
«Это те же слова, только наоборот...»: истоки фантастической киноэстетики Кеннета Энгера

© 2021 г. П.Г. Носачев

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, 101000, ул. Мясницкая, д. 20; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный
университет, Москва, 115184, ул. Новокузнецкая д. 23Б*

E-mail: pavel_nosachev@bk.ru

ORCID: 0000-0002-0884-4705

Поступила 04.11.2019

В статье проводится анализ творчества известного американского кинорежиссера, одного из пионеров послевоенного киноавангарда – Кеннета Энгера. Сначала систематизируется творческий путь Энгера, выделяются его основные вехи и подробно анализируются принципы режиссерских приемов и базовые элементы его киноэстетики. Затем выявляется религиозная основа творчества Энгера, берущая свое начало в эзотеризме Алистера Кроули. В статье подробно анализируются три фильма, несущие на себе очевидное влияние идей Кроули («Inauguration of the Pleasure Dome», «Invocation Of My Demon Brother» и «Lucifer Rising»), рассматриваются прямые связи Кроули и Энгера, влияние идеи и символов О.Т.О. на его творчество. В заключительной части статьи проводится цельная реконструкция киноэстетики Энгера, сочетающая в себе как технические и эстетические приемы, так и их религиозную основу. Выделяются несколько ключевых для понимания языка Энгера аспектов учения Кроули: представление о Высшем Я, символизм света и учение об эзотерической зоне Гора. Выдвигается гипотеза о том, что Энгер деконструировал мысль Кроули, возведя ее к христианским истокам, и воссоздал эстетику христианства, сам того не понимая.

Ключевые слова: культурология, религиоведение, философия религии, массовая культура, западный эзотеризм, киноэстетика, Кеннет Энгер, Алистер Кроули.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-1-77-87

Цитирование: *Носачев П.Г.* «Это те же слова, только наоборот...»: истоки фантастической киноэстетики Кеннета Энгера // Вопросы философии. 2021. № 1. С. 77–87.

“These are the Same Words, Only in Reverse...”: The Origins of Kenneth Anger’s Aesthetic

© 2021 Pavel G. Nosachev

*National Research University Higher School of Economics,
20, Myasnitkaya str., Moscow, 101000, Russian Federation; St. Tikhon’s Orthodox University,
23B, Novokuznetskaya str., Moscow, 115184, Russian Federation.*

E-mail: pavel_nosachev@bk.ru

ORCID: 0000-0002-0884-4705

Received 04.11.2019

The article analyzes the work of the famous American film Director, one of the pioneers of the postwar film avant-garde Kenneth Anger. At first, Anger’s creative path is systematized, its main milestones are highlighted and the principles of directing techniques and basic elements of his film aesthetic are analyzed in detail. Then the religious roots of Anger’s creativity is revealed. The article analyzes in details three films that bear the obvious influence of the ideas of Allister Crowley esotericism (“Inauguration of the Pleasure Dome”, “Invocation of My Demon Brother” and “Lucifer Rising”), considers the direct connections of Crowley and Anger. In the final part of the article, there is a complete reconstruction of Anger’s aesthetic. According to this analyses there are several key ideas which help to understand the language of Anger: Crowley’s idea of the Higher Self, the symbolism of light and the doctrine of the Aeon of Horus. In the conclusion author proposes the hypothesis that Anger deconstructed Crowley’s thought, raising it to Christian origins, and recreated the aesthetics of Christianity, without realizing it.

Keywords: cultural studies, religious studies, philosophy of religion, western esotericism, mass culture, cinema studies, Kenneth Anger, Aleister Crowley.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-1-77-87

Citation: Nosachev, Pavel G. (2021) “These are the Same Words, Only in Reverse...”: The origins of Kenneth Anger’s Aesthetic’, *Voprosy Filosofii*, Vol. 1 (2021), pp. 77–87.

Формы выражения религиозного в массовой культуре многообразны, не менее разнообразны и причины, по которым тот или иной творец обращается к религиозным образам и сюжетам, вплетая их в ткань своих произведений или строя свое творчество на их основе. Если формы обращения к материалам из традиционных религий достаточно легко могут быть установлены и описаны исследователями, то обращение творца к новой нетрадиционной религиозности зачастую укрывается от взгляда ученого либо может быть понято и изучено не в полной мере. С середины XIX в. тематика западного эзотеризма с каждым десятилетием все сильнее проникает в различные формы культуры. Многие исследователи даже склонны считать, что эзотеризм стал плодотворной почвой для оформления целых художественных направлений, определил во многом мировоззрение писателей, художников и архитекторов в эту эпоху¹. С наступлением 1960-х гг. описываемая тенденция вышла на новый уровень, специфика массовой культуры позволила образам и мотивам, рожденным в сфере западного эзотеризма, существовать не только в рамках мира одного творца, но заложить основы феномена массовой культуры, войдя в него и во многом оформив его определяющие

мифологема². В этом контексте особенно интересно изучать творчество тех, кто во многом оформил современную массовую культуру, выявив, в какой степени и каким образом западный эзотеризм определил его. Далее мы хотели бы обратиться к работам культового³ американского режиссера Кеннета Энгера, автора, сыгравшего огромную роль в культурной ситуации 1960-х гг. и повлиявшего на мировой кинематограф после 60-х. Работу над творчеством Энгера нам представляется логичнее всего построить из трех частей: в первой мы дадим обобщенный портрет Энгера как культового авангардного режиссера, во второй – как адепта западного эзотеризма, а в третьей предложим свою реконструкцию его творчества как единого целого.

Энгер-режиссер

Кеннет Уилбур Энгермайер, взявший себе псевдоним Кеннет Энгер, родился 3 февраля 1927 г. в калифорнийской американской семье выходцев из среднего класса. Его отец – инженер-авиаконструктор, старшие братья Энгера пошли по стопам отца, лишь Кеннет, воспитывавшийся в относительном достатке, увлекся художественной карьерой⁴. Еще маленьким ребенком его пригласили сниматься в кинематографическую версию «Сна в летнюю ночь» Шекспира⁵, и, по его собственному признанию, мир волшебных существ фильма оставил в его душе неизгладимый отпечаток⁶. Позже он становится завсегдатаем кинотеатра «Критерион» в Санта-Монике, где пересматривает множество немых фильмов тех лет. Еще немного позднее на 16-миллиметровую камеру родителей он начинает снимать свои фильмы, используя лишь подручный материал.

Именно так появляется его первый фильм «Fireworks», снятый в 1944 г., когда Энгеру было всего 17, и вышедший в свет в 1947. Фильм формально строился вокруг сна, приснившегося Энгеру, в котором на него нападает группа матросов и издевается над ним. Сложная художественная образность фильма, использование необычных приемов съемки и монтажа, равно как и очевидная гомоэротическая составляющая снискали «Фейерверку» высокие оценки в кругах критиков. Дебютный фильм Энгера получил признание у именитого жюри кинорежиссеров, после его премьеры сам Жан Кокто написал Энгеру дружественное письмо, а первая копия фильма была куплена «Институтом Кинси». Его основатель Альфред Кинси увидел в фильме явный сексуальный подтекст, который он посчитал прекрасным материалом для изучения. Энгер знакомится с целым рядом молодых режиссеров-экспериментаторов, близких ему по духу и также работающих с 16-миллиметровыми камерами: Кертисом Харингтоном, Майей Дерен и другими. Вместе они создают что-то типа сети независимых режиссеров, по сути, оформив вторую волну американского киноавангарда.

В начале 1950-х по приглашению Жана Кокто Энгер переезжает в Париж, где начинает активное сотрудничество с «Cinémathèque Française» и в первую очередь близко знакомится с Жаном Кокто и Анри Ланглуа, которых считает своими учителями. В это же время он работает над фильмами Эйзенштейна, изучая его эстетику. Эйзенштейн, по признанию Энгера, становится для него *кинематографическим богом*. Чуть позже он некоторое время живет в Риме, общается с Феллини и Висконти. В этот период Энгер снимает два фильма: «Rabbit's Moon» (1950 г.) и «Eaux d'Artifice» (1952 г.), оба с итальянской тематикой. Первый снимается на вилле д'Эсте близ Тиволи, где расположен один из самых сложных фонтанно-парковых комплексов. Второй использует персонажей комедии дель арте.

В конце 1950-х Энгер вновь возвращается в США, где органично вписывается в контркультурные движения эпохи, он даже принимает участие в известном марше мира против Пентагона⁷. Именно в это время выходят самые известные его фильмы. Первый, «Inauguration of the Pleasure Dome» (1954 г.), снимается на костюмированной вечеринке в доме светской львицы Ренаты Брукс, куда гости пришли одетыми в костюмы богов древности (египетских, греческих, индийских, вавилонских). Это самый длинный фильм Энгера, сопровождающийся музыкой «глаголической мессы» Янушека и насыщенный сложными эффектами наложения кадров друг на друга. Фильм создает почти

галлюцинаторное впечатление и сюжетно представляет пир богов, который переходит после вкушения ими нектара в мир измененного восприятия с элементами сакральной оргии. Без сомнения, это самый именитый по актерскому составу фильм, ведь в нем приняли участие почти все представители голливудской богемы тех лет: Анасис Нин, Антон Шандор Ла Вей, Пол Мэтисен, Самсон де Бриер, Джоан Уитни, Кэтрин Кэдделл, Мэрджори Кэмерон и сам Энгер.

Фильмы «Scorpio Rising» (1964 г.) и «Kustom Kar Kommandos» (1965 г.) повествуют о молодежных движениях 1960-х. В первом тема лидерства рассматривается на примере зарисовок из жизни байкеров, поданной с гомоэротическим и садомазохистским оттенком. Во втором сходный подтекст, правда, в еще более фрейдистском духе, раскрывается на примере молодых людей, собирающих старинные автомобили. Именно в этих фильмах Энгер впервые в истории кинематографа использует прием наложения популярной музыки на видеоряд. Кроме того, фильм о байкерах привлекает внимание ФБР из-за демонстрируемой Энгером нацистской эстетики.

«Invocation of My Demon Brother» (1969 г.) задумывался Энгером как кульминационное действие серии его фильмов, названной «Цикл волшебного фонаря»⁸. В нем, как и во многих предыдущих фильмах, применена сложная технология монтажа, в которой сцены с ритуальными действиями по приближению Новой Эпохи в истории человечества перемежаются кадрами вьетнамской войны. По признанию Энгера, этот фильм должен был стать наиболее полным отражением войны во всех смыслах этого слова. Реализовать идею полностью режиссеру помешала размолвка с его близким другом и главным актером фильма Бобби Босолейем, будущим участником печально известной «Семьи» Ч. Мэнсона. Босолей забрал и уничтожил все готовые копии фильма, так что Энгер восстанавливал все по кусочкам, отправленным в мусорную корзину. В это же время Энгер активно сотрудничает с «Роллинг стоунз» и на некоторое время является наставником Мика Джаггера⁹, Джаггер пишет для фильма саундтрек.

Неудача с «Invocation» подвигает Энгера уехать в Великобританию и отказаться от съемок навсегда. Но под влиянием друзей он возвращается к работе и снимает последний фильм цикла «Lucifer Rising» (1981 г.) – самую дорогостоящую из всех его лент. Ее съемки проходили в трех странах (Англии, Германии и Египте) в течение 10 лет. По идее фильм должен был стать наиболее полным воплощением на киноэкране идеи пришествия Нового Эона Алистера Кроули. После него Энгер не снимал фильмов около 20 лет и лишь в начале 2000-х создал несколько короткометражек, одна из которых была посвящена первой выставке картин Кроули, прошедшей в лондонской «Октобер галери» в 1998 г.¹⁰

Если говорить о художественном вкладе Энгера в целом, то можно заметить, что его творчество стало продолжением идей сюрреализма в кино, заданных его другом и учителем Жаном Кокто. Для Кокто, как для большинства символистов, фильм был поэтическим действием, а поэзия – выражением бессознательного. Отсюда следовала алогичная структура композиции, насыщенность символами¹¹, устройство фильма по принципам сна и воображаемого мира. Энгер в воспоминаниях постоянно говорит о себе как о романтике и поэте и всех значимых для него режиссеров также называет поэтами. Кратко стиль Энгера можно было бы охарактеризовать как *неоромантическую кинопоэзию*.

С технической точки зрения его немые короткометражные фильмы используют сложные приемы монтажа и работу с изображениями, очень большую роль в них играют цвет и свет. Энгер сознательно отказывается от речи, дабы создать максимальный эффект с помощью пластических действий актеров (движений, жестов, крупных планов). Само сочетание кадров и мелкие детали в них должны передавать сообщение режиссера, усиливаемое музыкальным сопровождением, которое часто написано не для фильма и соединено с ним причудливым образом. Не будет преувеличением заметить, что немые фильмы Энгера говорят еще и с помощью музыки: совпадение кадров и фраз песен приводит к особому эффекту раскрытия смысла каждого кадра. Пожалуй, наиболее сильно такое совпадение видно в «Inauguration of the Pleasure Dome»,

где пир богов сопровождается «Глаголической мессой» чешского композитора Леоша Яначека. Формально месса является католическим богослужением, переведенным на церковнославянский язык, но месса Яначека – художественная обработка оригинальной мессы, что делает ее почти непригодной для богослужения. Энгер в фильме возвращает мессе ее изначальный смысл, особенно насыщенными являются совпадения слов «Яко Ты есть Свет» с кадром Исиды с солнцем; кадры с Осирисом, сопровождаемые «Сыном Единородным...» и т.п. Таким образом, действуя на экране сообщается очевидный литургический смысл. Того же самого эффекта в других фильмах Энгера достигает с помощью поп-музыки.

Значительную роль в фильмах Энгера играет монтаж: сочетание кадров фактически оформляет его язык. Например, в «Rabbit's Moon» постоянное появление луны задает повествованию особый смысл, а в «Scorpio Rising» сочетание зарисовок из жизни байкеров со съемками входа Христа в Иерусалим¹² проводит смысловую параллель между поклонением Христу и авторитарным лидерством у байкеров. Но сюрреалистская и техническая стороны творчества Энгера не исчерпывают всех его особенностей, поскольку в своей основе вся поэтика Энгера строится на религиозных реалиях.

Энгер-маг

То, что Энгер с юных лет был активным последователем «Ordo Templi Orientis» (О.Т.О.) и приверженцем идей Алистера Кроули, – хорошо известно. Эта тема не раз освещалась в различных работах, посвященных его творчеству¹³, и даже стала достоянием массовой культуры. Вот как, например, в романе Роберта Ирвина «Ложа чернокнижников», посвященном контркультуре 60-х, описывается один из его фильмов:

«Открытие храма наслаждений» я смотрел уже по пятому разу. Не считая нас с Гренвиллем, публика состояла из кинолюбителей, которые думали, что смотрят фильм. Но на самом деле Энджер поставил ритуал, обрекающий их души на проклятие. «Открытие храма наслаждений» – это сборище оккультистов. После окутанных дымом титров следуют призывания Гора – Венценосного младенца. Великий зверь, Шива, и его супруга Кали приветствуют гостей на обряде. Среди приглашенных Лилит, Изида, Пан и Астарта. Роль Гекаты исполнял сам Энджер. Чезаре – сомнамбула из фильма «Кабинет доктора Калигари» – воскрешен и принимает участие в мероприятии в роли дворецкого, а призрак Кроули, явившийся в голубоватой дымке, неотступно следует за участниками обряда. Яркий блеск и обилие плоти привораживают глаз. Это похоже на психоделический мюзикл, снятый в лавке старьевщика, где все отполировано до блеска [Ирвин 2005].

В этом тексте любопытен попукультурный язык описания эзотеризма, создающий вокруг Энгера второй (по сравнению с его собственным) уровень мифологического описания. К этому языку мы вернемся немного позднее. Из прямых связей Кроули и Энгера можно указать на его известную поездку в Чефалу на Сицилию в полуразрушенное «Телемское аббатство», место, которое стало на несколько лет центральным святилищем религии Кроули. Энгер некоторое время работает над восстановлением росписей Кроули на стенах дома, замазанных полицией после выселения Кроули с Сицилии. Результатом этой работы стал позже утерянный десятиминутный фильм «Телемское аббатство» (1955 г.).

Очевидных отсылок к кроулианскому эзотеризму достаточно много в фильмах Энгера. Наиболее известны в этом плане и постоянно обсуждаемы критиками и исследователями три его работы: «Inauguration of the Pleasure Dome», «Invocation Of My Demon Brother» и «Lucifer Rising». В «Inauguration of the Pleasure Dome» образ самого Кроули периодически возникает на фоне отдельных сцен фильма, роли Исиды, Осириса, Пана и других богов следуют не общим мифологическим паттернам, а функциям, определяемым для них Кроули в его новой религиозной системе. Особую кроулианскую окраску фильму придает персонаж «Багряной жены» – ключевого лица кроули-

анской мифологии¹⁴. На ее роль Энгер пригласил Марджери Кэмерон, вдову Джека Парсонса, известного своим членством в О.Т.О. инженера-ракетостроителя¹⁵. Употребление богами наркотических веществ также отсылает к роли психоактивных субстанций в магических операциях Кроули¹⁶. Идея того, что маг должен быть наполнен богом, лежит в основе всего фильма, где костюмированная вечеринка после принятия гостями особого напитка (нектара-амриты-сомы) превращается в вакхическое действо, участники которого как бы становятся богами, играя их роли. Энгер сам признавался, что в этом фильме он сочетал цвета, руководствуясь представлениями Кроули о духовном их значении. По мнению некоторых исследователей¹⁷, такую же роль в нем играет и обильное использование драгоценных камней, не только в виде украшений, но и в форме пищи для некоторых персонажей. В книге «Liber 777» Кроули приводит свою систему соответствий различных форм бытия друг другу, именно идеи из этой книги и использует Энгер в фильме.

«Invocation Of My Demon Brother» по самому своему названию предполагает некий ритуал. Согласно идее Энгера, легко угадываемой в фильме, он строится вокруг кроулианского сюжета зачатия лунного ребенка, который должен знаменовать собой наступление новой эпохи в истории человечества. Согласно учению Кроули, эта эпоха может наступить лишь после бури равноденствий, времени, когда один эон умирает, но еще не умер, а другой лишь рождается, но еще не родился. Кроули считал, что эта эпоха как раз и описывается в Апокалипсисе Иоанна Богослова и должна сопровождаться разрушениями, войнами и иными бедствиями. Именно это и выражает строй фильма, когда показываются кадры вьетнамской войны под постоянно воспроизводимые, как бы вбиваемые в зрителя, музыкальные ритмы. Кроме того, эти кадры перемежаются кадрами магического ритуала с символизмом О.Т.О. и «Argentum Astrum» (А.'А.'), главных орденов, созданных Кроули.

Завершающий главный период творчества Энгера фильм «Lucifer Rising» недвусмысленно раскрывает идею Нового Эона Кроули. Весь фильм иллюстрирует момент наступления Нового Эона, тому способствует и насыщенный видеоряд, одновременно отсылающий к солярным культам Британии, Германии и Египта, и активная эксплуатация египетского символизма, прочитанного в духе Кроули, и прямые отсылки к контркультурным реалиям времени, в частности, появление в конце фильма НЛО над Египетскими статуями¹⁸. Сам Энгер, объясняя этот кадр, использовал мифологические построения, почерпнутые напрямую из книг популярного в те годы Э. фон Деннигена.

Кроме названных выше отсылок очевидными указаниями на инспирацию Кроули являются фаллический и солярный символизм, присутствующие в большинстве работ Энгера. По Кроули, фаллический культ есть форма культа солярного, поэтому один символ заменяет другой, и оба они указывают все на ту же эпоху Нового Эона, Эона солярного бога Гора. Этот краткий обзор можно подытожить двумя высказываниями, емко характеризующими Энгера-мага. Высоко ценящий творчество Энгера и вдохновляющийся его фильмами, Мартин Скорсезе как-то заметил, что в фильмах Энгера «есть язык мифа, вводящий в транс», а Кристиан Гайденс в докладе, посвященном Энгеру, высказал мысль, что фильмы Энгера – это не кино об оккультном, а кино, сделанное оккультно. Эти утверждения согласуются с высказываниями самого Энгера, утверждающего, что его фильмы есть заклинания аудитории, видения, которые гадатель прозревает в стеклянном шаре¹⁹.

А теперь время задать вопрос: верно ли поступает исследователь, когда следует логике мифа, выстроенной тем автором, которого он изучает? Проблема в том, что все три приведенных выше высказывания вполне согласуются с трактовкой творчества Энгера как мага-окультиста, приведенной в цитирувавшемся в начале раздела отрывке из книги Роберта Ирвина. Таким образом, перед нами портрет адепта какой-то странной (возможно сатанинской)²⁰ религии, зачаровывающий магическим образом аудиторию. Все это не очень хорошо вяжется с предыдущим образом Энгера-режиссера, вдохновленного Кокто, Эйзенштейном, Мелье и прочими, использующего вполне понятные приемы кинематографического искусства и вписывающимся в движение

киноавангарда и сюрреализма. Более того, принимая образ Энгера-мага, мы тем самым принимаем и существование некоей оккультной религии, независимой от других религиозных традиций и, возможно, даже магически и ритуально противостоящей этим традициям, а значит, и породившей их иудео-христианской культуре. Любое принятие таких положений должно нести определенные мировоззренческие последствия и в радикальных формах влечет к принятию теории заговора злых сил и тайных обществ сатанистов. Нам представляется, что исследователь, если он планирует работать в рамках строго академического дискурса, должен максимально критично относиться к изучаемому материалу и к генерируемой этим материалом мифологии. Далее мы попробуем реконструировать творчество Энгера как систему и показать, к каким выводам такая реконструкция может привести, максимально абстрагировавшись от спорных обобщений и популярных клише.

Киноязык Кеннета Энгера как система

Итак, прежде чем перейти к общей реконструкции, отметим несколько важных идей теории Кроули, вокруг которых Энгер выстраивает все творчество. Из учения ордена «Золотой Зари», членом которого Кроули был в юности, он унаследовал идею того, что маг должен посредством определенных ритуалов войти в контакт со своим ангелом-хранителем. Под ангелом-хранителем понималась не некая отдельная духовная сущность, а «Высшее Я» (Higher Self) самого мага, часть его личности, существующая в ином мире. Это учение имеет в западном эзотеризме богатую историю и восходит еще ко временам гностиков, но именно Кроули сделал его контрапунктом в своей магической системе²¹. По утверждению Кроули, при помощи его первой жены Роуз Келли ему удалось совершить ритуал и вступить в контакт с ангелом-хранителем, которого звали Айвас. В учении Кроули отношение к ангелу было неоднозначным: сначала он считал его бессознательной частью своей психики, но позже стал расценивать как часть личности, существующую в ином мире.

Если мы будем реконструировать творчество Энгера как цельную систему, опираясь на указанные выше идеи Кроули, то перед нами предстанет следующая картина. В «Fireworks» Энгер показывает поиски человеком своего Высшего Я, обретение которого возможно только через инициацию, неразрывно сопряженную с болью и страданиями (отсюда истязающие главного героя матросы). Кольцевая композиция фильма подчеркивает идею поиска Я: образ мужчины, держащего на руках другого мужчину, виденный героем во сне в начале фильма, повторяется и в конце, но теперь понятно, что на руках держат именно героя. Следовательно, гомозерогический подтекст, легко считываемый в фильме, на деле отсылает к религиозным реалиям поиска своего духовного двойника, который может отображаться лишь существом одного с героем пола.

Обращаясь к кроулианской образности далее, заметим, что главным божеством системы Нового Эона является Гор, согласно Кроули, второе его имя – Люцифер. По Кроули, Айвас, его ангел-хранитель, и Люцифер – одна и та же сущность. Таким образом, Новый Эон становится эоном Люцифера. С эстетической точки зрения важно, что Люцифер – светоносец (именно эту его функцию Энгер специально выделяет в одном из интервью), следовательно, его религия должна быть религией света. Энгер, сделавший на своей груди татуировку «Люцифер», как мы замечали выше, является кинохудожником, главным средством работы которого является свет. Все фильмы Энгера, кроме «Lucifer Rising», намерено сняты в темных тонах, их пронизывает либо холодный свет луны, либо свет искусственных ламп. Поскольку человечество сейчас пребывает в зоне Осириса, то познание высшего мира, мира прямого солнечного света, ему недоступно, следовательно, вся его жизнь должна протекать во мраке, максимально освященном лишь холодным отраженным лунным светом. Именно так в мрачных тонах выдержаны все фильмы «Круга волшебного фонаря». Эти фильмы либо черно-белые, либо монохромные, либо сняты в темных помещениях, где порой яркие одежды актеров выделяются на черном фоне, а персонажи только подсвечиваются

искусственными светильниками холодного дневного освещения. Единственный фильм, буквально напитанный теплым солнечным светом, – это «Lucifer Rising», фильм, предвещающий наступление Нового Эона. С точки зрения логики учения Кроули холодный свет – есть отражение мира, пребывающего в уходящем Эоне Осириса, в нем свет Светноосца не виден напрямую, он лишь отраженный, ненастоящий. С приходом Нового Эона этот свет пронизывает собой весь мир. В целом можно сказать, что «Lucifer Rising», в отличие от всех фильмов Энгера, не напоминает видение в стеклянном шаре, поскольку само использование света и яркой картинке с большим количеством съемок открытых залитых солнцем пространств и строений предполагает не зыбкую картинку, увиденную через тусклое стекло, а постижение реального мира. Этот фильм Энгера призван передать радость от пришествия Нового Эона, именно такое впечатление он и производит по контрасту с мрачными и оттого порой гнетущими фильмами серии.

Стоит сказать пару слов и о самом названии серии – «Цикл волшебного фонаря». Ключом к его пониманию, как и к смыслу всей серии, служит, казалось бы, лишняя прямых эзотерических отсылок «Rabbit's Moon». В этом маленьком фильме Пьеро, тоскующий по луне, встречается с Арлекином (персонажем-трикстером, понимаемым Энгером как Люцифер), Арлекин с помощью магического жеста (это тот же жест, который потом будет воспроизводиться в «Invocation Of My Demon Brother») создает магический светильник, проецирующий сцену с Коломбиной, страсть к которой мгновенно поражает Пьеро. Забыв о луне, Пьеро всячески пытается привлечь внимание Коломбины, но ничего не выходит, и в итоге его прогоняет и лишает сознания Арлекин. Затем очнувшийся Пьеро открывает вход в сказочный лес, где светит искусственный холодный светильник. В финальной сцене фильма Пьеро лежит на освещенной холодным светом поляне, по которой прыгает кролик²². Если учитывать, что название фильма «Кроличья луна» было взято из японской мифологии, согласно которой кролики живут на Луне, то можно предположить, что Пьеро в конце попадает на Луну, о которой так мечтал в начале фильма. Если соединить все данные о мифологии Энгера и движущих его мотивах, то в свете «Кроличьей луны» можно расшифровать название «Цикл волшебного фонаря» следующим образом: Энгер в «Fireworks» вступил в контакт со своим ангелом-хранителем Люцифером (как ранее это сделал Кроули), именно поэтому он сделал татуировку на своей груди. Как и Арлекин-Люцифер, Энгер своими фильмами создал волшебный фонарь, который должен постепенно вести людей к истинному миру духовной реальности, как в фильме идет к ней Пьеро, и финальным шагом является солярное откровение мира Нового Эона в «Lucifer Rising».

Понятно, что такая интерпретация до определенной степени условна, но с помощью ее возможно максимально отрешиться от мифологичности самого Энгера и прочитать его творчество как цельную систему, основанную на эзотеризме Кроули.

А теперь зададимся вопросом: так ли все это ново? Действительно ли мы имеем здесь дело с какой-то оригинальной новой религией, проводником которой является Энгер? Представляется, что ничего нового здесь мы не видим. На самом деле за всей этой образностью стоит хорошо узнаваемая христианская символика. Все эти поиски Высшего Я есть не что иное, как вариации христианской духовной работы по рождению нового человека, обожению, становлению подобным Христу²⁵. Все игры со светом и цветом ведут лишь к хорошо известной метафоре Христа как Солнца Правды. А «Lucifer Rising» осознанно или неосознанно обыгрывает цветовой и эмоционально-психологический символизм Пасхи и слов множества христианских молитвословий, где главной мыслью проходит идея: «Слава Тебе, показавшему нам свет». Жажда Нового Эона и желание его прихода полностью совпадает с «ей, гряди, Господи Иисусе!» (Апок. 22:20) апостола Иоанна и своим истоком имеет именно христианское понимание жизни будущего века. Даже сама метафора фильма, как изображения в хрустальном гадательном шаре, есть не что иное, как осознанная или неосознанная отсылка к словам апостола Павла: «...теперь мы видим, как бы сквозь [тусклое] стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13:12). Как мы показали выше, именно такой контраст выражают все

фильмы цикла по отношению к последнему, говорящему о приходе Нового Эона. Отметим, что сам Кроули все свое учение о Новом Эоне напрямую заимствовал из учения Плимутских братьев, христианской деноминации, к которой принадлежали его родители и он сам в молодости²⁴; он никогда этого не скрывал и постоянно подчеркивал²⁵. Таким образом, Энгер, глубоко проникшись идеями Кроули, провел их расшифровку и, возможно неосознанно, воспроизвел все художественное многообразие выражения христианских идей, содержащееся в том учении, которое заимствовал Кроули²⁶. Эта близость лишь подчеркивается «Inauguration of the Pleasure Dome», проходящей на фоне глаголической мессы Янушека. Не понимая стиль Энгера, можно сказать, что это пародия на христианскую мессу, желание поглумиться или перевернуть символы. На деле же это лишь воспроизведение христианской литургии на том уровне и в тех образах, которые воспринимаются режиссером как нормативные, не более и не менее.

* * *

Подытоживая, стоит заметить, что творчество Кеннета Энгера представляет собой удивительный пример воплощения идеи в жизнь. На наш взгляд, проникновение Энгера в мысль Кроули стало таким глубоким, что он деконструировал ее, возведя к истокам, и воссоздал эстетику этих истоков, сам того не понимая. Таким образом, можно сказать, что фантастичность художественной реальности не должна делать исследователя своим пленником, он всегда должен стараться расшифровать фантазию, определить ее истоки, понять ее смысл, даже если на первый взгляд она представляется ни на что не похожей и иноприродной. Творчество Энгера в этом плане служит замечательной иллюстрацией сложности и неоднозначности художественных инспираций, основанных на нетрадиционной религиозности.

Примечания

¹ На эту тему существует немало исследований, см., например: [Lingan 2014, Bauduin 2018 (ed.)].

² Подробнее этот процесс описан известной теорией оккультуры К. Партриджа. См.: [Partridge 2005]. Критический анализ теории Партриджа представлен в [Носачев 2017].

³ Понятие культовости, особенно в российском контексте, стало чрезмерно размытым, хотя в исследовательской литературе оно имеет вполне конкретное значение. Здесь мы опираемся на характеристики культовости, выделенные Н. Самутиной, укажем лишь две значимые: культовое «кино вполне откликается на определение “странного” и “маргинального”, будь то маргинальность сексуальных меньшинств или обособленность мира подростков» [Самутина 2002, 5]; «культовый фильм, практически всегда – “размывание нарратива” за счет ярких, провоцирующих зрительскую активность деталей. Отчасти к этим моментам “разрыва”, остановки, вызывающей другое отношение к части изображения, относятся описанные Эко “магические кадры”. Это кадры, которые могут легко быть выделены из целого» [Там же, 6]. Все эти черты легко обнаруживаются в творчестве Энгера.

⁴ Детальная биография Энгера представлена в [Landis 1995].

⁵ Это был фильм режиссера Макса Райнхардта 1935 г.

⁶ Здесь и далее, если не указано иного, фразы и мысли Энгера приводятся по фильму-интервью «Anger Me».

⁷ Подробнее о роли этого марша в контркультурной истории Америки и его эзотерических и религиозных аспектах см.: [Davis 2015].

⁸ К циклу относятся все фильмы Энгера с 1947 по 1981 г.

⁹ Подробнее об отношениях Энгера и Джагера см.: [Partridge, 2015, 515–518].

¹⁰ Название фильма «The Man We Want to Hang» (2002 г.), «Человек, которого мы хотим повесить», обыгрывает, с одной стороны, желание пуританской Британии первой половины XX в. повесить Кроули как самого порочного человека эпохи и, с другой стороны, современное желание повесить на стену картину Кроули, модного и уважаемого деятеля культуры.

¹¹ Один из излюбленных образов сюрреалистов – зеркало, часто встречается в картинах Энгера и несет немалую смысловую нагрузку. Подробнее о кино сюрреализма и используемой в нем образности см. [Baker, 2015].

¹² Сцены с Входом в Иерусалим не снимались Энгером. По его словам, когда он работал над «Scorpio Rising», в его почтовый ящик по ошибке положили фильм, снятый лютеранской воскресной школой, который оказался ему очень удачным дополнением, и он использовал его в своей работе.

¹³ См., например: [Hunter (ed.) 2002; Hutchinson 2011].

¹⁴ Изначально взятый из Апокалипсиса Иоанна Богослова образ атрибутировался Кроули его первой жене Роуз Келли, но впоследствии, после их развода, кандидатки на эту роль постоянно менялись.

¹⁵ О Парсонсе подробнее см. [Картер 2015].

¹⁶ Подробнее об этом см. [Pasi 2012, 53–87].

¹⁷ В первую очередь мы имеем в виду Кристиана Гайденса, см. его доклад «The Angered Beast: Aleister Crowley, Thelema and the Cinema of Kenneth Anger», сделанный на Третьей международной конференции исследователей западного эзотеризма в Сегаде в 2011-м.

¹⁸ Подробный анализ роли НЛЮ в мифологической мысли Энгера можно найти в статье [Doyle White 2016, 2].

¹⁹ Этими словами он завершает фильм-интервью «Anger Me».

²⁰ Такая характеристика вполне согласуется с тем, что Энгер никогда не отрицал, что главное божество его политизма – Люцифер, он даже себе на груди сделал татуировку с его именем.

²¹ Подробнее об этом учении у Кроули см. [Pasi 2012].

²² Две последние сцены (после расставания с Коломбиной) присутствуют только в ранней версии фильма 1950 г. и были убраны Энгером из версии 1979-го.

²³ Ведь и гностические идеи, развитые в валентинианском гнозисе, подразумевали, что верующий должен стать подобным Христу.

²⁴ Подробнее об этом см. [Bogdan 2012].

²⁵ В частности, он писал: «...я принял теологию Плимутских братьев. На самом деле, я с трудом могу себе представить существование людей, которые способны в ней усомниться. Я просто перешел на сторону сатаны, и до сего часа я не могу сказать почему» [Crowley 1989, 67].

²⁶ Все это вполне вписывается в понимание эзотеризма как синкретичного и несамостоятельного феномена, следующего в фарватере общих культурных трендов. Подробнее об этом см. [Носачев 2018].

Фильмография

Anger, Kenneth (dir.), Fireworks (1947)
Anger, Kenneth (dir.), Invocation of My Demon Brother (1969)
Anger, Kenneth (dir.), Lucifer Rising (1970–1980)
Anger, Kenneth (dir.), Scorpio Rising (1963)
Anger, Kenneth (dir.), Rabbit's Moon (1950)
Anger, Kenneth (dir.), Rabbit's Moon (1979)
Anger, Kenneth (dir.), Kustom Kar Kommandos (1965)
Anger, Kenneth (dir.), The Man We Want to Hang (2002)
Anger, Kenneth (dir.), Eaux d'Artifice (1952)
Gelmini Elio (dir.), Anger Me (2006)

Источники и переводы – Primary Sources and Translations

Crowley 1989 – Crowley A. The Confessions of Aleister Crowley: An Autobiography. London: Penguin, 1989.

Ссылки – References in Russian

Ирвин 2005 – Ирвин Р. Ложа чернокнижников. СПб.: Симпозиум, 2005.

Картер 2015 – Картер Дж. Ракета Бабалон. Оккультный мир Джека Парсонса. М.: Клуб Капсталия, 2015.

Носачев 2017 – Носачев П.Г. Блеск и нищета социологии оккультного: Теория оккультуры К. Партриджа // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. 2017. № 70. С. 110–126.

Носачев 2018 – Носачев П.Г. Многообразии мистического: «мистика» и «мистицизм» в западном эзотеризме конца XIX – начала XX века // Философия религии: аналитические исследования. 2018. Т. 2. № 1. С. 5–29.

Самутина 2002 – Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 1–9.

References

- Baker, B. (2015) "The Occult and Film", Partridge, C., ed., *The Occult World*, Routledge, New York, pp. 446–458.
- Bauduin, T., ed. (2018) *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*, Routledge, New York.
- Bogdan, H. (2012) "Envisioning the Birth of a New Aeon: Dispensationalism and Millenarianism in the Thelemic Tradition", Bogdan, H., ed. *Aleister Crowley and Western Esotericism*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89–106.
- Carter, J. (2015) *Rocket Babalon. The occult world of Jack Parsons*, Klub Kastaliya, Moscow (in Russian).
- Davis, E. (2015) "The Counterculture and the Occult", Partridge, C., ed., *The Occult World*, Routledge, New York.
- Doyle White, E. (2016) "Lucifer Over Luxor: Archaeology, Egyptology, and Occultism in Kenneth Anger's Magick Lantern Cycle", *Present Pasts*, 7 (1), p. 2.
- Hunter, J. ed. (2002). *Moonchild: The Films of Kenneth Anger*, Creation Books, New York.
- Hutchinson, A.L. (2011). *Kenneth Anger: A Demonic Visionary*, Black Dog Publishing, London.
- Irwin, R (2005) *Satan Wants Me*, Simpozium, SPb (in Russian).
- Landis, B (1995). *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*, HarperCollins, New York.
- Lingan, E.B. (2014) *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present*, Palgrave Macmillan, New York.
- Nosachev, P. (2017) "Sociology of the Occult", *St. Tikhon's University Review. Series I: Theology. Philosophy. Religious studies*, Vol. 70, Moscow, pp. 110–126 (in Russian).
- Nosachev P. (2018) 'The Varieties of the Mystical: "Mystic" and "Mysticism" in the Western Esotericism of the late XIX – early XX century', *Philosophy of Religion: Analytic Researches*, Vol. 2, No. 1. Moscow, pp. 5–29 (in Russian).
- Partridge, C. (2005) *The Re-Enchantment of the West: Vol. 2: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occultur*, T&T Clark, London.
- Partridge, C. (2015) "The Occult and the Popular Music", Partridge, C., ed., *The Occult World*, Routledge, New York, pp. 509–536.
- Pasi, M. (2012) "Varieties of Magical Experience: Aleister Crowley's Views on Occult Practice", Bogdan, H., ed. *Aleister Crowley and Western Esotericism*, Oxford University Press, Oxford, pp. 53–87.
- Samutina, N. (2002) "Cult cinema: even the viewer has the right on freedom", *Logos*, Vol. 5–6 (35), pp. 1–9 (in Russian).

Сведения об авторе

НОСАЧЕВ Павел Георгиевич –
доктор философских наук, профессор,
НИУ «Высшая школа экономики» и ПСТГУ.

Author's Information

NOSACHEV Pavel G. –
DSc in Philosophy, Professor,
Higher School of Economics,
St. Tikhon's Orthodox University.