассуждая о Теле Господнем. Оттого многие из вас немощны и больны и немало умирает»* (1-е Коринфянам 11:29-30).

Обратимся к истории этого Аркана. На ранних изображениях четырнадцатой карты Таро (колоды *Ercole d'Este* и «Таро Карла Безумного») мы встречаем деву, а не крылатого ангела (типичного для марсельской карточной традиции). Впрочем, в так называемом «Таро Карла Безумного» (рис. 199, слева) голова девы украшена черным нимбом³¹⁷, что указывает на её иномирное происхождение. Примечательно, что и на карте из *Ercole d'Este Tarot* (рис. 199, справа), и на карте из



Рис. 199

³¹⁷ Как и у других аллегорий добродетелей в этой колоде.



Рис. 200

колоды «Таро Карла Безумного», равно как и на изображении «Умеренности» из знаменитой колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 193) положение рук девы одинаковое. На всех картах ручной работы дева льет воду правой рукой в нижележащий сосуд, который держит левой рукой.

На всех раннепечатных картах Таро руки девы на Аркане «Умеренность» меняются местами. Можно предположить, что художники (или издатели) не сразу разобрались в новых технологиях и ещё не научились правильно оформлять листы для печати. На многих раннепечатных картах даже цифры изображены зеркально — достаточно в качестве примера обратиться к колоде *Rosenwald Tarot* (рис. 200).

Такая изначальная типографская ошибка, произошедшая по причине работы с ксилографией (зеркально отражающей изображение на оттиске), а не с кистью и прессованным картоном, очень быстро прижилась как традиция, и на большинстве последующих карт «Умеренность» дева будет лить воду из левого сосуда в правый, а не наоборот.

Самая ранняя колода, в которой вышеописанная смена сторон композиции карты была осуществлена уже сознательно, а не из-за ошибки, — это *Budapest /Metropolitan Tarot*. Она является исключительной ещё и по той причине, что номер Аркана «Умеренность» в ней не седьмой, как в других раннепечатных колодах, а шестой, как в списке *Sermones de Ludo Cum Aliis*. Таким образом, в ранних картах Таро Аркан «Умеренность» следовал либо шестым — после Аркана «Папа» (открывая ряд четырех великих сил: «Умеренность», «Любовь», «Победа» и «Мужество»), либо седьмым — после карты «Влюбленный» (открывая ряд добродетелей: «Умеренность», «Мужество», «Справедливость»),

Седьмой номер в качестве позиции для Аркана «Умеренность» канет в Лету, а вот шестой станет типичным для некоторых колод Флорентийской миниатюры (рис. 201)³¹⁸. Одной из особенностей вышеприведенной карты из колоды *Minchiate* является обнаженная грудь девы, более типичная для Аркана «Звёзды». Мне известны лишь

³¹⁸ *feu de Minchiate à enseignes italiennes imprimé sur soie jeu de cartes, estampe Giovan Francesco di Santi Molinelli (1712—1716 гг.).*



Рис. 201



Рис. 202

два примера из классических карт Таро, где можно встретить полуобнаженную аллегию *умеренности*, — это колода XVII века *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Tone*, где грудь девы если и не открыта, то, по крайней мере, четко обозначена³¹⁹, и «Таро Тота» Алистера Кроули, где у центральной фигуры изображены шесть обнаженных грудей³²⁰. Это важный символ, так как он отсылает к образу многогрудой Дианы (Артемиды) Эфесской (рис. 202).

Всем известен популярный сюжет из истории античного мира, когда храм Артемиды Эфесской сжег Герострат, чтобы прославить своё имя в веках. Вот она — аннигиляция во имя идеи, понята превратным образом. Однако, после кощунственного деяния храм был вновь восстановлен, и долгие годы многогрудая девственница Артемида-Диана продолжала выступать в роли оберегающего символа деторождения, словно указывая на важнейший аспект карты «Умеренность» — парадоксальное единство разрушения и созидания, целомудрия и порождения всех возможных форм жизни. Полностью обнаженная *дева-умеренность* встречается в Таро лишь дважды: на карте из почти полностью утраченной колоды ручной работы, именуемой *Alessandro Sforza Tarot*, и в «Универсальном Таро» Сальвадора Дали, что роднит эти изображения с традиционной фигурой семнадцатого Аркана.

Начиная с Таро *Catelin Geofroy*, Аркан «Умеренность» обретает

³¹⁹См. рис. на стр. 102.

³²⁰См. рис. на стр. 367.



рис. 203

четырнадцатый номер³²¹. Важная деталь, которую привносит с собой карта из этой колоды, — появление разных по форме сосудов: тот, из которого льют воду, и тот, в который её льют, более не тождественны (рис. 203, слева). Данную линию продолжит и знаменитая колода Вьевиля (1650 г.), в которой второй резервуар и вовсе впервые будет размещен на земле (рис. 203, справа)³²². Надпись на картуше *sol fama* означает «вестник Солнца». Название «Вестник (или Гений) Солнца» станет типичным для французской оккультной традиции. В ряду ранних французских колод особое место занимает совершенно уникальное изображение «Умеренности» из анонимного парижского Таро (рис. 204). На этой карте мы видим женщину, которая водой из сосуда тушит разгоревшийся пожар (под которым, возможно, подразумевается огонь страсти).

Со второй половины XVII века на картах «Умеренность» устанавливается стандартная марсельская композиция Аркана: крылатый ангел льет воду из одной амфоры в другую, причем оба сосуда он держит в своих руках (рис. 205)³²³. Такие изображения можно встретить в большинстве колод

³²¹ Причем сразу же в эзотерической записи — как XIII, а не как XIV, так как десять и четыре (сумма сфирот и каббалистических миров) — это совершенно не то же самое, что и пятнадцать минус один.

³²² Хотя в Таро Вьевиля дева и держит сосуд в правой руке, второй из них находится не в её левой руке, так что говорить о преемственности этого изображения с ранними картами ручной работы достаточно проблематично.

³²³ *Noblet Tarot* (1659 г.).



Рис. 204



Рис. 205

XVIII века, включая безансонскую традицию. Эта модель композиции Аркана будет господствовать более двух сотен лет, и даже экзотические «египетские» колоды XIX века, вроде Таро *Falconnier* (рис. 206), не привнесут в неё принципиальных изменений, а лишь откорректируют стилевые особенности изображения.

Редкими исключениями из этой плеяды единообразных карт являются образы «Умеренности» из колод, не входящих в число стандартных Таро, — это колоды альтернативной эттейловской традиции, а также карты *Tarocco Siciliano*. В колоде Эттейллы, именуемой *Grand Eudlla II* и получившей широкое распространение в Европе с начала XIX века, карта «Умеренность» принципиально отличается от той, которую я анализировал в связи с именем этого оккультиста (рис. 197). Существует целый ряд колод, связанных с его



Рис. 206



Рис. 207

именем. Версии колод, идущие по непосредственной линии преемственности от Таро Эттейллы, именуются, как правило, *Grand Etteilla*, в то время как все последующие изменения и дополнения фиксируются добавляемыми к наименованию римскими цифрами (*Grand Etteilla II*, *Grand Etteilla III*). Наибольшее распространение наряду с классической версией Таро Эттейллы получила именно колода, помеченная номером *II*, на анализе Аркана «Умеренность» из которой мне бы хотелось остановиться.

На карте мы видим аллегорическую фигуру, держащую в руках узду — один из основных атрибутов добродетели *умеренности* согласно канонам европейской живописи (рис. 207, внизу). За женской фигурой мы видим прирученного слона. Это изображение немногосмысленно указывает, что нужно уметь усмирять свои

животные страсти. Как бы это парадоксально ни звучало, но данная карта во многом тождественна по смыслу не Аркану «Умеренность» классического Таро, а карте «Сила/Мужество». Покорение своей животной природы уздой разума и праведных дел — вот в чем заключается концепция этой карты, что роднит осмысление добродетели *умеренность* с добродетелью *целомудрие*.

Подобную параллель неоднократно можно встретить в теологической литературе Средних веков и эпохи Возрождения. Именно такое изображение *умеренности* представлено на одной из фресок Рафаэля Санти (рис. 207, вверху). *Умеренность* здесь так же, как и на карте из колоды *Grand Etteilla II* держит узду, а животное, олицетворявшее в Таро Эттейллы наши страсти,

Рафаэль заменяет горящим факелом, который несет ангел.

Особенно примечательно, что этот ангел находится с левой стороны фрески (т.е. со стороны, которую глубинная психология интерпретирует как выражение бессознательного начала), в то время как с правой стороны мы видим другого ангела, который указывает пальцем в небо.

Вот он — процесс сублимации, который чисто эмпирически знали ещё за многие века до Фрейда, только не могли его столь четко вербализовать, как это сделал отец психоанализа.

Если сильно упрощать, согласно Фрейду, человек может сублимировать свою сексуальную энергию и направлять её на культурно значимые явления — в особенности на произведения искусства, являющиеся

своего рода зримой манифестацией данного процесса. Тут сложно не вспомнить, что в «Таро Тота» четырнадцатый Аркан называется именно «Искусство»³²⁴, а в Таро оккультиста Акрона (соавтора Таро Х.Р. Гигера, выпустившего в начале XXI века свою собственную колоду) слово «сублимация» оказалось столь значимым, что было размещено на самой карте (рис. 208).

Другую оригинальную версию данного Аркана находим в колоде

³²⁴ Всё вышесказанное будет одинаково верным и если понимать наименование карты «Искусство» в качестве аналога творчества (сублимация энергии *либидо*), и в качестве аналога Искусства как алхимического Делания (процесс возгонки — *sublimatio*).

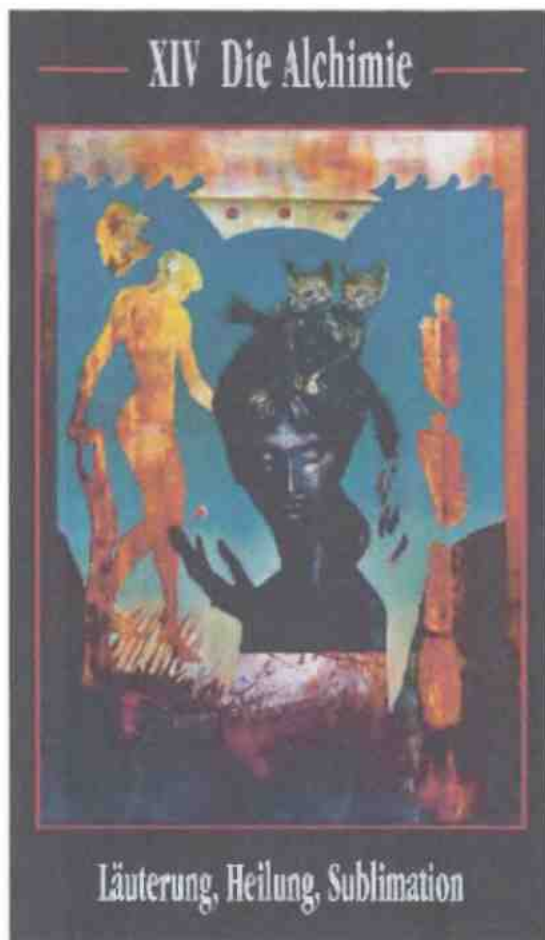


Рис. 208



Рис. 209

Сицилийского Таро (рис. 209, слева). Карта имеет номер пять, что намекает на *квинтэссенцию* — тот элемент, что скрепляет материю духовной субстанцией. С другой же стороны, огромный кувшин, из которого женщина льет воду в ещё более крупный резервуар, стоящий на земле, указывает на определенные соответствия с греческим мифом о данаидах. Похожее скульптурное изображение данаиды встречаем в Петергофе. Я имею в виду фонтан «Данаида» (рис. 209, справа), выполненный по эскизам Джованни Витали в 1853 году, которые тот скопировал с работы Христиана Даниэля Рауха (1777—1857) — известного немецкого скульптора периода позднего классицизма. Близкую по композиции сцену можно встретить и на многих европейских картинах. К примеру, Джон Рейхард Вегелин (1849—1927) на полотне «Работа Данаид» максимально приближается к образному ряду «Умеренности» из Сицилийского Таро. Но что есть работа Данаид? Это кара за *неумеренность* — за жестокий поступок массовой бойни, который был замечен олимпийскими богами, наказанием за который стал вечный и бессмысленный труд. Это изнанка Аркана «Умеренность» — разрушение смысла без его последующего обретения. Впрочем, проливание воды на землю может указывать и на совершенно иную ситуацию: на древнюю



Рис. 210

практику вызывания дождя. Бессмысленный и малый поступок должен был перерасти в действие гигантской силы, заставляющее повиноваться ему самой природе.

Возможно, наиболее яркая версия этого Аркана принадлежит Алистеру Кроули и художнице Фриде Харрис, создавших в «Таро Тота» поистине грандиозное алхимическое изображение, нагруженное столь большим количеством символов, что на нем просто необходимо остановиться чуть дольше, чем на прочих. Для Кроули было принципиально важно соединить и в то же самое время противопоставить шестой и четырнадцатый Арканы (рис. 210, слева 14-й Аркан, справа 6-й). В «Книге Тота» читаем: *«На карте изображено завершение Королевской Свадьбы, состоявшейся в Аркане VI. Черные и белые персонажи теперь объединились в одну андрогинную фигуру. Даже Пчелы и Змеи на их одеяниях заключили союз. Красный Лев стал белым, увеличившись в размере и важности, в то время как Белый Орел, тоже выросший, стал красным. Он обменял свою красную кровь на ее белую клейковину (Красная кровь и белая клейковина в алхимии соответственно означают мужские и женские половые жидкости)»*³⁶.

Центральное место на карте Кроули занимает андрогин — объединенная фигура черного короля и белой королевы из шестого Аркана. *«Равновесие и взаимообмен вполне выражены и в центральной фигуре карты; у белой женщины теперь черное ожерелье, а у черного короля — белое. У нее золотая корона с серебряным обручем, у него — серебряная с*

³⁶Цит. по: http://roni.narod.ru/Index05_001.html

золотым; белая голова справа проявляет себя в действии через белую руку слева, которая держит чашу с белой клейковиной, у черной же головы слева есть черная рука справа; она держит копьё, которое превратилось в факел и изливает горящую кровь. Огонь зажигает воду, вода гасит огонь»³²⁶.

Карта намекает на процесс перерождения после тотальной аннигиляции. На стенке котла алхимического андрогина мы видим образ ворона, сидящего на черепе — символ, отсылающий к амплификационному ряду тринадцатой карты Таро! Это смерть, но смерть во имя перерождения. На последнее указывает золотая стрела, вылетающая из котла и движущаяся вверх. Эта стрела порождает радугу, на которой написано *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*³²⁷, что означает: «Посети глубинные недра земли и очищением обретёшь сокрытый камень». Через тотальную аннигиляцию, через нисхождения в пространство бессмысленного в Аркане «Умеренность» мы обретаем заветный *Камень Философов* — сотворение нового смысла, согласованного с нашей высшей целью.

Эта сложная процедура в эпоху алхимиков понималась как необходимость заставить расти мертвую материю. Или если переводить это на современный нам язык, умершее слово, мертвую систему, мешающую развитию, нужно было растворить и воссоздать в виде живой идеи, пригодной для последующей трансформации. Алистер Кроули описывает это следующим образом: «Одеяние андрогинной фигуры — зеленое, и этот цвет символизирует рост растений: еще одна алхимическая аллегория. В символизме отцов науки все «актуальные» объекты рассматривались как мертвые; сложность трансмутации металлов заключалась в том, что они по природе своей являются экскрементами, поскольку не растут. Первой задачей алхимии было поднять минерал до уровня растительной жизни; адепты считали, что для этого следовало подражать природным процессам. Алхимическая очистка, например, не должна была выполняться путем нагревания вещества в реторте на огне; ей надлежало произойти естественно, даже если для завершения Делания потребовались бы месяцы»³²⁸.

«Маг/Фокусник» первого Аркана Таро творил слово, «Влюбленный» — учился проводить различия и делать выбор, но и то и другое было деянием холодного («мертвого») логоса. «Маг/Фокусник» созидал мир (или иллюзию мира), но его мир ещё не был живым, равно как и выбор пути «Влюбленного» ещё не был трепещущей экзистенцией, выстраданной до последней капли. «Умеренность» растворяет слово мага в образе, лишая умершее слово его изначального двойственного смысла, который всегда свидетельствуя о правде, порождает ложь. Но на этом всё не заканчивается, так как цель четырнадцатого Аркана — сотворение нового слова, не

³²⁶ Цит. по: http://Ironi.narocl.ru/Index05_001.html

³²⁷ Или V.I.T.R.I.O.L. — универсальный растворитель, а также идеальный баланс трех мировых первоэлементов: Серы, Ртути и Соли.

³²⁸ Цит. по: http://Ironi.narod.ru/Index05_001.html



Рис. 211

столько различающего, разделяющего образ на «то» и «это», а слово, вытекающее из самой природы образа, слово, скрепляющее «тот» и «этот» пути.

В главе, посвященной двенадцатому Аркану, я анализировал трансформацию «Принца Любви» из триптиха «Трилогия Любви» Сальвадора Дали в «Повешенного», теперь стоит сказать о преобразении другой картины этого автора из того же самого живописного цикла. При сравнении картины «Умеренность» (рис. 211, слева) с картой из «Универсального Таро» Дали (рис. 211, справа) сразу бросается в глаза отсутствие фигуры прозрачного духа перед *девой-умеренностью* на втором изображении. Ориентируясь на колоду Уэйта, Дали пытается приспособить образ из своей собственной картины под традиционную карточную аллегорическую добродетель, но в итоге из изображения пропадает самое ценное — смешение земного и небесного. На картине из «Трилогии Любви» мы видим, что волосы *девы-умеренности* — это вовсе не покров её кожи, но хрустально чистое, прозрачное как кристалл отражение небес, по которым плывут редкие облака — намек на то, что помыслы её чисты и находятся в гармонии с надмирной реальностью. Стоящий же перед девой полупрозрачный ангел — указывает на важнейший аспект алхимического действия: *опус* возможен не столько благодаря точности реализации всех последовательных действий, сколько по божьей милости — в результате боговдохновенности. Только дух, который *вет, где хочет*, низойдя в алхимическую мастерскую, мог придать смысл скрупулёзной последовательности абсурдных действий и оживить мертвую природу металлов. К сожалению, именно эти два важнейших элемента на карте «Умеренность» Дали отсутствуют. Следует признать, изображение на

карте оказалось менее одухотворённым и глубоким, чем на картине, но самое важное, как мне кажется, здесь не это, а то, что художнику удалось идеально воплотить концепцию четырнадцатой карты Таро ещё до создания собственно карточной колоды.

Одну из ярчайших нестандартных композиций карты «Умеренность» предлагает Герман Хайндль (рис. 212).

Справа и слева в нижней части изображения можно разглядеть две половины чаш — огненной и водной. Это единственное, что отсылает на карте Хайндля к традиционным образам «Умеренности». Впрочем, здесь это скорее даже не две части двух разных сосудов, но разделённые непреодолимым расколом две половины одной и той же чаши.

Всё на этом изображении указывает на корректность данного

прочтения: ангел и демон, жизнь и смерть здесь не традиционные противопоставления, а грани одной реальности, по которой проходит трещина, которую философ назвал бы *эпистемологическим разрывом*. В каждом нашем деянии мы и смертны, и бессмертны; мы и праведны, и грешны и т.д. до бесконечности. Единовременность двух правд, сосуществование двух «сцен» (речь о которых ещё пойдет в данной книге) — всё это сливается в предельно насыщенное эмоциональным зарядом единое изображение карты Хайндля. Мастерство художника проявляется в том, что ему удается продемонстрировать принципиальный раскол, не уничтожив целостность образа, — этот парадокс и является ключом к Аркану «Умеренность» или «Алхимия», как он именуется в этой колоде.



Рис. 212

Во французской оккультной традиции Аркан «Умеренность» соотнесен с путем *Нун* — двадцать четвертым путем Святого Древа. Он пролегает между сфирот Тифэрэт и Нэцах, а это значит, что «Умеренность» — Аркан шестой группы, так как исходит из шестой,



Рис. 213

центральной сферы Древа Жизни, что очень важно для понимания карты.

Буква *Нун* (рис. 213, слева) — четырнадцатая буква иврита. Её гематрия равна **50**, а гематрия конечной формы буквы *Нун* (рис. 213, справа) равна 700. Пятьдесят — очень важное число в смысле его символики: в каббалистической традиции оно символизирует целокупность, завершенность. Одна из первых колод

Таро — *Tarocchi del Mantegna* — была создана в соответствии с каббалистической традицией «пятидесяти врат понимания» (пятьдесят врат сферы Бина). Числом 49 древние каббалисты описывали весь тварный мир, в то время как число 50, выходя за его пределы, является объединяющим началом — первичным Единством или целостностью Абсолюта.

Как известно из античной истории, *пятидесяти* лунным циклам равен промежуток, отделяющий одни Олимпийские игры от других. В христианском символизме число 50 тесно ассоциируется со Святым Духом, так как именно в пятидесятый день после Вознесения Христа он снизошел на апостолов. Другим важным символизмом (особенно ценным для алхимической традиции) является, что 50 процентов соответствуют половине от целого ³²⁹, а значит могут означать как идеальную пропорцию смешения (прежде всего земного и небесного начал в *опусе*), так и вероятность, зависящую от случая или Провидения — «пятьдесят на пятьдесят».

В иудейской культуре число 50 — особенное. После завершения *великою цикла* (семь раз по семь лет) *пятидесятый год*, согласно установлению Моисея, именуется *Великим годом* или Иовелем (Юбилеем). Иовель в древнеиудейской культуре символизировал возврат к истоку, к исходному состоянию *prima materia* и новый старт, очищенный благодатью Бога. Все проданные или заложенные участки земли переходили к их первоначальным владельцам, рабы получали освобождение, прощались долги. Думаю, очевидно, что весь спектр перечисленных действий очень близок идее «пересотворения» Аркана «Умеренность».

Число буквы *Нун-софит* — 700, что в каббалистике советует гематрии имени Сиф (третий сын Адама и Евы). Именно Сиф считается создателем науки познания мира (астрологии/астрономии, письменности и т. д.). В некоторых гностических учениях (в текстах так называемых сифнан³³⁰), он предстает как носитель высшей каббалистической

³²⁹ К примеру, в арабском алфавите буква *Нун* также является четырнадцатой, но входит в структуру двадцативосьмибуквенной системы (а не двадцатидвухбуквенной, как в иврите), и, таким образом, действительно делит арабский алфавит ровно пополам.

³³⁰ Его имя носят гностические тексты: «Три звезды Сифа» и «Второе слово великого Сифа».

мудрости. В учении сифиан или сефитов также считалось, что «спасения удостоится только "род Сифа", к которому и был послан Иисус»³³¹. Имя Сифа можно встретить и в Новом Завете. В Евангелии от Луки он упоминается в родословии Иисуса Христа (Лук. 3:38).

Как свидетельствуют маги́ко-каббалистические источники, основное эзотерическое значение буквы *Нун* — *рыба*. Однако ученые полагают, что древняя пиктограмма этой буквы могла изображать змею. Это подтверждается не только графическими закономерностями, но и тем фактом, что в иврите слово «змея», начинается с буквы *Нун*. Буквой *Нун* обозначают также сокращенную запись женского рода, так как слово «женщина» начинается с этой буквы. Давид Палант в книге «Тайны еврейского алфавита» писал: «Буква *Нун* символизирует переход от абстрактного мира интеллекта к конкретному миру практического действия. По начертанию буква *Нун*, начинаясь сверху, спускается вниз и, завершаясь горизонтальной линией, символизирует переход из духовного мира в мир материальный. Эту мысль подтверждает каббалистическая концепция о том, что и источником мира душ, того духовного уровня, с которого в наш мир приходят души человеческие, также является Бина. Поэтому в кабале ее часто называют "Матерью детей". Ведь в сфере Бина — потенция к порождению себе подобного, сила воспроизведения и размножения. Интересно, что само слово *Нун* на арамейском языке означает "рыба". Согласно объяснению рабби Кука, вода, среда обитания рыб, — материальное воплощение идеи абсолютного единообразия мира, существующего только абстрактно, — мира интеллекта. Рыбы в ней — символ перехода от абстрактного к конкретному, от общего к частному»^{331 332}.

Другой интерпретатор иврита рабби Ицхак Гинзбург в книге «Алеф-бейт» утверждает, что на самом деле у буквы *Нун* три значения: «рыба», «царство» и «наследник престола»³³³. Первое значение очевидно, второе и третье же нуждается в комментарии. Известнейшей рыбой Торы является *Левиафан*, а числовое значение этого имени равно значению гематрии сферы Мальхут, что переводится как «царство». Так что для учителей священного значения иврита, между десятой сферой Святого Древа, Левиафаном и буквой *Нун* установлен незримый каббалистический мост. Последнее же значение четырнадцатой буквы иврита по Ицхаку Гинзбургу — «наследник престола», отсылает к идее мессианского обетования, столь важной для иудаизма. В христианской традиции рыба также соответствует мессии — Христу-искупителю, второе пришествие которого ожидают представители этой конфессии, так как именно оно ознаменует окончательное установление Царства Божьего. *Ихтис* (в древнегреческом языке — «рыба») — акроним имени

³³¹Хосроев А.Л. Другое благовестие: «Евангелие от Иуды»/ А.Л. Хосроев — СПб.: Издательство Нестор-История, 2014. — С. 50.

³³²Цит. по: http://www.havura.net/simvoly_obrazy_alfavit/dpalant_tajny_alfavita/

³³³http://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm



Рис. 214

Иисуса Христа «Иисус Христос Божий Сын Спаситель» (рис. 214).

В арабской традиции буква *Нун* также означает слово «рыба» и, согласно представлениям знатоков этой

религии, отсылает к *Эль-Хут* — легендарному киту пророка Юнуса (дословно — «обладателя рыбы»). История этого пророка практически тождественна истории Ионы. Получив призвание Господне проповедовать в городе, где жили грешники, пророк не довел свою миссию до конца, а сбежал на корабле в открытое море. В море с ним приключается непредвиденное происшествие, в результате которого он попадает во чрево киту. Осознав свой проступок, пророк раскаивается, и кит изрыгает его на сушу. Собравшись с силами, он возвращается и проповедью начинает обращать грешников к вере в бога.

Как видно из краткого описания этой истории — она идеально подходит для воплощения архетипики четырнадцатого Аркана. Аннигиляция, растворение в глубинах Бессознательного, во имя обретения нового себя, а также Призвание — ключевые понятия для карты «Умеренность». Все эти процессы ровно настолько человеческие, насколько божественные. В итоге, Иона (Юнус) показал своей историей баланс как тверди земной, так и вод океана, а также предательства и искупления этого прегрешения за счет омовения в мировых водах коллективных бессознательных сил. Христос-Ихтис, принесший таинство евхаристии (таинство предания плоти и крови бога-мученика, распятого на кресте), и кит Ионы (Юнуса), поглотивший его, чтобы сделать истинным пророком, — эти страшные образы ведут к свету и трансформации, без них невозможна никакая алхимия — ни плоти, ни духа.

В английской системе Гаро Аркану «Умеренность» соответствует каббалистический путь *Самэх*, пролегающий между сфирот Тифэрэт и Исод. Буквы иврита *Самэх*, *Мэм*, *Хав*, составляющие название буквы *Самэх*, образуют корень глагола *лисмох*, что значит «опираться», «поддерживать». Это хорошо коррелирует с идеей небесной поддержки в осуществлении *опуса* сотворения себя для мира, воплощением которой является Ангел на карте «Умеренность». В книге «Тайны еврейского алфавита» Давид Палант пишет: *«Буква Самэх символизирует основу реальности нашего мира, опорой и поддержкой которой является Всевышний. <...> Не случайно буква Самэх следует в алфавит за буквой Нун, символизирующей падение. Сказано: "Поддерживает Господь всех падающих и выпрямляет всех согбенных" ("Тегилим", 145:14). А составленные вместе буквы Нун и Самэх образуют слово... — "чудо" »*³³⁴.

³³⁴ Цит. по: http://www.judaicaru.org/tora/leUers_1.html

Две стадии «Умеренности» — это два кувшина в руках ангела четырнадцатого Аркана. В первом кувшине универсальный растворитель (*vitriol*), воплощающий собой процесс аннигиляции, разрушения всех старых форм, низведение всего предшествующего опыта до состояния *prima materia*. Во втором кувшине *коагулянт*, способствующий созиданию новых форм, новых идей (в платоновском смысле слова), новых ценностей в качестве итога наших устремлений.

Как читатель помнит, второй септенер начался с карты меры («Справедливость/Правосудие») и закончился картой «Умеренность». В повседневной жизни мы привыкли, что детерминированные цепи причин и следствий движутся нерушимо, привыкли к тому, что разорвать их можно только посредством вторжения инородных причинно-следственных связей. Каждый сбой в законе, доказанном наукой, воспринимается как нарушение баланса ситуации, вызванное внешней причиной. Однако Жак Лакан в эту безрадостную картину детерминистского мира вносит важный комментарий: «Причина отличается от того, что является в любой связанной последовательности началом, эту последовательность детерминирующим, т.е. она отличается от закона... Причина... бывает лишь там, где что-то хромает»³³³. Комментируя выше приведённую цитату из Лакана, Славой Жижек отмечает: «Из-за этого Причина *quia* [как] Реальность никогда не может явить свою причинную мощь напрямую, как таковую, но вынуждена всегда действовать опосредованно, в виде возмущений внутри символического порядка»^{335 336}. Подобные же высказывания можно обнаружить и в «Капитализме и шизофрении» Жюль Делёза и Феликса Гваттари.

Из вышесказанного вытекают очень радикальные следствия, которые необходимы для понимания, как из безнадежной ситуации «Повешенного» и «Смерти» происходит выход в алхимический Аркан «Умеренность». На самом деле все законы, как физические, так и законы логики, функционируют не таким образом, каким они описаны и мыслятся нами на символическом уровне (уровне организованных структур). Законы реальности функционируют, скорее, как *машина* (по Ж. Делёзу), которая как бы она ни была превосходна, всё время ломается: в ней постоянно происходят некоторого рода сбои, задержки, непредвиденные ускорения и т.д. Это не значит, что данная *машина* работает несовершенно из-за сторонних вмешательств, но это и есть её естественная и единственно возможная реальность.

Идеальная схема символического пространства, закона, в котором нет места для какой-бы то ни было случайности, который даже саму «случайность» вписывает в строгие правила и формулы, на самом деле хоть и соответствует в некоторой степени Реальному, но описывает его в

³³⁵ Лакан Ж. Семинары: Книга 11 (1964). Четыре основные понятия психоанализа/ Ж. Лакан. — М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2004. — С. 22.

³³⁶ Жижек С. Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности/С. Жижек М.: Издательство АСТ — 2016 — С. 48.

идеализированных человеческих категориях. Реальное в качестве причины, порождающей всевозможные следствия, всегда «хромает» (как пишет Ж. Лакан), или как это описали бы Жиль Делёз и Феликс Гваттари, «машина всё время ломается», так как «хромота» и «поломка» законов Реального есть лишь видимость по соотношению с символическим порядком (т.е. с человеческими представлениями о реальности).

Реальное вторгается в символическое, нанося ему урон, но именно эти вторжения позволяют нам понять, что на самом деле сверхдетерминированный мир современного научного знания, мир Аркана «Повешенный» соответствует реальному положению вещей лишь с одной стороны — со стороны символического порядка. Однако, если взглянуть на него под другим углом, как это предлагают Лакан и Жижек, окажется, что мир устроен иным образом. Впрочем, все эти незначительные задержки, ускорения и сбои в символическом порядке не нарушают авторитет закона, так как он способен описывать реальный мир и описывает его настолько корректно, насколько это позволяет осуществить человеческое мышление на каждой фазе своего исторического становления. Но нужно понимать, что Реальное не исчерпывается таким описанием.

Наличие Реального, которое выходит за рамки любой линейной схемы, системы или структуры, относящейся к символическому порядку, позволяет совершить акт *трансгрессии*, на который и указывает Аркан «Умеренность», открывающий врата в третий септенер Таро. Флуктуационные возмущения внутри символического порядка, являющиеся манифестацией непереносимого и даже ужасающего действия Реального (XV Аркан) сокрушают вавилонскую башню логических сетей, которыми мы пытаемся связать небо и землю (XVI Аркан), и это рождает надежду (XVII Аркан) на то, что как бы ни были велики наши ограничения, мы всё же способны осознавать, хотя бы в виде теней или намеков, каким образом мы существуем, каким образом воспринимаем этот мир, и можем что-то осуществить для того, чтобы у следующих поколений было больше «ключей» к пониманию мира, в котором они живут.

«Умеренность» есть трансгрессия, когда без отмены ограничений закона он оказывается преодолен на ином уровне, и возможным оказывается всё, хотя запрет и не снимается. Приведу достаточно простой и, возможно, даже чрезмерно грубый пример трансгрессии, но зато максимально понятный. Все мы знаем, что убивать людей нельзя (этого требует закон: юридический и моральный), однако на войне это оказывается возможно, причем этого опять же требует закон, хотя в то же самое время говорить об отмене первого требования никто не станет. Убивать нужно и в то же самое время категорически запрещено.

Более изысканный пример трансгрессии — это исполнение музыкального произведения: его интерпретация по нотному тексту. Данный пример будет наиболее близок Аркану «Умеренность» («Искусство»). В нотном тексте, начиная с конца XIX—начала XX века, авторами стало фиксироваться намного больше деталей, нюансов, различных агогических оттенков и т.д., чем в прошлые века, а в некоторых случаях (с середины XX века) стал подробнейшим образом выписываться

даже точный хронометраж исполнения того или иного раздела пьесы. Помимо этого, всегда наличествует культурально обусловленная традиция исполнения каждого музыкального произведения, чаще всего идущая от самого автора или кого-то из его окружения. Всё это в совокупности предъявляет к исполнителю настолько много требований, что он оказывается в ситуации Аркана «Повешенный» — он просто не может справиться со всеми этими бесконечными и при этом тончайшими, почти неосозаемыми законами, порядками, традициями. Кажется, уже невозможно внести ничего нового, ничего своего в исполнение расписанной до мелочей пьесы. Однако это не так, и трансгрессия искусства как раз заключается в том, чтобы в какой-то момент осознать, что соблюдение всех этих норм и правил не ограничивает вовсе — не в том смысле, что можно нарушать их как угодно, а в том, что творческая свобода разыгрывается как бы на «иной сцене». Нотный текст, культуральные требования традиции ограничивают исполнителя не в большей степени, чем символический порядок ограничивает само Реальное. Однако, как читатель уже знает, Реальное хоть и не точно соответствует идеальным правилам символического порядка, всё же может быть корректно в них описано. Таким образом, отклонения от традиции при исполнении музыкальной пьесы возможны в пределах того же самого, что Лакан описывал в качестве некоторого рода «*хромоты*», а Жижек — как «*возмущения внутри символического порядка*». Это лишь рябь на водной глади закона, но она указывает на существование «иной сцены», той, где разыгрывается мистерия свободы!

Мера (VIII Аркан) — это закон над человеком, Умеренность (XII Аркан) — это закон в человеке — т.е. закон здесь оказывается меньше, чем человек, оказывается его частью, его инструментом, а не довлеющей сверху силой. При более широком взгляде на ситуацию получается, что всегда или почти всегда есть целый спектр возможных решений той или иной проблемы, и именно воля человека, вышедшего на уровень данной трансгрессии, может избрать тот или иной путь — любой из них. Утвержденное Эго человека и его желания на стадии XIII Аркана уже претерпели не только аннигиляцию, но и последующий процесс смешения со всеобщими ценностями (два сосуда у ангела) — такой разумный баланс эгоистического и альтруистического не может оказаться чем-то разрушительным как для мира, так и для индивида. Человек теперь следует не по пути самосовершенствования в качестве отделения себя от того, чего он старается избежать в мире. Он совершенствует себя как одну из частей самого мира (коей любой из нас является) и идет путем индивидуации уже не для себя, а лишь начав с себя, но во имя всех людей. Если такой человек оступится на своём пути в его высшей фазе, если его индивидуация не сможет послужить другим людям и окажется бесполезной, он вновь попадет на «первую сцену» — на сцену, где нельзя ничего, где действует суровый закон меры «Справедливости/ Правосудия», ведь свобода «Умеренности» — это не наша свобода, а свобода, лишь реализующаяся посредством нас, в то время как ответственность за наши действия — это всегда наша ответственность.

Здесь уместно поговорить о таком явлении как *призвание*. Что такое призвание? Каково наше призвание? К чему бывает призвание? Кем и с какой целью человек может быть «призван»? Однозначно ответить на эти вопросы нельзя, но осветить проблему таким образом, чтобы прояснить саму суть вопрошания, как мне кажется, не только возможно, но и необходимо, особенно в свете разговора о карте четырнадцатого Аркана. Всем известна евангельская история призвания апостолов, одно из наиболее известных своих визуальных воплощений получившая на картине Микеланджело да Караваджо «Призвание апостола Матфея» (1599 г.)³³⁷. «Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин, по имени Матфея, и говорит ему: *следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним*» (Мф. 9:9). Если вспомнить, последовавшие за этим события, особенно обратившись к «Деяниям апостолов», мы увидим, что ученики продолжили то дело, начинателем которого явился Иисус. Проще говоря, они обратились к *служению*, реализации высокой цели, поставленной перед ними.

Таким образом, призвание — есть некое предназначение. Особенно часто говорится о призвании, когда речь идет о творческих профессиях. Достаточно обратиться почти к любой книге о творцах в области искусства формата «Жизнь замечательных людей», чтобы встретить это слово чаще, чем где бы то ни было ещё. Акт творчества в христианской культуре (и многих других религиозных сообществах) всегда в той или иной мере сопоставлялся с первичным актом творения и напоминал о богоподобии человека и божественности его воли. Традиция понимания творчества как творения из ничего (*ex nihilo*) просуществовала до тех пор, пока в европейской культуре всё чаще не стала звучать фраза «Бог умер!», как правило приписываемая Фридриху Ницше (хотя неоднократно озвученная и до него). Если творец мертв, если акта творения вовсе не происходило, если наш мир есть саморазвивающаяся самоорганизующаяся система, то чему же тогда подражает художник в своём творческом порыве, и не является ли этот пресловутый порыв такой же мистификацией, как и творение в семь дней?

Ответ не заставил себя ждать, и уже в 1967 году Ролан Барт пишет своё легендарное эссе «Смерть автора», в котором констатирует вполне закономерную ситуацию: то, что мы раньше называли авторским текстом, творящимся *ex nihilo* одной лишь богоподобной волей художника, на самом деле является скорее самопроизвольным процессом расширения того, что Барт именуется «письмом» — пространством доступных идей/сюжетов и форм их выражения в каждую конкретную эпоху. Барт напрямую настаивает на том, что отказ от идеи творения автором смысла своего произведения «*можно назвать антирелигиозной деятельностью, такой деятельностью, которая носит поистине революционный характер, так как отказ от смысла — это в конце концов отказ от Бога и его ипостасей: разума, науки, закона*»³³⁸. Что же тогда есть автор? И что есть пресловутое творчество, столь тесно связанное с

³³⁷ См. на стр. 342.

³³⁸ Цит. по: <http://lektsii.org/6-38363.html>

четырнадцатым Арканом? Упраздняют ли сделанные Р. Бартом выводы тот смысл, который на протяжении прошлых веков стоял за картой творческого призвания — Арканом «Умеренность»?

Как мне кажется, революционное переосмысление творчества, предпринятое Бартом, не только не упразднило значение концепта «Умеренности», но и в какой-то степени впервые стало тем, что ему в полной мере соответствует. Для того чтобы это лучше понять, обратимся к нескольким историческим примерам, чтобы осознать соотношение категорий: *автор* — его *имя* — *произведение* — *письмо эпохи*.

Зарисовка №1:

12 января 2007 года на станции вашингтонского метро «Л'Энфант плаза» один из самых востребованных ныне скрипачей Джошуа Белл принимал участие в экстравагантном эксперименте. С восьми утра и в течение последующего академического часа известнейший скрипач (переодетый, дабы не быть узанным) на своей «Страдивари» исполнял шедевры скрипичной классики. Если верить подсчету по видеокамерам, мимо него прошло 1097 человек, однако только семь из них остановились, чтобы немного послушать известного музыканта, ещё двадцать не останавливаясь, машинально бросили монетки в его раскрытый футляр. Примерно таким образом этот эксперимент был описан в *Washington Post*. Скупое, но в высшей степени показательное.

Те же самые люди, что покупают билеты на концерты Белла за год, чтобы суметь попасть на его выступление, проходили мимо. Те же самые люди, что восторгаются музыкой И.С. Баха, также проходили мимо — потому что в нашем мире, когда нет имени автора, не может быть и шедевра. Ведь гений — это лишь «прибавочная стоимость» к таланту (ярлык известного имени, повышающий интерес к произведению), но когда имя автор безмолвствует, публика не способна оценить, хорошо то, что она слышит, или плохо. Даже более того, без имени-маркера, берущего на себя ответственность за то, что автор творит, вовсе не может быть ничего ни гениального, ни бездарного, как не может быть гениального или бездарного дерева, молнии или водопада.

Зарисовка №2:

13 июня 1888 года в Лиссабоне родился человек, который изменил все представления о том, что такое автор. Он вошел в историю двадцатого века как крупнейший поэт не только Европы, но и всего мира, этого человека звали Фернанду Песоа (*Fernando Pessoa*)^m. Вкладом Песоа в ³³⁹

³³⁹ Для оккультистов и тарологов будет весьма небезынтересно, что Песоа был знаком с Алистером Кроули, встречался с ним и даже переводил стихи последнего. Своё мировоззрение Песоа определил следующим образом: **«Христианин — гностик и, поэтому, противник всех официальных церквей, особенно римской католической церкви. Исходя из далее изложенных мотивов предан тайному вероучению христианства, тесно связанному с еврейской тайной традицией каббалы и оккультной сущностью масонства».** Цит. по: <http://casafemandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2246> перевод И. Фещенко-Скворцовой.

мировую литературу стало творчество его гетеронимов, создававших свои «собственные» произведения. В отличие от традиционных для литературы псевдонимов, созданные португальским поэтом гетеронимы были подлинными отдельными литературными индивидуальностями со своей судьбой, своей манерой письма, своими предпочтениями. Они имели свои ярко узнаваемые характерные особенности — всё это было в какой-то степени вымышленным самим Песоа, но приобретало зримые черты реальности, благодаря их «собственному» литературному творчеству, отличному от творчества самого Песоа и его эстетических предпочтений (поэт творил и под собственным именем!).

Разные исследователи называют разное количество гетеронимов Песоа — от 72 до 136! Таким образом, в контексте карнавала гетеронимов ортоном автора (собственно Фернанду Песоа) лишается приоритета быть господствующим, перестает быть кукловодом, а становится лишь одним из плеяды гетеронимов. Здесь мы видим новый парадокс авторства. Человек один, а авторов много — самых известных из них три. И это действительно три совершенно разных, но равновеликих португальских поэта: Алберту Казейру (*Alberto Caeiro*), Рикарду Рейш (*Ricardo Reis*) и Алвару де Кампуш (*Alvaro de Campos*). Перепутать стихи одного из них с другим невозможно. Так сколько здесь авторов? Один или несколько? Представляется более правомочным второй ответ. Но чтобы довести данную весьма важную проблему для Аркана «Искусство» до какого-либо разрешения, я дам ещё одну зарисовку, на этот раз обратную «феномену Песоа».

Зарисовка № 3:

В тридцатые годы XX века на мировой математической арене появляется яркая фигура автора, известного как Никола́ Бурбаки́ (*Nicolas Bourbaki*). В противоположность от проблемы Песоа, Бурбаки́ вовсе никогда не был человеком — это был целый коллектив группы математиков. Влияние Бурбаки́ на мировую науку в те годы было огромным. Труды Бурбаки́ соответствуют всем критериям, предъявляемым к авторскому тексту — они гомогенны, хотя и создавались разными лицами, что формирует ещё одну проблему *авторства*: это не один человек, но по всем критериям это один автор!

Так что же такое автор сейчас, в эпоху, когда мы уже не можем его наивно полагать неким аналогом Творца? Для того чтобы разобраться в этой проблеме, предлагаю обратиться к работе другого важнейшего мыслителя второй половины XX века, а именно к тексту «Что такое автор?» (1969 г.) Мишеля Фуко. Как пишет Фуко, «... имя автора — это не просто элемент дискурса, такой, который может быть подлежащим или дополнением, который может быть заменен местоимением и т.д.; оно выполняет по отношению к дискурсам определенную роль: оно обеспечивает функцию классификации; такое имя позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. Кроме того, оно выполняет приведение текстов в определенное между собой

отношение. Гермеса Трисмегиста не существовало, Гипократа тоже, — в том смысле, в котором можно было бы сказать о Бальзаке, что он существовал, но то, что ряд текстов поставили под одно имя, означает, что между ними устанавливали отношение гомогенности или преемственности, устанавливали аутентичность одних текстов через другие, или отношение взаимного разъяснения, или сопутствующего употребления»⁴⁰.

Автор придает письму, которое он осуществляет, определенную окраску, своего рода маркирование, позволяющее лучше ориентироваться в пространствах письма. Без «межевых столбов» — имен авторов различных эпох и стилей — восприятие письма как такового было бы как минимум затруднительно или вовсе невозможно^{340 341 342}. Впрочем, та функция, которую мы сейчас видим в авторе, не всегда имела значение именно в художественном творчестве. «Было время, когда, например, те тексты, которые мы сегодня назвали бы "литературными" (рассказы, сказки, эпopeи, трагедии, комедии), принимались, пускались в обращение и приобретали значимость без того, чтобы ставился вопрос об их авторе; их анонимность не вызывала затруднений — их древность, подлинная или предполагаемая, была для них достаточной гарантией. Зато тексты, которые ныне мы назвали бы научными, касающиеся космологии и неба, медицины и болезней, естественных наук или географии, в средние века принимались и несли ценность истины, только если они были маркированы именем автора. "Гипократ сказал", "Плиний рассказывает" — были собственно не формулами аргументов от авторитета; они были индикаторами, которыми маркировались дискурсы, дабы быть принятыми в качестве доказанных».³⁴²

Далее, предвосхищая встречный вопрос или критику, говорящую «если автор не есть создатель своего произведения, то вполне возможно говорить о том, что определенной автономией обладает само произведение, реализующееся через автора», Фуко пишет следующее: «предположим теперь, что мы имеем дело с автором: всё ли, что он написал или сказал, всё ли, что он после себя оставил, входит в состав его сочинений? Проблема одновременно и теоретическая, и техническая. Когда, к примеру, принимаются за публикацию произведений Ницше, — где нужно остановиться? Конечно же, нужно опубликовать всё, но что означает это "всё"! Всё, что Ницше опубликовал сам, — это понятно. Черновики его произведений? Несомненно. Наброски афоризмов? Да. Но также и вычеркнутое или приписанное на полях? Да. Но когда внутри блокнота, заполненного афоризмами, находят справку, запись о свидании, или адрес, или счет из прачечной,

³⁴⁰ Фуко Мишель. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. /М. Фуко — М., Касталь, 1996 — С. 13.

³⁴¹ Достаточно вспомнить Зарисовку №1, где имя автора безмолствовало.

³⁴² Фуко Мишель. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. /М. Фуко — М., Касталь, 1996 — С. 13.

— произведение это или не произведение? Но почему бы и нет? И так до бесконечности. Среди миллионов следов, оставшихся от кого-то после его смерти, — как можно отделить то, что составляет произведение? Теории произведения не существует. И такой теории не хватает тем, кто простодушно берется издавать произведения, из-за чего их эмпирическая работа очень быстро оказывается парализованной. И можно было бы продолжить: можно ли сказать, что Тысяча и одна ночь составляет одно произведение? А Строматы Климента Александрийского или Жизнеописание Диогена Лаэртского? Начинаешь понимать, какое множество вопросов возникает в связи с этим понятием "произведения". Так что недостаточно утверждать: обойдемся без писателя, обойдемся без автора, и давайте изучать произведение само по себе. Слово "произведение" и единство, которое оно обозначает, являются, вероятно, столь же проблематичными, как и индивидуальность автора».

Подведем предварительные итоги. Представим себе такую картину: если кто-то из великих родился бы не в свою эпоху, но в наши дни — к примеру, И.С. Бах — стал ли бы он писать такую же музыку, какую мы сопрягаем с его именем, или писал бы музыку, соответствующую нашему времени? Единственным верным ответом представляется второй, так как сколь бы ни был художник велик, манера письма тех, кто живут и творят в его же время, в значительно большей степени будет похожа на его манеру, чем произведения авторов, живущих в другие исторические эпохи. Это значит, что формы письма — пространство образов и тем, волнующих художников, а также способы их воплощения не столько зависимы от авторов, сколько от самой эпохи — они, как и вселенная, просто расширяются в бесконечность.

Но чем же тогда является автор? Фуко отвечает нам — *точкой-маркером на корпусе письма своего времени*. Автор позволяет нам ориентироваться в письме, по этой причине многие люди могут быть одним автором (Н. Бурбаки) или, напротив, один человек — множеством авторов (Ф. Песоаиегогетеронимы). Так значит если письмо объективно (как Гений Солнца с четырнадцатого Аркана), то каждый кто что-либо создает в той или иной мере выражает объективные закономерности письма своей эпохи и его творчество столь же важно, как и творения великих? К счастью — нет! Как и в науке, несмотря на реальность и объективность описываемых феноменов окружающей действительности, в каждую эпоху выражают состояние научного знания лишь лучшие из лучших — группы выдающихся ученых, развивающие проблематику, актуальную для своего времени. То же самое происходит и в искусстве: лишь наиболее адаптированные в этой области люди с ярко врожденными выраженными склонностями к данной области, а также те, кто смогли попасть в необходимую социальную струю, кто смогли оказывать влияние на сообщество посредством своего искусства, способны воплотить то, что можно бы было назвать *письмом эпохи*.

Вот два кувшина Ангела «Умеренности» — божественный (объективный) и человеческий (субъективный)! «Воды» объективного в

своей основе *письма* вливаются в творение субъекта, именуемого *автор*, и окрашиваются его личностными свойствами, тем самым приобретая уникальный оттенок, который поможет отличить его от иных форм преломления письма. Вот то новое, что можно прочесть в Аркане «Умеренность» сегодня, то, как можно взглянуть на призвание, минуя необходимую отсылку к креационистскому мифу о творении в семь дней. Объективное и субъективное объединяются в нечто выходящее за пределы обоих, что порождает трансценденцию данного Аркана, его переход на «иную сцену», которая будет разыгрываться в третьем септенере Таро.

Однако, есть ещё один важный вопрос, который ставит перед нами четырнадцатый Аркан Таро. Это вопрос о детерминации и свободе воли. Современная наука говорит, что субъективные особенности индивида — это совокупность его наследственности и контекста, формирующего его в качестве члена человеческого сообщества. Большинству образованных современных людей сложно поверить в то, что за каждой личностью стоит некая духовная божественная искра, абсолютно индивидуальная и неповторимая, не создающаяся объективными условиями жизни, но «несотворенная», первичная и вечная как сам мир, своего рода внутренний глас, велящий *«глаголом жечь сердца людей»*. Для разрешения этой, наверное, самой важной проблемы четырнадцатого Аркана, я предлагаю обратиться к методам Зигмунда Фрейда. Многих может шокировать повтор моей мысли, но именно в творчестве этого психоаналитика есть «ключ» к трансгрессии Аркана «Умеренность».

Большинству людей имя Фрейда знакомо как имя нарицательное, как имя ученого, который свел всё многообразие человеческой жизни к функционированию влечений, к тотальной подчиненности нас врожденным и полученным извне в процессе формирования стремлениям биологического характера. Предположим, что всё высказанное выше в определенной мере верно, однако именно Фрейду принадлежит введение метода *толкования сновидений*, а также *интерпретации* явлений, отбрасываемых научным сообществом в качестве незначительных: оговорок, описок, ошибочных действий и т.д. Значит Фрейд, которого считают низвергателем «культурного человека», тот самый Фрейд, который во всех символах нашей цивилизации мог разглядеть физиологические стремления и либидинальные влечения индивида, на самом деле привносит в строгую науку метод толкования, а также пространство смысла и смыслотворчества.

Но как же это совместить? Где место смысла, и откуда он появлялся, если существуют лишь различные формы отреагирования на внешние и внутренние раздражители? Мы снова попадаем в ситуацию, где есть две «сцены», на этот раз одна из них связана с физиологическими реакциями, другая — с пространством смысла. Проницательный читатель вновь заметит параллель с двумя сосудами ангела на карте «Умеренность» — сосудом небесным и сосудом земным, которые разделены между собой. Мы уже говорили о разрыве между символическим законом и закономерностями Реального (по Ж. Лакану), между *письмом* как объективностью и *автором* как субъективностью (по Р. Барту и М. Фуко). Теперь предстоит решить последнюю задачу: как человек

оказывается свободен, откуда у него появляется возможность что-то интерпретировать, если он полностью подчинен природным и социокультурным влечениям и обусловлен определенными формами отреагирования?

Интеллектуал наших дней, развиваясь и приобретая всё больший и больший опыт о себе и о человеческом существовании, с неизбежностью приходит к выводу об отсутствии свободы воли. Новейшие эксперименты, к примеру, которые описывает Томас Метцингер в своей знаменитой книге «Эго туннель»³⁴³, демонстрируют, что у человека есть лишь видимость свободы выбора. Человек даже не способен отличить, выбирает ли он сам то, что он выбирает или он подпадает под стороннее воздействие. Метцингер приводит пример, в котором испытуемый в процессе эксперимента считает себя абсолютно активным и контролирующим весь ход событий, в то время как на самом деле все действия осуществляет «подсадной» компаньон! Это и есть ситуация «Повешенного», в которой мы оказываемся полностью подчиненными как внешней реальности («Справедливость/Правосудие» и «Колесо Фортуны»), так и нашим внутренним врожденным или сформированным качествам («Отшельник/Время» и «Сила/Мужество»). Такой человек начинает осознавать себя как марионетку, контролируемую во всем, разрываемую на части снаружи и изнутри противодействующими силами. Он разочаровывается в мифе о Человеке. Этот миф, идущий из шестого и седьмого Арканов в тринадцатой карте Таро, подвергается отрицанию и уничтожению. «Человек умер!» — провозглашает Аркан «Смерть». Именно с этой точки тотальной аннигиляции начинается Аркан «Умеренность», так как дойдя до пика разрушения и отчаянья, человек осознает, что все его прошлые знания о детерминированном причинами и следствиями мире — бесспорная правда, но правды всегда две, как есть два кувшина у Гения Солнца карты «Умеренность».

За миг до полного растворения ему открывается огромный мир смыслотворчества — пространство «иной сцены», где возможно практически всё. Эта «вторая сцена» имеет свои законы, никак не связанные с законами бихевиористской картины мира. В своём соотношении эти две «сцены» чем-то напоминают квантовую механику и гравитационную теорию. Им нет места в одновременности, но обе они являются корректным описанием Реального. В этом пространстве творения смысла из бессмысленности, в пространстве, где под действие законов толкования может подпасть всё что угодно, человек оказывается в самом начале пути, а не в его конце (как в «Повешенном»). «Смерть» тринадцатого Аркана, лишь запускает кнопку перехода в иную реальность. Часы, всегда отбивавшие полночь и сразу же переходившие в новый день, размыкают свой круг, и после двенадцатого часа наступает тот самый тринадцатый, который открывает в машинерии физической реальности место для смысла, то место, которому не отведено было никакого пространства в мире

³⁴³ Метцингер Т. Наука о мозге и миф о своём Я. Тоннель эго/Т. Метцингер. — М.: Издательство АСТ, 2017 — 416 с.

бихевиористских законов.

Парадокс здесь заключается в том, что не имея своей собственной воли и будучи лишь суммой химических и физических процессов, помноженных на социальную обусловленность, человек (на уровне «сцены смысла») способен обрести не только волю к выбору (подлинному выбору, а не его субъективному ощущению), но и влиять на окружающий его контекст, который согласно строгим научным законам и определял его поведенческие реакции. Критически настроенный читатель может мне возразить: откуда у нас есть уверенность в том, что в смыслотворчестве человек хоть в чем-то свободен? Мы только что обращались к проблеме «смерти автора» в пространстве *письма* (Р. Барт, М. Фуко). Более того, никто не отменял результаты экспериментов, описанных у Т. Метцингера, в которых выбор, в том числе и эстетический выбор, оказывался фальшивкой — человеку лишь казалось, что он что-то выбирает, в то время как на самом деле всё выбирали за него.

Но в этом-то и сложность понимания парадокса *не-свободы/свободы*. Доказать отсутствие свободы выбора легко — многие эксперименты, приведенные в книге Т. Метцингера и аналогичных исследованиях, посвященных сознанию человека, способны это сделать. Сложно доказать наличие свободы воли, ведь невозможно утверждать, что у человека есть выбор — это нельзя проверить (даже если выбор действительно имеет место). Мы никогда не знаем, смогли бы мы выбрать в ситуации нечто другое, чем то, что выбрали — ведь даже временной возврат к этой же самой ситуации не сможет воссоздать её со стопроцентной точностью, а значит свобода выбора при такой постановке вопроса оказывается недоказуемой.

Впрочем, Метцингер приводит не только экспериментальные данные «против» свободы воли, но и «за». Он пишет: *«Уменьшение веры в свободу воли может приводить к заметному снижению готовности помогать другим, к возрастанию желания жульничать, к снижению самоконтроля, к ослабленной реакции на свои ошибки, к взрывам агрессии. Экспериментально доказаны даже объективные изменения в нейронных коррелятах»*³⁴⁴. Доказательства, которые приводит Метцингер в подтверждение вышесказанного, достаточны для того, чтобы говорить о наличии такого элемента на уровне Реального, который можно было бы отнести к *свободе воли*. Более непосредственного доказательства свободы воли привести пока что нет никакой возможности, но если делать предварительные выводы, условно их можно выразить следующим образом: исходя из экспериментальных данных, у человека с большой вероятностью отсутствует свобода воли, однако определенный процент вероятности свидетельствует об обратном и может считаться тем «изгибом» Реального, который нужно учитывать при выстраивании концепций социальных и социокультурных полей.

Я бы даже сказал, что нельзя противопоставлять наличие и отсутствие

³⁴⁴ Метцингер Т. Наука о мозге и миф о своём Я. Тоннель эго/Т. Метцингер. — М.: Издательство АСТ, 2017 — С. 171-176.

свободы выбора в обычной форме антагонизма. Если у человека есть свобода выбирать и она появляется в одном случае на миллион обусловленных — мы всё равно должны будем констатировать факт присутствия свободы выбора, несмотря на то, что физико-биологический детерминизм здесь будет также наличествовать. Антагонизм разыгрывается на разных «сценах», и одно ни в коей мере не мешает другому. Если понимать свободу как то, что способно разрывать узы детерминизма (т.е. символического порядка цепи причин и следствий), то Реальное, достаточно часто заставляющее флуктуировать символический порядок, следует рассматривать как свободу. Но почему же это свобода? Ведь подобные прорывы в символическом могут быть обусловлены Реальным, и в них мы являемся такими же «марионетками», как и в первом случае, просто не можем это описать в категориях символического. Какова подлинная природа этих прорывов, действительно ли их инициирует наша воля?

Эти вопросы следует признать поставленными не корректно. Понятие отсутствия свободы воли лежит исключительно в плоскости символического, а это значит, что прорыв этого пространства следует рассматривать как проявление свободы, что бы она ни значила на самом деле (так как последнее выходит за пределы самого языкового аппарата). Никакого объективного взгляда на эту ситуацию нет и быть не может. Сам предмет, на который устремлен наш взгляд, а также тип взгляда меняются под воздействием контекста, обусловленного всей совокупностью причин, и наша уверенность в возможности смыслотворчества и свободы выбора также является важной составляющей ситуации. Это порождает новую реальность — реальность алхимической трансмутации, представленной на четырнадцатом Аркане Таро.

С точки зрения академической химии притязания алхимиков на (трансмутацию в тех условиях,) в которых они работали, и с теми средствами, которыми они обладали, невозможны. Для современного естественнонаучного знания алхимия — это историческая ложь, миф прошлых веков. Но с точки зрения смыслотворчества и искусства толкования, с точки зрения пересоздания смысла мира алхимия породила нового человека, и сказать, что она оказалась в этом менее успешной, чем химия или физика, достаточно сложно, о чем свидетельствует неугасаемый интерес к ней в современном мире. С одной стороны, мы оказываемся в тесных тисках обусловленности (Арканы I-XII)³⁴³, с другой стороны, мы творим мир за пределами мира, за пределами физики, за пределами ограничений дюжины первых Арканов.

Третий септениер — это септениер *метафизики*, седмица того, что выходит за рамки исчисления, того, что невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. Арканы «Смерть» и «Умеренность» в этом ряду — это **отречение и смирение**³⁴⁶, аннигиляция всего предшествующего опыта до стадии *prima materia*, а также это искусство **усмирения** любых ограничений *³⁴⁶

¹⁴⁷ Это обусловленность выражена и на циферблате часов, и в количестве месяцев (знаков Зодиака).

³⁴⁶ Добродетель *умеренности* часто толкуется именно как добродетель смирения.

в созидании смысла. Но чтобы этот смысл обрел подлинную силу влияния на мир, нам предстоит долгий путь, через бездны и выси третьей седмицы Старшего Аркана. На этом пути от первой к финальной — двадцать второй ступени Триумфов — самые важные вехи всегда находятся в последних трех картах каждого септенера. Для второй седмицы — это «Повешенный», «Смерть» и «Умеренность», какими для первой были «Папа», «Влюбленный» и «Колесничий».

Если Аркан «Папа» был *Логосом света*, возвышающим дух человеческий над четырьмя гранями реальности, над колоннами стихий (модусов первых четырех Арканов), то Аркан «Повешенный» есть *темный Логос «не-речения»*, возвышающийся над четырьмя иными колоннами — четырьмя сторонами всякой ситуации (отчасти внутренней — «Отшельник/Время» и «Мужество/Сила», отчасти внешней — «Справедливость/Правосудие» и «Колесо Фортуны»), Слово «Папы» преобразовывало пространство в действие, в котором вызревали два необычных для первого септенера Аркана: «Влюбленный» и «Колесничий». *Не-деяние* «Повешенного» (а уместное не-деяние подчас сильнее любого самого отчаянного порыва) преобразует ситуацию в нечто такое, что перестаёт быть только «здесь и сейчас», но разыгрывается сразу на двух «сценах»: в **настоящем** (внутри) и в **прошлом** (как бы вовне) и от баланса этих двух «сцен» зависит **будущее**. Выбор Аркана «Влюбленный» был малой смертью, «Смерть» тринадцатого Аркана есть великий Выбор. Победитель Аркана «Колесничий» **покорил свой страх**, Гений Солнца Аркана «Умеренность» **вернул страх**, ибо страх есть орудие и компас, соединяющий эту «сцену» и ту, что развернется в безднах и высях третьего септенера Таро.

Первый септенер выражал лишь сами законы мира, в них время было явлено только как природная сила. В последней — третьей седмице представлено высшее осознание времени, стремящегося к безвременью. Во втором же септенере можно наблюдать конфликт между временем и сознанием, способным на взламывание временных барьеров, именно здесь и происходит осознание времени — осознание через выход вовне, через трансгрессию Аркана «Умеренность».

Обратимся к анализу карты «Умеренность» работы Освальда Вирта. В отличие от прочих Арканов, в её окантовке представлено совсем не много знаков. Вверху слева можно разглядеть египетский иероглиф «вода», являющийся одной из двух составляющих сигилы Водолея (с которым Вирт и соотносит четырнадцатый Аркан). Впрочем, возможно, этот иероглиф появляется здесь по иной причине. Дело в том, что он входил в имя египетского бога первоизданного океана, которого звали *Нун*. Фонетическое родство еврейской буквы (*Nun*) и египетского божества (*Noun*) могло натолкнуть Вирта на решение разместить иероглиф «вода» на карте, соотнесенной с буквой *Нун*.

Справа вверху можно наблюдать букву *Нун-софит* (*Нун* конечная), а внизу — достаточно редкую форму буквы *Нун*, относящуюся к самаритянскому алфавиту. Самое же удивительное в этой окантовке, что

прямо над головой Ангела мы видим букву Юд! Букву, не относящуюся к этому Аркану, но атрибутированную «Колесу Фортуны». Здесь эта буква с большой долей вероятности означает реализацию важнейшей задачи десятой карты Таро — безоговорочное преодоление Великого Колеса, т.е. выход за его пределы на территорию «иной сцены», которая разыгрывается уже не в определенной точке времени и пространства, а в бесконечном мире архетипической реальности. Это подлинное перерождение во имя нового мира, открывающегося в третьем септенере.



Рис. 215

рнадцатого Аркана. Это указание на тайну творения смысла («Умеренность») из бессмысленного («Шут/Дурак»), о котором я так много писал выше. Но, помимо прочего, это ещё и указание на то, что постижение жизни возможно лишь через принятие смерти. В Аркане «Умеренность» выражено таинство двух этих начал.

Вот как это описывает сам автор колоды: *«Посвящение учит умирать, но это не значит, что оно прославляет уничтожение, ибо можно с полной уверенностью утверждать, что не существует такой вещи, как Ничто! Стремиться к этому — значит стремиться к самому ложному идеалу, который только можно себе вообразить, поскольку ничто в этом мире не разрушается, а лишь преобразуется. Смерть не только не уничтожает жизнь, но, напротив, способствует ее вечному обновлению. Она разлагает оболочку, чтобы освободить содержимое. Это содержимое можно представить себе в виде жидкости, которую*

Во французской традиции Аркан «Умеренность» начал обозначать идею *возрождения после смерти* ещё в XIX столетии, что наглядно можно проиллюстрировать как изображением, созданным Освальдом Виртом, так и цитатами из его книги. Как на первой версии этой карты³⁴⁷, так и на второй (рис. 215) за спиной ангела виден поникший красный цветок — тюльпан — символ жизни, любви и счастья. Этот цветок уже неоднократно был представлен в Старшем Аркане колоды Вирта. В Аркане «Маг/Фокусник» он был юным бутонем, стремящимся к свету. В Аркане «Император» тюльпан раскрывается и начинает цвести. В Аркане «Умеренность» он сникает к земле, что намекает на таинство смерти. Однако самым важным здесь является то, что в Аркане «Шут/Дурак», замыкающем колоду Таро Освальда Вирта, мы снова сможем увидеть этот цветок в таком же состоянии, как и на карте четы-

³⁴⁷ См. рисунок в начале данной главы (стр. 343).

кто-то непрерывно переливает из одного временно существующего сосуда в другой, не теряя при этом ни капли» .³⁴⁸

Выше я описывал, как изображение цветка (тюльпана) скрепляло по смыслу всю старшеарканную колоду, но Вирт не останавливается на введении всего одного лейт-символа и добавляет на карту «Умеренность» и ещё одну проходящую через Арканы фигуру (знак Солнца), за счет которой связывает карты, находящиеся на отдалении. «В Гении Умеренности можно увидеть Архангела Рафаила, поскольку на лбу у него изображен знак Солнца — точно такой же знак мы уже видели на судейской шапке Справедливости (VIII) и еще увидим на лбу Ангела Страшного Суда (XX). Эта идеограмма всегда указывает на рассудительность, в чем бы она ни проявлялась — в управлении ли созидательными энергиями (VIII) , разумном распределении жизненных сил (XIV) или в действии возрождающего Духа, который "дышит, где хочет" (XX)»^{348 349 350 351}.

Как всегда, у Вирта имеет особое значение и цветовая символика, позволяющая ему выстраивать своего рода смысловые мосты между различными картами Таро. «Умеренность, подобно Императрице (III), Справедливости (VIII) и Ангелу Суда (XX), светловолоса. Помимо цвета волос, с этими тремя персонажами ее сближают цвета одежды, поскольку у нее красное платье и синий плащ с зеленым подбоем. Красный цвет символизирует внутреннюю духовную активность, синий — оживляющее спокойствие, а зеленый — тенденции к оживлению»³³⁹.

Во французской школе Таро этот Аркан связывается прежде всего с понятием смерти во имя перерождения, вполне закономерно, что ему в качестве астрологического соответствия был поставлен знак Скорпион (Папюс, Г.О.М., Рудникова). Однако если осмыслить этот Аркан как манифестацию пересотворения смысла, то станет очевидным, каким образом в системе Станисласа де Гуайта и Освальда Вирта «Умеренность» соотносится с зодиакальным Водолеем. Всё, что я писал в данной главе о низведении исходного материала до уровня *prima materia* в алхимическом *опусе* и возрождении его в преображенном виде, можно отнести как к сфере действия Скорпиона (смерть и перерождение, а также таинство внутреннего, глубокого эротизма³⁴ — планеты Марс и Плутон), так и к сфере действия Водолея (революционный прорыв в области переконструирования мира посредством информационных сетей и слова — планеты Уран и Сатурн).

В своей книге «Таро магов» Вирт обосновывает соотнесение «Умеренности» с Водолеем иначе, но в данном случае речь идет скорее о манере высказывать свои мысли. Вирт это делает более эзотерически, подстать оккультизму конца XIX—начала XX века, но это не значит, что

³⁴⁸ О. Вирт. Таро магов. С. 143-144.

³⁴⁹ Там же. С. 146.

³⁵⁰ Там же. С. 144-145.

³⁵¹ Чтобы убедиться в последнем, достаточно взглянуть на карту "Алхимия" из колоды Х.Р. Гигера на стр. 93.

он пытается высказать иную мысль в сравнении с тем, что я писал об этом Аркане. Смысл этого Аркана в *преображении* и это в той же степени верно для книги Вирта, как и для книг многих других эзотериков и толкователей карт Таро.

«Водолей выполняет функцию Индры, бога урожайных дождей, которому в халдейском пантеоне соответствует Эа, владыка, поднебесного Океана, где рассеяна Высшая Мудрость. Эта мудрость распределяется между смертными посредством воды, которая падает с небесных высот. Вот почему крестильную воду считают святой и придают ей такое значение в обрядах посвяжительного очищения. Христиане, в сущности, следуют традициям древних мистерий, заставляя новообращенного окунуться во время крещения в воду. Считается, что он должен выйти из крестильной воды омытым от всякой моральной грязи и возрожденным; он сначала погружается в языческое бытие и словно умирает, а затем рождается заново, уже для жизни во Христе»,³⁵² — так описывает зодиакальное соответствие и его смысловые уровни Освальд Вирт.

Что же касается английской школы Таро, там в соответствие этому Аркану ставят зодиакальный знак Стрелец. В документах Герметического Ордена Золотая Заря это обосновывалось следующим образом: *«Это равновесие, но не статическое, в котором пребывают чаши Весов, а динамическое равновесие Стрелы Стрельца, рассекающей воздух за счет силы, которую сообщила ей натянутая тетива Лука. Этот импульс порождается взаимодействием противоположенных сил Огня и Воды..., которые сдерживаются ограничивающей силой Сатурна и фокусируются энергиями Марса»*³⁵³. В этом фрагменте мы видим целый спектр скрытых намеков. Это и Лук, который на ранних колодах Таро изображен в качестве орудия скелета карты «Смерть», и Весы, как астрологическая параллель с Арканом-антагонистом четырнадцатой карты Таро, а именно — со «Справедливостью/ Правосудием» (один отсылает нас к *умеренности*, другой — к *мере*). Весьма уместным кажется и соотнесение Весов с «Повешенным» (по традиции французской школы), так как именно из коллизии Арканов «Смерть» и «Повешенный» рождается искусство «Умеренности».

Приведенные планетарные параллели также не столько противоречат, сколько подтверждают единство смыслового поля английской и французской школ Таро. Марс — это непосредственная отсылка к знаку Скорпион, под управлением которого он находится³⁵⁴ *, а Сатурн — аллюзия на знак Водолея³⁵⁴, так как с древних времен именно Сатурн покровительствовал этому знаку Зодиака. Таким образом, противоречия между различными соотнесениями нет: островные и континентальные оккультисты высказывали

³⁵² О. Вирт. Таро магов. С. 145.

³⁵³ Регарди И. Полная система магии Золотой Зари/ И. Регарди — М.: Издательство Энигма 2014. — С. 932.

³⁵⁴ Астрологический знак Скорпион в параллель к Аркану «Умеренность» приводили Папюс и Г.О.М.

^{b)} Водолея сопрягали с «Умеренностью» С. де Гуайга и О. Вирт.

очень близкие вещи, просто делали это, исходя из различных приоритетов.

Впрочем, Алистер Кроули обосновывает параллель между знаком Стрельца и «Умеренностью» совершенно особым образом: *«Эта карта дополняет и завершает Аркан VI, карту Близнецов. Она относится к знаку Стрельца, который в Зодиаке противоположен Близнецам и потому, "другим манером", един с ними Стрелец — это лучник, и сама карта (в ее простейшей и самой примитивной форме) изображает Диану-Охотницу. Диана в первую очередь — одна из лунных богинь, хотя римляне, пожалуй, понизили ее в ранге по сравнению с греческой "девой Артемидой", которая также Великая Мать Плодородия, Многогрудая Диана Эфесская. Связь между Луной и Охотницей подчеркивает форма лука, а оккультный знак Стрельца — стрела, пронзающая радугу, последние три пути Древа Жизни составляют слово Кешет, то есть "радуга", и Стрелец держит стрелу, которая пронзает радугу, ибо этот путь ведет от Луны Исход к Солнцу Тифарет»*³⁵⁶.

Таким образом, Кроули обосновывает соответствие карты «Умеренность» (в его колоде Аркан «Искусство») со Стрельцом на основе каббалистической логики Святого Древа, а также исходя из противопоставления шестого Аркана (карты выбора) и четырнадцатого (карты осуществления). Выше я уже анализировал, насколько много параллелей в «Таро Тота» имеют между собой эти две карты. Для Кроули было принципиально важно именно данное соответствие, что он подчеркнул всеми возможными способами на изображении шестого и четырнадцатого Арканов. Однако, даже такой кропотливый труд, демонстрирующий предельно тонкую работу по соотношению карты и созвездия (знака Зодиака), тем не менее ни в коей мере не может считаться единственно верным, так как все представленные соответствия в классических школах Таро демонстрируют глубокий и весьма органичный подход к интерпретации смыслового поля данного Аркана.

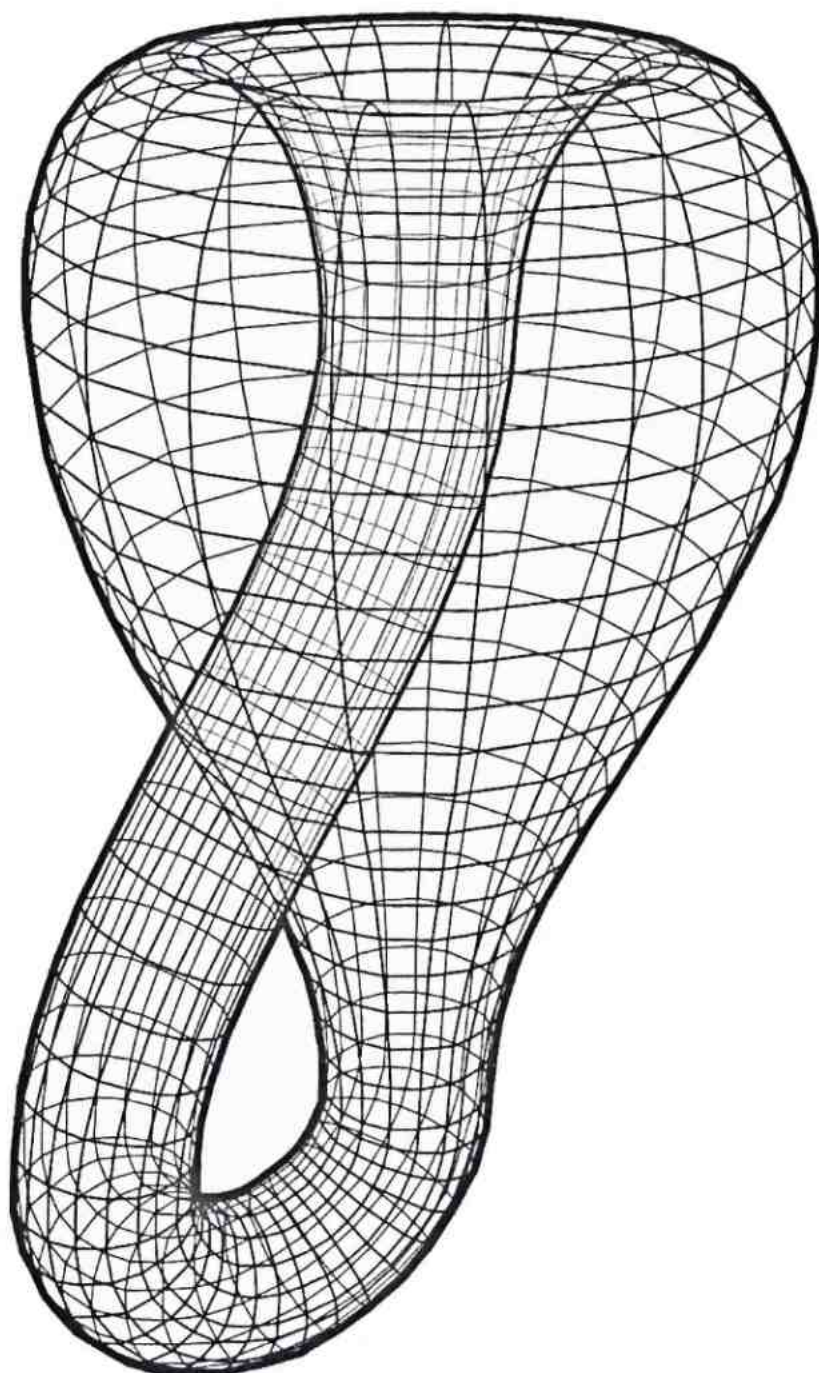
Нужно понимать, что смысловое поле — это многогранная сеть амплификаций и ассоциативных рядов: каждая эпоха корректирует их, равно как и в каждом локусе есть свои особенные дискурсивные поля и практики, но «сердце» Аркана лежит как раз в том, что объединяет все эти ассоциации, однако остается неизменным. По этой причине, чем больше амплификаций мы сможем собрать (понимая причину избрания именно их), тем в большей степени мы сможем приблизиться к тому, что называется Тайнство или Аркан.

Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

трансмутации жизненного порядка; психическая алхимия; безмятежность духа, который поднялся над людскими несчастьями; равнодушие к жизненным мелочам; умение приспосабливаться; гибкость; восприимчивость к внешним влияниям.

³⁵⁶ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 149-150.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ



Так называемая «бутылка Клейна». Если разрезать этот объект пополам вдоль его оси симметрии, то получится лента Мёбиуса. Самое удивительное в «бутылке Клейна» то, что в ней можно пройти путь изнутри наружу, не пересекая поверхность. Это означает, что у неё на самом деле нет никаких «внутри» и «снаружи».

Когда данная книга уже готовилась к публикации, я провел публичную лекцию, в которой изложил свою концепцию систематизации карт Таро по эпохам. Лекция прошла очень успешно — интерес публики выразился в целом ряде вопросов. Один из них показался мне настолько значимым, что я решил ответить на него в письменной форме и включить в эту книгу. Он звучал примерно следующим образом: «*Вы проводите разделение разных эпох в соответствии с эпистемами Мишеля Фуко. В чем, в таком случае, Вы видите сущностное различие между колодой Эттейллы (XVIII в.) и колодами А. Уэйта и А. Кроули (первая половина XX века)?*». Вопрос исходил от человека компетентного в арканологии, автора ряда популярных книг о Таро, и выражал скорее не личный интерес вопрошающего, а мнение всей аудитории в целом. По этой причине я счел, что ответ на данный вопрос может вызывать интерес как у многих специалистов в этой области, так и у всех тех, кто просто интересуется проблемами европейской культуры.

Обычно я стараюсь не перегружать сопутствующей информацией свои тексты, чтобы была наглядной основная мысль того или иного раздела книги. По этой причине я решил не вносить корректив в главу, посвященную эпохам Таро, а разобраться с вышеобозначенной проблемой здесь — в заключении книги. Это позволит читателю подойти к решению, которое я предлагаю, уже подготовленным и осведомленным в различиях исторических эпистем и том, как они отражались на истории карт. Не стал я внедрять изменения в первую часть книги и ещё по одной причине: для ответа на этот действительно сложный вопрос мне потребуется внести свои коррективы как в концепцию эпистем Мишеля Фуко, так и в концепцию симулякров Жана Бодрийера. В самом тексте книги, где я знакомил читателя с этими философскими моделями, было бы неуместно вступать в диспут с известными мыслителями второй половины XX века, ещё не изложив их точку зрения. Теперь же, когда я воспроизвел представления этих авторов о эпистемах и симулякрах и попытался применить их к истории карт Таро, я попробую высказать свои предположения, которые не в полной мере согласуются с представлениями этих философов.

Согласно мнению Фуко, эпистема распространяется на всё общество в целом, по этой причине он и назвал свой метод *археологией гуманитарных наук*, так как определив, к какой эпистеме относится то или иное явление, можно определить и время его создания по аналогии с геологическими слоями. К примеру, мы выяснили в первой части этой книги, что *иерархию* средневекового общества превосходно отражала структура колоды игральных карт, в то время как эпистему Возрождения с её концептом *аналогии* в наибольшей степени могут представлять Старшие Арканы Таро и Мшс/иа/е. Из этого следует, что игральные карты появились раньше, чем Таро и Флорентийская миниатюра. Не привлекая исторических доказательств, которые теперь уже неоспоримы, а воспользовавшись всего лишь методом *археологии гуманитарных наук*, мы смогли бы установить примерное время создания как одного,

так и другого феномена из мира карт, при этом не обращаясь к специфическим музейным артефактам.

Всё бы было в этой концепции превосходно, если бы не одно «но». Я абсолютно убежден в том, что когда Фуко описывает смены первых трех эпистем (средневековой, ренессансной и классической), он приводит достаточное количество аргументации в пользу тотальности сменяющих друг друга вышеобозначенных эпох: каждая из них на определенном историческом этапе занимает всё культуральное пространство^{3^7}. Но если взглянуть на рубеж между классическим веком и эпистемой рынка (эпистемой динамической реальности XIX века), я никак не могу согласиться с тем, что слом между этими эпохами произошел таким же образом, каким он осуществлялся в предшествующие столетия. На мой взгляд, сформированная в эпоху классицизма логика установления *различий*, требование разложения сложных феноменов на элементарные составляющие, а также мышление по типу *таксономии* — всё это присутствует не только в трудах многих ученых XIX века, но сохранилось и по сей день. Встает вопрос: значит в структуре общества с XVIII века ничего принципиально не изменилось? На этот вопрос хочется ответить категорическим возражением, но чтобы сделать это убедительно, мне придется ввести метафору «иной сцены», при помощи которой я собираюсь продемонстрировать ключевые отличия трех последних веков истории европейской культуры.

В статичную, поэлементно разложенную на составляющие, мировоззренческую модель классической эпохи с внедрением эпистемы рынка вторгается динамизм. Люди более не мыслят в категориях раз и навсегда установленной истины, а ориентируются как в мире вещей, так и в мире идей, исходя из общего контекста и закономерностей той или иной ситуации. В физике это представление нашло наивысшую форму выражения в начале XX века в концепции *теории относительности*. Однако, по-прежнему, даже в наши дни в той же в физике, когда речь идет о прикладном решении простых вопросов, люди пользуются элементарным (состоящим из элементов) представлением об устройстве мира, простирающемся из науки классической эпохи.

Это значит, эпистема мобильной реальности рынка не сменила совершенство отточенных схем и таблиц классицизма, а добавилась к ним на правах «иной сцены». Мир стал двойственным в самом своём основании — в нем появился *симулякр реальности*, расколовший её пополам. Неслучайно именно к этой эпохе — перехода с ручного производства на фабричное и заводское — Ж. Бодрийяр относит симулякры второго порядка^{3^8}. Но были ли эти симулякры действительно вторыми? * 358

³⁷ Из этого не стоит делать выводы о молниеносности замены одной эпистемы другой. Это длительный процесс, и на этапе перехода могут сосуществовать дискурсивные практики, относящиеся к разным историческим эпистемам.

³⁸ Именно в это время продукт ручного труда, перейдя на фабрики и заводы, утрачивает статус оригинала. В сотнях выпускаемых одинаковых вещей просто нет места понятию *подлинник* — такие вещи изначально задумываются в расчете на их массовое производство.

Симулякрами первого порядка Бодрийяр именовал копии средневековых отличительных статусных знаков аристократии, которые с выходом из тени мещанского сословия начинают воспроизводиться в эпоху Ренессанса. Но подлинный ли это симулякр, если копии этих аристократических знаков имели подлинник? Ведь «симулякр — это "копия", не имеющая оригинала в реальности»³⁵⁹. Таким образом, коль скоро мы понимаем симулякр именно как «семиотический знак, не имеющий означаемого объекта»^{359 360}, не совсем корректно говорить, что копирование статусных знаков дворянского сословия разбогатевшими купцами или банкирами является симулякром в полном смысле этого слова.

Симулякр как подделка, не имеющая оригинала, появляется впервые именно в эпоху эпистемы рынка, когда сама мировоззренческая модель становится симулякром. С одной стороны, эпистема рынка является альтернативным взглядом на мир, включенным в качестве более эффективной составляющей в классическую модель, но, с другой стороны, она полностью равнообъемна, то есть дублирует её, причем дублирует очень странным образом: оспаривая все базовые её положения. Выходит, эпистему рынка вполне корректно можно назвать копией без подлинника, так как подлинник (т.е. классическая схема мышления) оказывается переосмыслен в XIX веке настолько, что выступает в качестве оппозиции самому же себе.

В середине XX века с развитием технологий и первыми прорывами *масс-медиа* происходит ещё один эпистемологический скачок, но на этот раз эпистема симулякров **не сменяет** эпистему рынка в качестве «надстройки» на классическом фундаменте, но новая эпистема **добавляется** к двум предшествующим, создавая нечто немислимое — ещё одно пространство «иной сцены», новое пространство, которое, являясь симулякром, имитирует и искажает уже не классическую модель действительности, как это делала эпистема рынка, а воспроизводит сам *разрыв* между первой и второй эпистемами. Вот тут-то и уместно говорить о симулякре как таковом (его расцвете и его вершине), и именно к этому времени Жан Бодрийяр относит так называемые симулякры третьего порядка — симулякры «машинного кода» и виртуальности, созидающей пространство реальности в соответствии со своими правилами, а не наоборот.

Если экстраполировать всё вышесказанное на колоду Таро, то наиболее наглядно это можно продемонстрировать анализом Аркана «Дурак/Шут». В эпоху классической ясности эта карта означала сумасшествие или безумие. Кур де Жебелен писал о ней следующее: «...на этой карте изображен Сумасшедший. Он шагает очень быстро, как и подобает безумцу, неся за спиной небольшой узелок и надеясь убежать от тигра, который кусает его за зад. Узелок символизирует ошибки, которых он

³⁵⁹ Бирэ: // ru.wikipedia.org// Симулякр

³⁶⁰ Там же.

упорно не желает замечать, а тигр — преследующие его угрызения совести»³⁶¹.

В Таро Эттейллы этот Аркан также имел аналогичную амплификационную составляющую, что позволяет утверждать следующее: в эпоху классической эпистемы символизм этой карты был очевиден и достаточно узок по содержанию³⁶².

Совершенно иной образ Аркана «Дурак/Шут» встречаем в эпоху эпистемы рынка, когда складываются классические «школы эзотерического Таро». Разногласия относительно данной карты во многом послужили причиной размежевания французской и английской оккультных школ — местоположение нулевого Аркана в этих традициях различно: он находится в самом начале старшеарканной колоды в системе Герметического Ордена «Золотая Заря» и занимает двадцать первое место в системах французского оккультизма. Местоположение Аркана — это не просто его порядковый номер, но и символизм числа, а главное, соответствующее числу положение на каббалистическом Святом Древе. Из этого следует, что представители островного и континентального эзотерического мира наделяют этот Аркан различным смыслом.

Подобно тому, как эпистема рынка не сменяет классицистскую таксономию, но добавляется к ней на правах «иной сцены» (исподволь подрывая основания первой), Аркан «Дурак/Шут» эпохи романтизма взламывает классическую аллегория сумасшествия образом одухотворённого творца-странника³⁶³ идущего в неведомый путь. Но такой слом в трактовке карты не является радикальной сменой одного представления об Аркане на другое, а напротив, является парадоксальным объединением всех его противоречивых смысловых составляющих.

В английской школе парадоксальность Аркана «Дурак/Шут» превращает его в Аркан Арканов, что подчеркивается размещением его на пути *Алеф* — на самой вершине Древа Жизни. Во французской школе Таро (особенно у О. Вирта) Аркан «Дурак/Шут» и вовсе раскалывается на две составляющие (при том, что карта используется одна). С одной стороны, Вирт пишет, что нулевая карт Таро соответствует концепции Нирваны и каббалистическому *Айн Соф* — пространству над Эц а'Хаим, с другой стороны, относит данную карту к пути *Шин*,



Рис. 216

³⁶¹Цит. по: <http://green-door.narod.ru/gebelintarot.html#1>

³⁶²См. изображения Аркана «Дурак/Шут» в версии Эттейллы на рис. 216, верх.

³⁶³Особенно этот образ наглядно представлен в Таро А. Уэйта (рис. 216, низ).

находящемуся между сферами х'Од и Мальхут, то есть помещает Аркан «Дурак/Шут» почти в самое низовье Святого Древа. Такой принципиальный разрыв в каббалистической топологии, объединяющийся одной картой, как нельзя лучше демонстрирует мировоззрение эпистемы рынка. Классическая модель мира вступает в противоречие с новым ситуативным мышлением эпохи мобильности, и в то же самое время одна система как будто бы вызревает и основывается на другой.

Новая эпистема симулякров и виртуальной реальности привносит свои коррективы в трактовку Аркана «Дурак/Шут». В ряде колод, наподобие Таро Х.Р. Гигера (в последней редакции — 2010 г.) или Таро Акрона (2004 г.), появляются двойники нулевой карты. «Дурак/Шут» не теряя своей парадоксальной природы, расщепляется на составляющие: в «*Baphomet. The Tarot of the Underworld*» добавляется карта «Вирус»³⁶⁴, обозначенная лемнискойтой (рис. 217, слева), а в «*Der Akron Tarot*» — карта «Темный ребенок» (рис. 217, справа), на которой вместо номера размещен перевернутый *анх* — знак жизни (в данном случае перевернутый *анх* обозначает тягу к саморазрушению, к развеществлению, к уходу в *ничто*).

Таким образом, если в XIX веке и первой половине XX века для двух полярных концептов использовалась одна и та же карта «Дурак/



Рис. 217

³⁶⁴ Любопытно, что изображение Аркана «Вирус» является не только немного видоизмененным двойником Аркана «Дьявол» из этой же колоды, но также оба они заимствованы из образов картин цикла Х.Р. Гигера «*Месгопоткон I*», которые в свою очередь являются версиями рисунка «Бафомет» Элифаса Леви. В данном случае многоуровневый симулякр современной нам эпистемы представлен во всей своей полноте.

Шут», то теперь наблюдаем противоположную тенденцию — для одного и того же смыслового поля нулевого Аркана используются две различные карты! Одна эпоха демонстрировала нам мнимое единство при катастрофическом внутреннем расколе, другая — мнимый раскол между реальным и виртуальным, между человеческим и машинным, между подлинником и симулякром, но на самом деле все эти пары противоположностей включены в единую сетку единого семиотического пространства, где нет никакого реального как такового, а есть лишь виртуальные знаки как «реального», так и собственно «виртуального».

Теперь попробуем прояснить, как вышеописанные эпистемологические разрывы отразились на всей колоде Таро в целом, сравнив базовые колоды трех последних столетий. Начнем с Таро Эттейллы. Эта колода появилась на исходе классической эпохи и является для неё едва ли не самой показательной. Что же такого классицистского есть в этой системе, если большинство эзотериков XIX века считали её чистой воды волюнтаризмом? Дело в том, что, как можно предположить, Эттейлла вовсе не мыслил себя революционером оккультизма. Он стремился (как и другие его современники) к обретению единой, раз и навсегда установленной Истины. В эпоху Ренессанса для этого нужно было собрать как можно больше сведений, какие только возможны на этот счет (достаточно вспомнить деятельность по собиранию магических рецептов Агриппы Неттесгеймского). В эпоху классической эпистемы — нужно было систематизировать всё собранное и обязательно привести к непротиворечивому и наглядному виду.

Именно это и совершает Эттейлла — он объединяет в Таро практически все оккультные знания своего века, причем располагает эти знания очень структурированно. Он отбрасывает всё преходящее (к примеру, те Арканы, которые в тех или иных колодах отсутствуют), в том числе, отказывается и от традиционных порядков карт (ведь их было много, и они были различны, а значит недостаточно точны; Эттейлла же стремился расположить Арканы в соответствии со строго выверенной логикой). Всё это прекрасно согласуется с логикой «классического века», для которой нет никаких изначальных (то есть установленных божеством) систем — любая система хороша ровно настолько, насколько подробно и наглядно она способна представить описываемое. Следуя классической вере в разум, Эттейлле удастся суммировать и обобщить в двадцати двух Арканах его колоды всё разнообразие европейских символических систем: различные виды Флорентийской миниатюры, колоду Дж.М. Мителли, марсельское и безансонское Таро, а также, возможно, и ранние итальянские колоды, вроде *Tarocchi del Mantegna* или карт ручной работы.

Я не буду перечислять всё то, что Эттейлле удалось вместить в обычную колоду карт, сделав её оккультной энциклопедией — я лишь укажу на одну принципиальную деталь, выдающую сугубо классицистскую логику этой колоды. Одним из ключевых понятий для классического века является *непротиворечивость*, которая для Ренессанса не играла столь значимой роли и часто вовсе упускалась из виду. Эттейлла, собиравший все имеющиеся сведения о картах Таро, с большой долей вероятности был крайне удивлен тому, что одним и тем же Арканам приписывались различные смыслы, подчас, взаимоисключающие. Эттейлла, как истинный представитель своей эпохи, предпринимает совершенно логичный шаг: он вводит *прямое* и *перевернутое* положение карты и соотносит взаимоисключающие идеи с разными сторонами Арканов. Это позволяет миновать противоречие и сделать колоду как можно более наглядной.

Как я полагаю, у Эттейллы вовсе не было желания восстановить мудрость египетских жрецов. Он руководствуется вполне классическими соображениями — *совершенно то, что соответствует законам человеческого разума*. Колоду Таро отнесли к эпохе Древнего Египта ученые его времени — для Эттейллы авторитета Кура де Жебелена (которого даже в XX веке цитирует тот же М. Фуко) вполне хватало, чтобы не спорить с подобным утверждением. В классический век египетским мистериям приписывали величайшие тайны людской мудрости, из чего следовало: чем более удастся сделать колоду Таро логически выстроенной и продуманной символической системой, тем в большей степени она будет походить на ту великую оккультную мудрость, которой владели древнеегипетские жрецы — таково мышление классицизма с его верой в универсальность разума.

Следующий век привнес в оккультизм радикальные перемены. Появляется большое многообразие «колод-однодневок», в которые их авторы были готовы вместить всё, что угодно, лишь бы привлечь внимание потенциального покупателя. По этой причине жившие в XIX веке мастера Таро с большим недоверием стали относиться к колоде Эттейллы. Им казалось, если «Египетское Таро» Эттейллы сильно отличается от классической марсельской колоды, то вполне вероятно, что эта колода — «однодневка» и «пустышка». Однако ирония времени оказалась в том, что мерилom для Таро Эттейллы у оккультистов XIX века была марсельская колода именно на том основании, что она была выпущена самыми большими тиражами и многократно перерисовывалась и переиздавалась. Таким образом, они оценивали работу Эттейллы не с точки зрения выстроенности её логики, а с точки зрения её сравнения с самым массовым продуктом, который принимался за наиболее достоверный. Самое продаваемое стало считаться самым подлинным — вот оно мышление эпохи рынка!

Безусловный интерес представляет и то, как колоды XIX и начала XX века перенимают эттейлловские достижения, приспособлявая их к совершенно новой логике, чуждой «классическому веку». Для примера возьмем колоду А. Уэйта — одну из самых популярных колод Таро. Уэйт заимствует от Эттейллы возможность использовать карты как в прямом, так и в перевернутом виде, но устраняет *непротиворечивость системы*

— разграничение значений прямого и перевернутого положения карты. В колоде Уэйта можно встретить взаимоисключающие предсказательные значения как для прямого, так и для перевернутого положений, так как он мыслит уже исключительно ситуативно³⁶⁵. Помимо этого, он вводит принципиальную корректировку значения карт при раскладе для *мещанина* (или как это именует Уэйт — мир житейского благоразумия), для *священника* (мир послушания) или для *эзотерика* (мир достижения). Таким образом, хотя система Эттейллы и была достаточно сложной для запоминания, проблем при интерпретации расклада с использованием данной колоды быть не могло, так как вся его система была направлена на прозрачность смысла. У Уэйта (и прочих картоманов конца XIX — начала XX века) одно и то же сочетание карт могло быть проинтерпретировано прямо противоположными, взаимоисключающими способами, причём не двумя-тремя, а десятками (в зависимости от сложности расклада). Вывод: колода Эттейллы идеально выражает свою эпоху — эпоху непротиворечивой наглядности, колода Уэйта свою — эпоху ситуативности и практики, ведущей свою родословную из гибкости рыночных отношений.

Чем же в таком случае отличаются колоды Уэйта и Кроули, ведь в кроулианских кругах принято считать, что колода этого автора принципиально иная, чем все предшествующие? Каким же образом они могут относиться к одной эпистеме, если даже невооруженным глазом видно, насколько отличается стиль этих карт? Тут нужно прояснить один важный момент: эпистема совершенно не обязательно должна быть от начала и до конца однородна. В каждой эпистеме реализуются существенные изменения, происходит развитие. Эволюция внутри эпистемы может иметь место, более того, как раз только там она и возможна, так как между эпистемами происходят столь кардинальные изменения, что говорить о преемственности достаточно проблематично.

В эпоху эпистемы рынка возможности эволюции удваиваются, так как сосуществует два представления о реальности — «классическое» (статичное разложение всего на элементы), и «современное» (динамическое, ситуативное видение относительности всех величин). Если Уэйт стоит явно на консервативной позиции «классицизма» (почему эта позиция не является по-настоящему классической, мы уже разбирали выше), то Кроули занимает позицию решительного броска в динамизм, впервые для оккультно-эзотерического мира. Он совершает примерно то же самое в области эзотерики, что Эйнштейн совершил в физике. Кроули вводит в свою колоду мобильность на уровне перестановки Арканов «Звезда» и «Император» по отношению к буквам иврита, а также на уровне самой шкалы, которую он хотя и позаимствовал из системы Герметического Ордена «Золотая Заря», но наделил элементами порядка карт системы марсельского Таро. Он не придерживается во что бы то ни стало классической или *риаы*-классической таксономии, а поступает

³⁶⁵ К примеру, пятерка *пентаклей* в прямом положении у Уэйта означает как материальные затруднения, так и согласие, духовное родство, а семерка *мечей* в перевернутом положении может означать как добрый совет, так и клевету, а также пустую болтовню.

ситуативно. Поступает так, как считает целесообразным, а не так, как многие века поступали до него. Не принципиальным для него оказывается и момент непротиворечивости системы, равно как и проблема эклектики. Изображения в колоде Кроули подчиняются лишь одной логике — динамизму экстатического порыва. Они мобильны, легки, даны словно в танце. Вся колода готова вырваться из тесных для неё рамок изображения и выплеснуться за пределы любой статики. Вывод: Уэйт и Кроули жили в одну эпоху и в одной эпистеме, но сама их эпистема была двойственна. В этой двойственности каждый из них занял свою, отдельную от другого позицию.

Но что же происходит далее? Почему столь динамичная колода как «Таро Тота» на воплощает собой все чаянья и особенности нашего времени? Постараемся ответить на этот вопрос, часто звучащий в аудитории при чтении лекций на данную тему. Как бы ни был талантлив создатель того или иного произведения искусства или науки, он отражает именно своё время и свою эпоху. Его могут не понимать современники, но оценят потомки, его могут превозносить при жизни, а после смерти его имя будет забыто, но и в том и в другом случае человек может выразить лишь своё время, и именно этим он и ценен! Колода Кроули, созданная во время Второй мировой войны, никак не может выражать мир симулякров третьего порядка, мир *масс-медиа* и *глобальной сети интернет*. Колода Кроули столь же прекрасна, как колода Эттейллы, и столь же совершенно отражает свою эпоху.

Но в чем же особенность нашего времени и какие колоды могут стать его визитной карточкой? Суть предшествующей эпистемы была в симулировании «пространства динамики» внутри «пространства статики», что вызывало принципиальный раскол между «классическим» и «современным». Для наших дней характерными чертами являются скорее обратные процессы. Кажется, что всё вокруг держится на противопоставлении реального и виртуального, знака и экзистенции, «машинного кода» и мира, но это не так. Симулируемое пространство виртуальности добавляется к уже имеющемуся двойному пространству (системность классического века и ситуативность века рыночных отношений), и этот принципиальный раскол оно отражает, как и положено симулякру, не просто дублируя его, но копируя и искажая одновременно. В итоге получается *копия без подлинника*. Эпистемологический разрыв, который был свойственен началу двадцатого столетия, современный нам симулякр виртуальности преобразует в **видимость двойственности**, которая подчинена **единому** принципу знака. Ключевым моментом для мировоззрения наших дней является то, что в нем сама реальность вписывается в систему означающих в качестве знака, так что мнимое противопоставление *реального* и *виртуального* — это всего лишь противопоставление двух знаков на одном знаковом поле, а не принципиальный раскол между ними.

Для конца XX — начала XXI века показательными являются колоды, в которых сама реальность подчиняется законам системы Таро, а не наоборот. Если издатель XIX века готов был втиснуть всё, что угодно, в

карты, лишь бы привлечь этим покупателя, а чем больше удавалось вставить в одну колоду самых разных изображений, тем больше был шанс угодить хоть кому-то (так и появлялись карты, которые я демонстрировал в начале этой книги, где можно было встретить ноты, гербы, восточные костюмы или пособия по хиромантии). В XXI веке, казалось бы, такие же «карты-однодневки», создающиеся постоянно, являются прямыми потомками тех самых карт эпистемы рынка, но на самом деле у них совершенно иная история. Современные карты, даже самые абсурдные, тем не менее следуют логике господства значений Старшего Аркана (которые обычно заимствуются из Уэйта) над тем, к чему они отсылают. Выходит, что ключевая идея современной нам эпистемы симулякров в них работает не хуже, чем в Таро Г. Хайндля, Х.Р. Гигера или С. Дали. Эта идея заключается в видении любых элементов реальности только сквозь призму знаковой системы — в данном случае сквозь Старший Аркан Таро.

Особенно это наглядно в случае с колодой Гигера, так как в неё вошли исключительно уже созданные ранее картины художника, причем без каких-либо изменений и, что самое важное, вошли при его участии и согласии. Так совместно с оккультистом Акроном Гигер создал подлинную визитную карточку наших дней — колоду мира биомеханических, урбанистических, сексуализированных тёмных грёз, вселенной симулякров нового времени. Эти симулякры уже не порождают массы однотипных копий во имя их удешевления и упрощения сбыта, а производят экспансию в окружающий нас мир с целью переформатирования его в систему своего машинного кода. Иномирные, холодные, чуждые человеческой теплоте образы Гигера как нельзя лучше отражают утрату самой человеческой реальности в современном нам мире.

Другое Таро конца двадцатого столетия — колода Хайндля — воспроизводит современный симулякр знаковой системы совершенно иным способом. В этом Таро используются не только переосмысленные художником картины традиционного Старшего Аркана, но и совершенно иная система дивинации — руны арманического футарка. Во второй половине XX века неоязычники стали активно использовать руны для прорицания, по аналогии с системой Таро. Однако, в колоде Хайндля очень сложно сказать руны ли дополняют по смыслу старшеарканную колоду или, напротив, колода вписывается в порядок одной из версий старшего футарка. Система знаков отсылает к другой системе знаков, замыкаясь в кольцо, наподобие ленты Мёбиуса или так называемой «бутылки Клейна».

Таким образом, все современные колоды — «Таро Парижа», «Таро Босха», «Таро Вуду», «Юнгианское Таро» — как бы ни казались на первый взгляд абсурдным дополнением к рыночной эпохе, тем не менее несут в себе совершенно новый смысловой заряд — симулирование знаковой системой любых проявлений реальности. Впрочем, чтобы не заканчивать эту книгу на столь пугающей ноте, хочу напомнить, какой выход я уже предлагал из этой ситуации в первой главе. Отменить симулякры «машинного кода» невозможно: бегство к *реальности* в наши

дни является лишь бегством в *симулякр реальности*, так как сама реальность нам более не доступна, она есть лишь знак в системе знаков. Единственный способ наладить коммуникацию со знаковыми системами и заставить их работать на себя, а не против себя — владение сразу множеством разных знаковых систем. Этим мы суммируем все три «сцены» современной нам эпохи: «сцену таблиц и элементов» классического века (через саму логику выстроенной системности колоды Таро), «сцену эпистемы рынка» (через мобильное, ситуативное использование колоды, а также через возможность выбирать различные её версии для взгляда на ту или иную ситуацию) и, конечно же, «сцену эпистемы симулякров» — ведь в наши дни мы можем видеть что бы то ни было только через виртуальную сеть системы знаков.

Как мне кажется, я смог ответить на ключевой вопрос об отличиях колод Таро, созданных в разные эпохи. Как бы ни казались нам близки их характеристики, не нужно забывать, что все эти колоды мы видим лишь сквозь призму современной нам эпистемы, а значит тенденция к нивелированию различий лежит в нас самих и нашем времени, а не в идеях создателей этих систем. Старшие Арканы Таро, просуществовавшие шесть сотен лет, могут оказаться решающим свидетельством в пользу концепции изменчивости человеческой культуры, людских чаяний, надежд и грёз. Именно эту идею историчности всей нашей культуры я и хотел обозначить в данной книге.

ДОПОЛНЕНИЕ

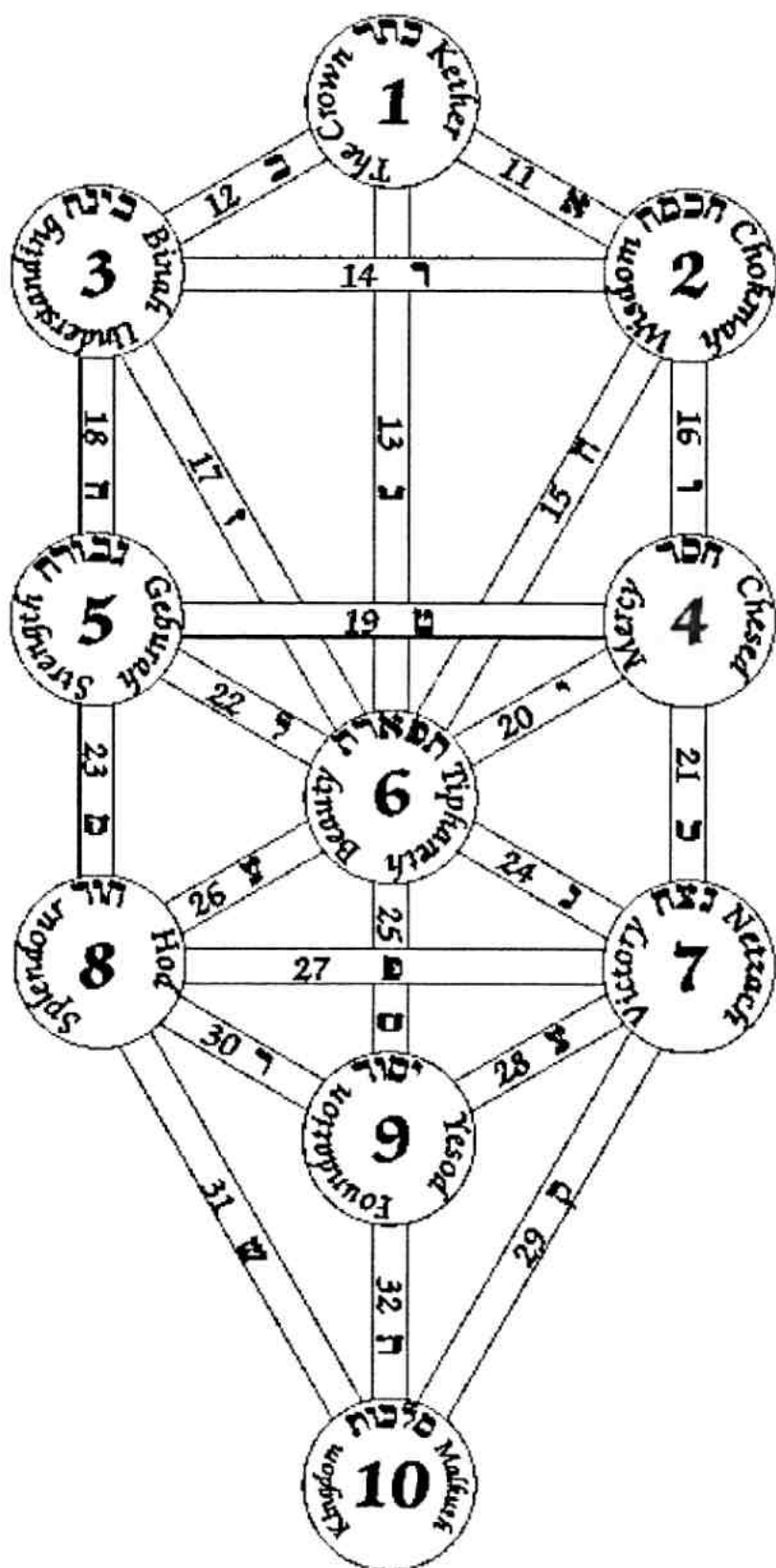


Схема одной из наиболее часто использующихся в европейском оккультизме моделей каббалистического Древа Жизни (Эц а'Хаим).

В дополнение я решил включить комментарии и некоторые исправления относительно книги «Лики мистерий», так как при работе над «Таинством пути» в моём распоряжении оказалось больше исторических материалов, чем было ранее. В первой главе книги «Лики мистерий» я приводил следующую информацию: *«Чуть менее полувека назад, в 1970 году, было сделано одно важное открытие в области истории карт. Коллекционер Эдмонд Ангер (Edmond de Unger) смог получить доступ к хранилищу египетских древностей Жана Поцци (Jean Pozzi). Там он обнаружил фрагмент карты, которая с очевидностью была когда-то четверкой кубков. Рисунок на карте был значительно проще, чем на всех известных ученым колодах мамлюков. По типу рисунка историки искусства установили, что она с большой долей вероятности относится к концу двенадцатого столетия, то есть ещё ко времени, когда мамлюки даже не пришли к власти в Египте! Этим было установлено, что к моменту появления первых карт в Европе у мусульман гарантированно уже были игральные карты, и что именно из исламского мира карты и проникли в европейский быт»³⁶⁶*.

Дополнение, которое я хотел бы сделать относительно вышеприведенной цитаты, заключается в следующем: обнаруженный фрагмент карты, хоть и с большой долей вероятности, но не обязательно являлся именно четверкой кубков — есть попытка реконструкции его как в виде четверки, так и в виде восьмерки (рис. 218). Не имея точной схемы расположения фигур на ранних мамлюкских картах, можно также считать вероятным, что карта могла быть семеркой или девяткой кубков.



Рис. 218

³⁶⁶Зайцев Г.С. Лики мистерий: культурологическое исследование первого септенера Старшего Аркана Таро / Г.С. Зайцев. — М.: Касталия. 2015. — С. 21-22.



Рис. 219

Другое дополнение относится к времени создания этой колоды. Как выяснилось, определение возраста этой мамлюкской карты производилась искусствоведами исключительно по особенностям рисунка, по этой причине ни о какой точной дате говорить не приходится. Можно встретить различные атрибуции этого фрагмента карты от XII и до начала XIV века! Однако это ни в коей мере не изменяет выводы относительно заимствования европейскими мастерами традиции карт арабского мира. Говорить об обратном, как минимум, необоснованно. Ведь откуда ещё могли возникнуть в ранних европейских картах клюшки для поло — никому не известной в Европе игре, но популярной в арабских странах? И если бы именно арабы заимствовали свои карты из европейской традиции, то они переняли бы и те изменения, которым подверглись европейские карты в XV веке (прежде всего, смена *клюшек для поло* на *жезлы/посохи*), но этого не произошло, что может указывать на односторонний процесс приобщения европейских художников к особенностям карточной игры арабского мира.

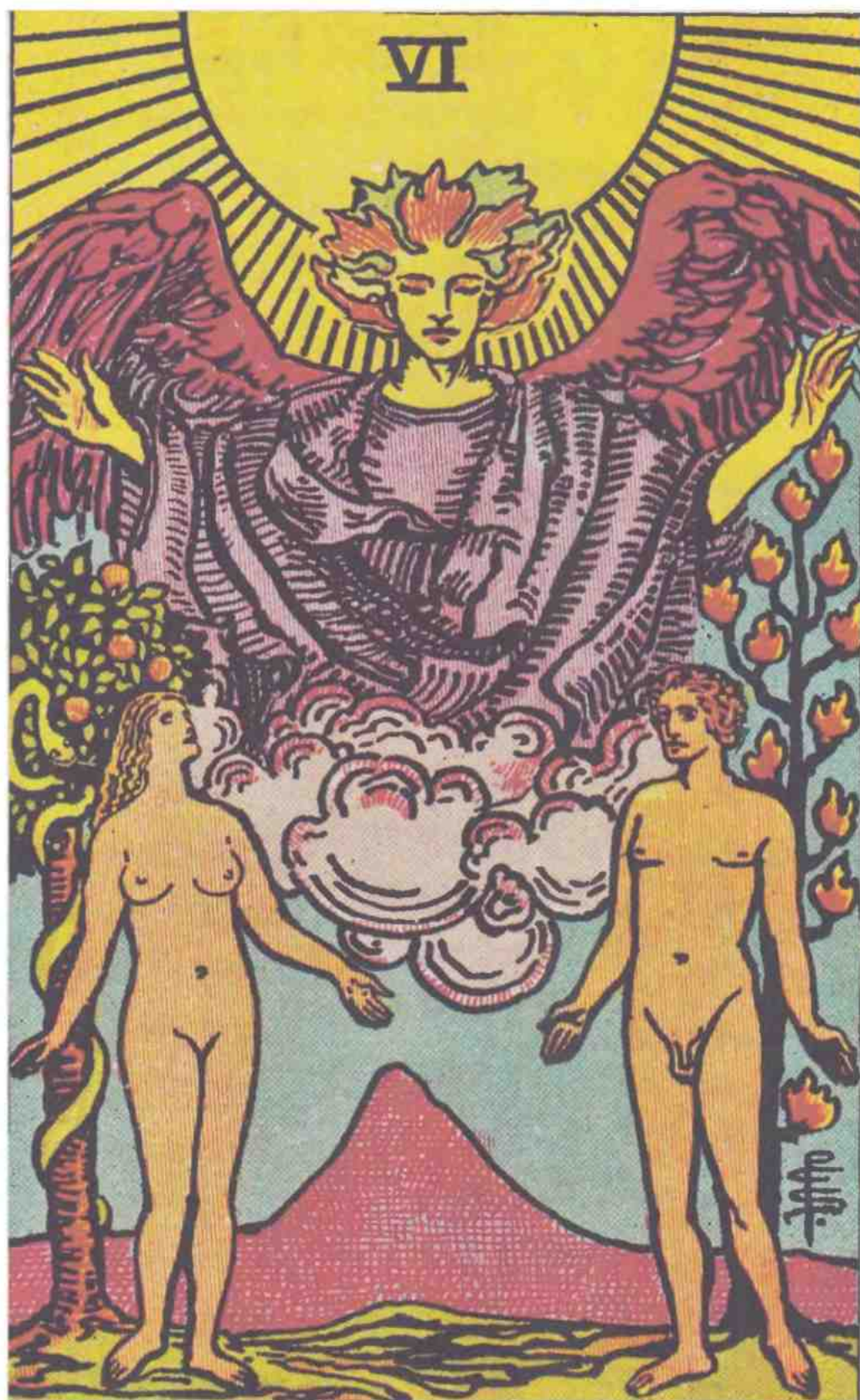
Помимо очевидной и неоспоримой преемственности в виде *клюшек для поло*, можно привести в качестве примера типичные арабские гнутые сабли, которые можно встретить на европейских картах, и обвитые цветами изображения тузов и двоек — свойственные мамлюкским колодам, а также идентичное с мамлюкскими расположение фигур на числовых картах реннеевропейских колод. Если сравнить мамлюкскую десятку *чаши* (рис. 219, вверху) и десятку *чаши* раннеевропейской игровой колоды «*moorish cards*» из *Instituto Municipal de Historia in Barcelona* (рис. 219, внизу), то очевидная преемственность не может оставлять никаких сомнений.

Другое дополнение связано с ошибкой мастера по верстке книги «Лики мистерий». Так, на стр. 272 вместо карты «Влюбленные» из колоды А. Уэйта была дважды напечатана одна и та же карта — «Верховная жрица». Несмотря на то, что карты Артура Уэйта известны каждому любителю Таро и являются легкодоступной через сеть интернет или публикации по тарологической тематике, я счел необходимым исправить это досадное недоразумение и привести в этом издании полноразмерную карту «Влюбленные» Уэйта в высоком разрешении и с выверенной цветопередачей относительно оригинала работы Памелы Колман-Смит (рис. 220) и одноименную карту из колоды Сальвадора Дали (рис. 221). Такой прекрасный «диптих» может дать обильную пищу для размышлений.

Как читатель смог заметить, я очень взыскательно отношусь к любой информации, приведенной мной в книгах, так что если у вас возникли вопросы в связи с материалами, которые я дал как в книге «Лики мистерий», так и в этой работе, то прошу присылать мне их на электронный адрес (zaytsevcomposer@yandex.ru), равно как и замечания, дополнения или обнаруженные вами фактологические ошибки. Если такие будут иметь место, я безусловно исправлю их и дам в качестве дополнения в последующих книгах этой серии — посвященных истории, эстетике и философии такого явления как символическая система карт Таро. На этом мой труд в описании «*таинства пути*» завершается, но не завершается сам путь Арканов, который призывает нас к высшему — третьему септенеру колоды Таро. О нем мы поговорим в следующей книге «*Бездны и выси*», начав путь восхождения с мрачных ландшафтов «Дьявола» и «Башни», чтобы через светила и звёзды выйти к последнему рубежу Аркана «Мир».

71
 scale i pfuclū miferi mittētis.
 1. di El bagatella : a cō i froui
 2. Impatō.
 3. Impatō.
 4. La papessa. Omisi q̄t negri
 ana fūc. O. rotifū cur rot.
 5. El papa. q̄ dellet oī sūtate poli
 2 i si zibaldi faciūt i p̄ caputū
 6. La temperā.
 7. La amore.
 8. La oroz tūphala. i d̄ p̄ung.
 9. La a foz.
 10. La zotta. i u ḡ i u ḡ i u sū sū rō.
 11. El gobbo.
 12. La om̄pichato.
 13. La amore.
 14. El diauolo.
 15. La sagitta.
 16. La stella.
 17. La luna.
 18. El sole.
 19. La angelo.
 20. La iustia.
 21. El modo aoc dio patu.

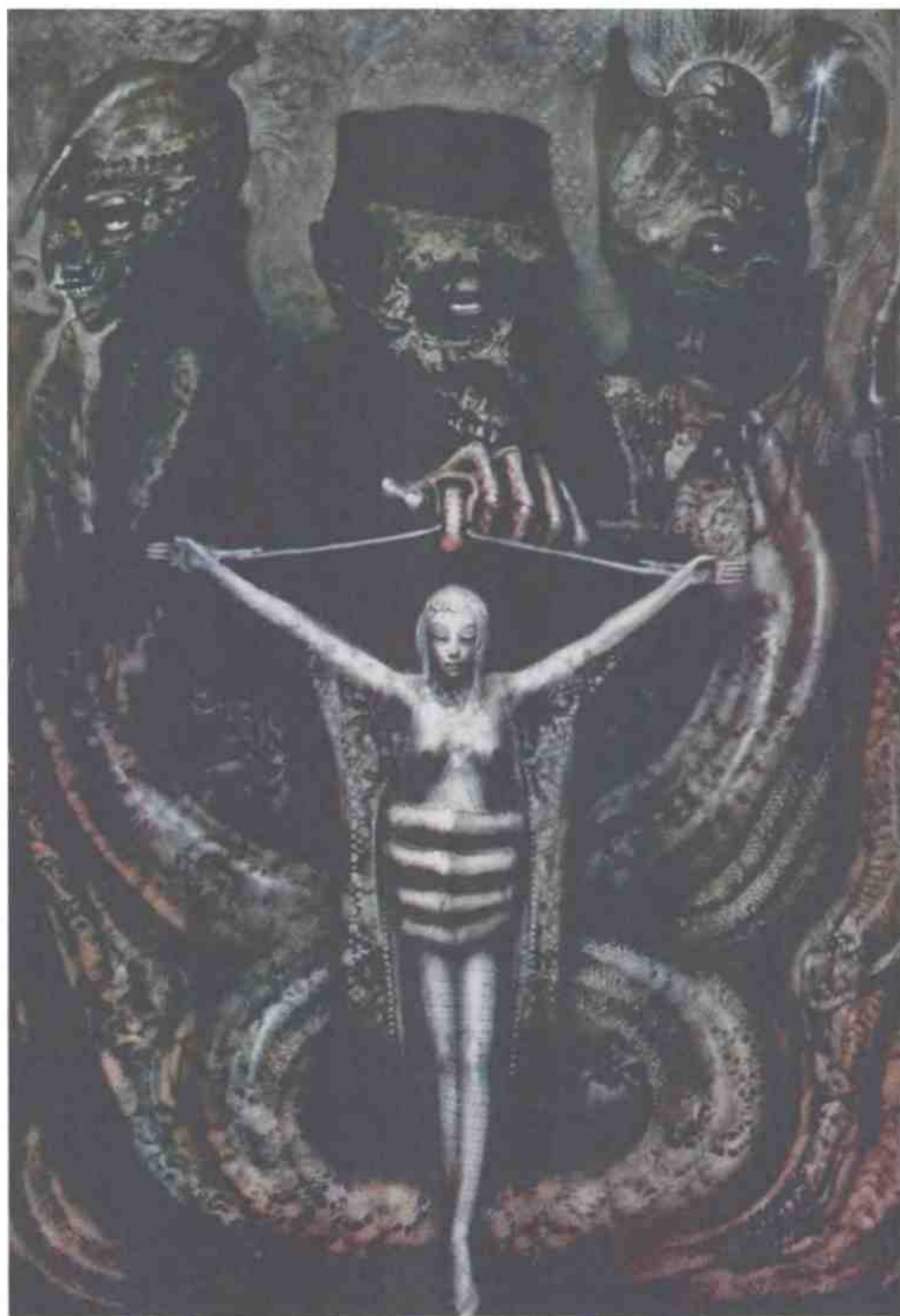
Sermones de Ludo Cum Aliis - первый список с порядком карт Таро.
 Датируется второй половиной XV века.



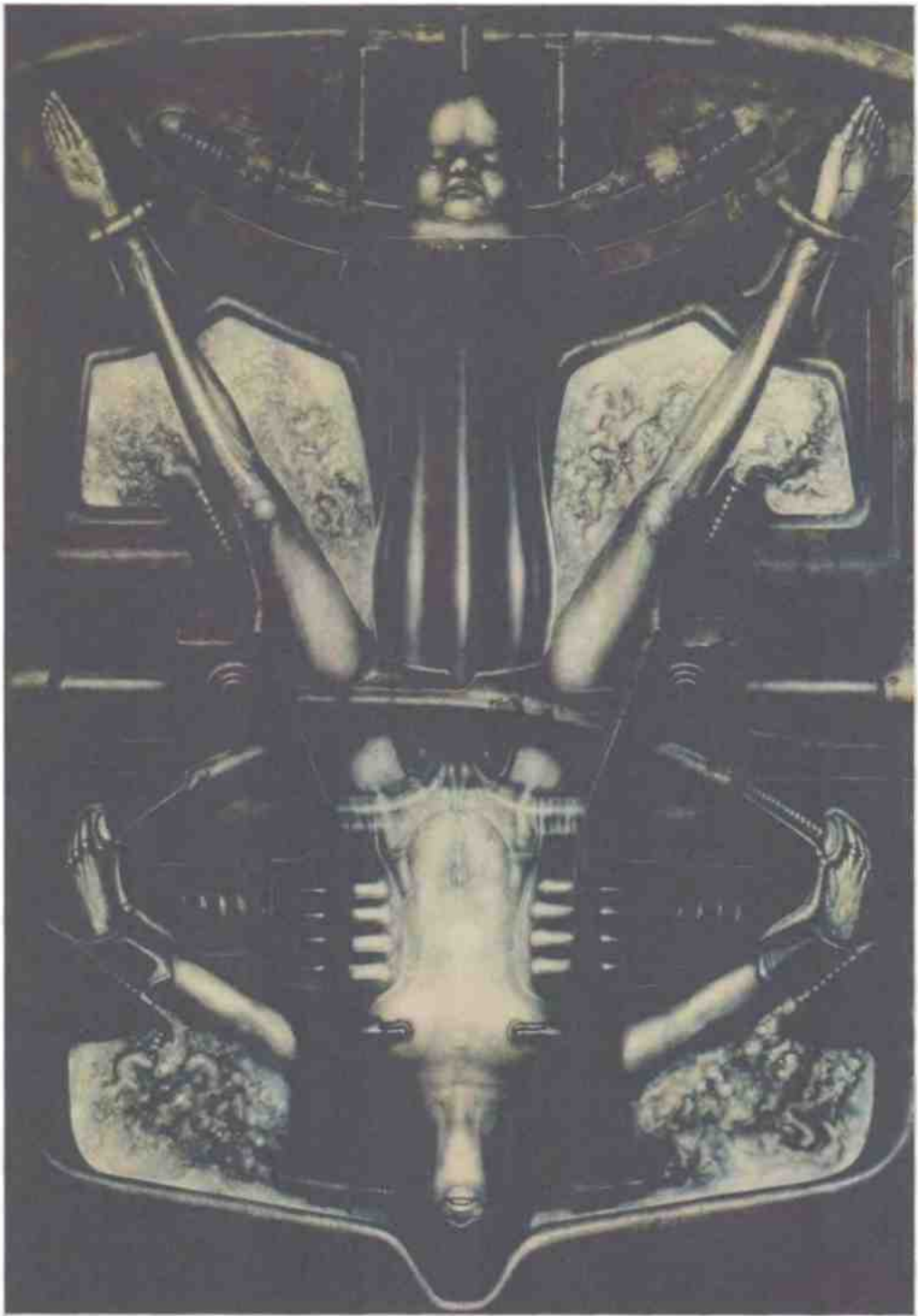
Puc. 220



Рис. 221



Х.П. Гигер «Satan II» (вторая версия), цикл «Necronomicon I».
Другой вариант этого рисунка («Satan I») в колоде «Бафомет — Таро Преисподней» превратился в Аркан «Правосудие/Справедливость».



Х.П. Гигер «*Stillbirth Machine I*», цикл «*Necronomicon I*».

Этот рисунок по какой-то причине был отвергнут Акроном в пользу «*Stillbirth Machine III*» (рис. 142), хотя, возможно, он подходит на роль Аркана «Повешенный» даже в большей степени.

Григорий ЗАЙЦЕВ

Таинство пути:

культурологическое исследование
второго септенера Старшего Аркана Таро

16+

Компьютерная верстка: Кичо Андрей

Оформление: Кичо Андрей

Обложка: Григорий Зайцев

Подписано в печать 20. 07. 2017.

Формат 62 x 94 1/8

20 усл.п.л. — печать цифровая.

Тираж 500 экз. Заказ № 337

Издательство «Касталия»

Адрес: 115280, Москва,

1-й Автозаводский проезд, дом 4, корпус 1

[http:// castalia.ru](http://castalia.ru)

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии «Издательские Технологии Т8»

Адрес: 109548, Москва,

Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

По вопросам приобретения книг
интеллектуального клуба «Касталия»

просим обращаться:

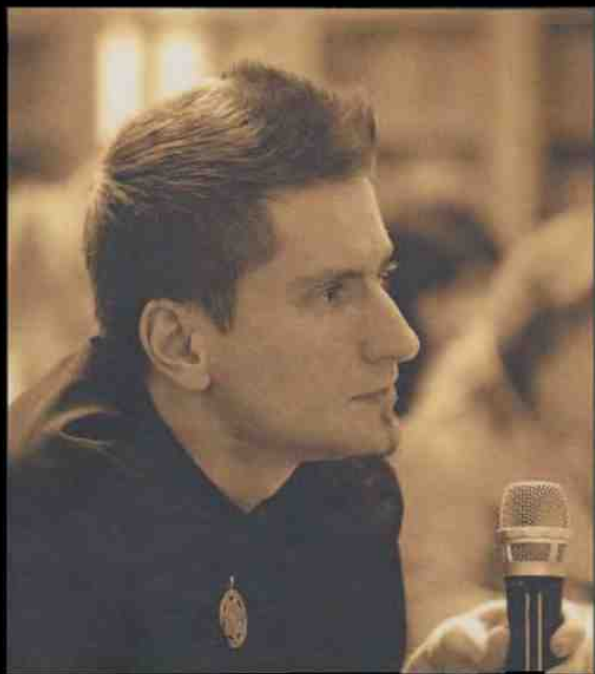
aton93@yandex.ru

+79055043637

[http:// castalia.ru](http://castalia.ru)

По вопросам сотрудничества с автором книги
направлять свои письма на электронный адрес:

zaytsevcomposer@yandex.ru



Григорий Зайцев — кандидат искусствоведения, композитор, лауреат Всероссийских и международных композиторских конкурсов, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института им А. Г. Шнитке, член Союза композиторов России, член Правления Союза московских композиторов (2012—2017 гг.), руководитель Лаборатории актуального искусства (Шнитке-центр), руководитель ансамбля современной музыки «Свобода звука», инициатор и ведущий просветительского проекта, посвященного современному искусству «Булес-Ликбез», постоянный лектор интеллектуального клуба

«Касталия», один из ведущих российских академических исследователей эзотерической традиции и истории карт Таро, участник множества фестивалей, мастер-классов, конференций, посвященных картам Таро, автор тарологических статей и видеокурсов, а также монографии «Лики Мистерий», всесторонне освещающей первый септениер Старшего Аркана Таро.

