

# АНАЛИТИКА ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.2-429-454

УДК 141.5; 291.17; 791.43:2

## Апокалиптическое сознание Ларса фон Триера в антропологии Дома, который построил не Джек

Кон Вячеслав Александрович,

*соискатель, кафедра философской антропологии*

*философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова,*

*Россия, 119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, Шуваловский корпус*

ORCID: 0009-0000-0355-0524

slava\_kon@list.ru

### Аннотация

Предметом исследования является концепция исторического героя в качестве победителя богов и ее роль в современном западном культурном наследии, с фокусом на переосмыслении скандинавской культуры в работах Ларса фон Триера. Методология исследования основана на анализе голливудской рецепции новоевропейского рационализма и идеи индивидуализма и свободной воли в европейской культуре. Автор рассматривает влияние реализации свободы без нравственности на раскрытие идеи сверхчеловека и обсуждает нерешенные вопросы в этом контексте. Результаты исследования указывают на важность темы личной ответственности и свободы в западной культуре, а также наследия скандинавской культуры как источника проявления истин. Выводы работы подчеркивают актуальность и значимость обсуждаемых вопросов в современном культурном контексте. Основная цель исследования – выявить последовательные этапы апокалиптического сознания Ларса фон Триера, особенно в контексте сопротивления голливудских клише и политических настроений на кинорынке. В настоящей работе проводится методологическое исследование того, как Ларс фон Триер применяет философию образов посредством кинематографии в качестве инструмента для отделения ложнонепорочного представления о мире, и фокусируется в композиции своей работы на проблеме греха. Автор методологически исследует этот процесс и анализирует, как он взаимодействует с современной культурой и кинематографом. В контексте научной новизны исследования возникает вопрос о том, что Ларс фон Триер описывает себя как «врача-садиста», который спасает жизни, но остается в глазах спасенных антихристом и преступником в гуманистическом мире, ибо действует в защиту мира, отличного от существующего. Результаты этого исследования могут рассматриваться как пример использования методов и подходов философской антропологии в области киноведения и изобразительного искусства, а также в смежных социальных и гуманитарных дисциплинах.

**Ключевые слова:** западное культурное наследие, скандинавская культура, голливудская рецепция, новоевропейский рационализм, индивидуализм и свободная воля, сверхчеловек, сопротивление колонизации, Ларс фон Триер, философская антропология и киноведение.

## Lars von Trier's Apocalyptic Consciousness in the Anthropology of the House That Jack Did Not Build

**Vyacheslav Kon,**  
*Doctoral Candidate,  
Department of Philosophical Anthropology,  
Faculty of Philosophy,  
Lomonosov Moscow State University,  
GSP-1, Leninskiye Gory, Bld. "Shuvalovsky"  
Moscow, 119991, Russian Federation,  
ORCID 0009-0000-0355-0524  
slava\_kon@list.ru*

### Abstract

The subject of the study is the concept of the historical hero as a victor of the gods and his role in contemporary Western cultural heritage, with a focus on the reinterpretation of Scandinavian culture in the works of Lars von Trier. The research methodology is based on the analysis of Hollywood's reception of neo-European rationalism and the ideas of individualism and free will in European culture. The author examines the influence of the implementation of freedom without morality on the exploration of the idea of the *Übermensch* (superman) and discusses unresolved questions in this context. The research findings highlight the importance of the themes of personal responsibility and freedom in Western culture, as well as the legacy of Scandinavian culture as a source of the manifestation of truths. The conclusions of the study emphasize the relevance and significance of the discussed issues in the contemporary cultural context. The main goal of the research is to identify the consistent stages of Lars von Trier's apocalyptic consciousness, particularly in the context of resistance to the colonization of art by ontological philosophy and the dominance of Hollywood clichés and political sentiments in the film market. This work conducts a methodological investigation into how Lars von Trier applies the philosophy of images through cinematography as a tool to separate false and immaculate representations of the world, with a focus on the problem of sin in his composition. This work methodologically explores this process and analyzes how it interacts with contemporary culture and cinema. In the context of the scientific novelty of the research, a question arises about Lars von Trier describing himself as a 'sadistic doctor' who saves lives but remains, in the eyes of those saved, an antichrist and a criminal in the humanistic world and humanity's defense of a world different from the existing one. The results of this research can be used to study

philosophical anthropology in the field of film studies and visual arts, as well as in related social and humanitarian disciplines, to analyze how this theme interacts with culture and society.

**Keywords:** Western cultural heritage, Scandinavian culture, Hollywood reception, New European rationalism, individualism and free will, overman, resistance to colonization, Lars von Trier, philosophical anthropology and film studies.

#### Библиографическое описание для цитирования:

Кон В.А. Апокалиптическое сознание Ларса фон Триера в антропологии Дома, который построил не Джек // Идеи и идеалы. – 2024. – Т. 16, № 1, ч. 2. – С. 429–454. – DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.2-429-454.

Kon V. Lars von Trier's Apocalyptic Consciousness in the Anthropology of the House That Jack Did Not Build. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2024, vol. 16, iss. 1, pt. 2, pp. 429–454. DOI: 10.17212/2075-0862-2024-16.1.2-429-454.

### Введение

Концепция исторического героя в качестве победителя богов является одним из ключевых элементов современного западного культурного наследия, имеющего свои корни в голливудской рецепции новоевропейского рационализма. В своих работах Ларс фон Триер переосмысливает скандинавскую культуру как уникальный жизненный мир викингов, который служит полем для проявления истин. В европейской культуре акцентируется идея индивидуализма и свободной воли, где, как подчеркивает Ф. Ницше, человек считается автором своей жизни и ответственным за свои поступки [20, с. 151]. Исследование демонстрирует, насколько важна тема личной ответственности и свободы для западной культуры и какое влияние оказывает реализация свободы без нравственности на раскрытие идеи сверхчеловека, что остается нерешенным вопросом.

В фильме Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» отражена проблема онтологического события в истории цивилизаций, связанная с человеческим сознанием. В фильме использованы такие *методы*, как идиллическая мечта, точные расчеты с линейкой и направленное структурирование, которые должны принести благо человеческой сущности. Главный герой является выражением этих методов, которые отображают технологии кинематографа XXI века. Герой Триера является существом, прототипом, символом, выразителем современного мира, которым управляет АнтиБог (Ион.23:2). Он представляет собой *антихриста*, который строит на земле идеальное райское место, подобное Эдему. Его замысел заключается в создании целостного единства с творением Бога – природой, для сотворения благодати, которая подобна созданной «от Бога», но без Бога.

Он стремится к заботе о природе, живых существах и людях, а не к личной выгоде. Однако Ларс фон Триер разрушает эти методы своим манифестом «Догма 95» [23], который отрицает линейность повествования событий, вводит взрывную эффектность персонажей в сюжете, разрыв времени и пространства в ходе повествования от разрушенного сюжета, гибель героя. Это деконструктивное действие заявляет борьбу с воображаемым альтер-эго в киноматериале, который символизирует современный мир.

Триер проводит данную концепцию антибожества и благодати без Бога через все свои произведения. Он вступает в поединок за освобождение человека от Сущности, используя искусственную среду: через игру в безумие в «Идиотах» (1999), утверждая эсхатологию через разрушение ветхозаветных канонов в «Рассекая волны» (1996), борясь против разумностей через бессознательное в «Антихристе» (2009) и предлагая идею предназначения человека «во-христе» вместо онтологии жизни в «Меланхолии» (2011). Все сюжеты кино, которые были освоены неконструктивным осмыслением, направлены на преодоление конструктивного европейского опыта философии Нового времени, в котором доминировал человеческий разум, осмысливающий свое предназначение через *власть* и силу, согласно А. Шопенгауэру [27, с. 25], который считал, что человек является первопричиной всех своих действий и творцом своей жизни. По мнению Шопенгауэра, воля является основой всего существующего, и каждый индивидуум является творцом своей реальности. Таким образом, истинная власть человека заключается в его способности контролировать свои мысли и желания, и только таким образом он может влиять на окружающий мир и не паразитировать на нем.

Объектом нашего исследования является «Дом, который построил Джек», последнее произведение Ларса фон Триера, выпущенное в 2018 году. В этом кинолектории режиссер объединяет свои предыдущие откровения и высказывания, чтобы полностью выразить свою позицию, отражающую апокалиптическое сознание. Исследование фокусируется на противостоянии Триера процессу колонизации человека в эпоху сингулярности, описанному Ф. Гиренком. По мнению Гиренка, сингулярность неизбежна, и новые движения необходимы. Однако он подчеркивает, что использование социальных движений, особенно коллективного интеллекта и массовой культуры, должно быть предельно осторожным. Человеческие индивидуальные ценности и историческое наследие должны сохраняться, и связь между людьми не должна теряться. Социальная культура должна служить человечеству, а не наоборот [10, с. 30–35].

Основная цель исследования заключается в выявлении закономерных этапов апокалиптической сознательности Ларса фон Триера, особенно в контексте *противостояния* колонизации искусства со стороны онтологической

философии и кинорынка, где преобладают голливудские штампы и политические настроения. Важным аспектом исследования является изучение обывателя внутри человека, который, признавая мир иллюзий за действительность, является результатом влияния римско-католической морали и философии Нового времени. Поэтому анализ феномена апокалиптического сознания в творчестве Ларса фон Триера и его взаимодействия с современной культурой и кинематографией является сегодня актуальным.

Настоящая работа исследует, как Ларс фон Триер использует философию образа через кинематограф в качестве инструмента, помогающего отрезать ложное безгрешное отображение мира и концентрируется на проблеме греха, вызывая у зрителей боль, которая может рассматриваться как «щекотание искренности», вызывая неприятие ложной морали или любых других иллюзий. Эта боль, по словам М. Бахтина, с последующим смехом [2, с. 123–124], определяемым как *лекарство* по З. Фрейду [24, с. 81–82], позволяет зрителю глубоко осознавать и воспринимать скрытые проблемы, что помогает в процессе личностного роста и понимания окружающего мира.

В контексте исследования научной новизны возникает вопрос описания Ларсом фон Триером себя как «врача-садиста», который спасает жизни, но остается в глазах спасенных антихристом и преступником в гуманистическом мире. В своей защите он отстаивает идею мира, отличного от существующего. Результаты этого исследования могут рассматриваться как пример использования методов и подходов философской антропологии в области киноведения и изобразительного искусства, а также в смежных социальных и гуманитарных дисциплинах.

### Национальная идея Ларса фон Триера

Дания, расположенная в северной части Европы, обладает богатым культурным и историческим наследием, которое отражено в ее национальной идее. Несмотря на то что Дания не является центром внимания и развития в Европе, ее историческое значение и высокий уровень образования и жизни соответствуют передовым странам. Кроме того, ее монархический политический строй определяет ее культуру и отношение к прогрессу и искусству. В фильме Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» Дания представлена через метафоры, используемые главным героем, проживающим в заснеженной провинции. Сама Дания (в лице Джека) создает искусство при помощи уникального метода увековечивания – фотографирования художественных композиций, сделанных из человеческих тел, лишенных жизни во имя искусства. Джек использует мертвые тела для оригинальных поисков смысла изображений о нетленном. Для формирования вечного образа он совершает насилие над мертвыми, заставляя их служить

человеческому воображению. Это отражает римско-католический подход, согласно которому умерщвленное и убитое должно быть подчинено воле живого, которое имеет право над ушедшим во благо живущего. Власть над мертвыми здесь является проявлением силы живого.

Этот принципиальный переворот общечеловеческого наследия был принят с появлением христианства и противоположен древним культурам, в которых образы ушедших предков были священными, наполненными силой и властью. Этот принцип основан на событиях, описанных в мифе об Эдипе, утверждающем «власть сына над отцом», как утверждает Р. Генон: «Есть тот, кто извращает, переворачивает все вещи с ног на голову. Дух отрицания и переворота фактически совпадает с нисходящей, низводящий все и вся тенденцией, с тенденцией “инфернальной” в этимологическом смысле этого слова» [9, с. 32–33]. Полученная власть используется для управления прошлым и настоящим. Сын, как творец жизни, обладающий волей, силой и властью, имеет право изменять прошлое для создания будущего. Однако это действие часто совершается усилием и насилием. Оценка насилия обретает осмысленный и рациональный аспект как оправдание инструмента в руках «царя над всем живущим». С точки зрения философской антропологии воплощение идеи человеческого превосходства над миром в главном герое фильма «Дом, который построил Джек» базируется на римском наследии.

Эта концепция проявляется через образ избранности, который символизирует бессмертие в культурной и искусственной истории. Персонаж возвышается до божественного статуса, превосходя смертных и бессмертных. Он обладает абсолютной свободой и бесконечной властью, проявляющейся в безнаказанности, субъективной справедливости и универсальных полномочиях. Ларс фон Триер, уравнивая Джека с собой, связывает этот образ с властью кинематографа над зрителем, силой, изменяющей его жизнь и управляющей его сознанием, а также образами ушедших героев, традицией и наследием во имя современности и живущего. Кино превращается в насилие над человеком, властью над ним и прошлым, оно способно изменять всё существующее и прошлое в угоду его творцу-режиссеру. Метафора, раскрывающаяся в фильме, заключается в том, что режиссер – это Джек-потрошитель, главный герой фильма, который является насильником и властью над всем человечеством. Это исповедь Ларса о своем искусстве, его грех, его испытание грехом и *преступление* против человечества. Он расследует собственное преступление и становится судьей самому себе.

В контексте саморасследования главный герой фильма разрабатывает проект Дома как земного рая, как мечты, параллельной проявлению его насилия и жестокости. Проект основан на математических принципах Но-

вого времени и использует линейку как инструмент для создания архитектуры Дома, который должен соединить человека с первозданной природой и вписать его в гармонию с окружающим миром. Проект-мечта является собой воспоминание о коренном, исконном образе жизни, который представляет собой древнескандинавскую, т. е. доцивилизационную форму жизни. Ларс подчеркивает свое единение с древними корнями германского наследия и трансформирует свое имя в публичное высказывание в «Догме 95» как манифест, который объявляет *противостояние* искусственности и аттракциону на экране, продуманности сюжетов в онтологическом сознании. По его словам, «Жанровое кино запрещено» [23].

Манифестационный подход делает фильм «Дом, который построил Джек» памфлетом для осмеяния самого себя как представителя фантазматической культуры кино и философским вызовом против этого направления. Этот подход служит направляющим знаком в отношении современной тенденции упрощения идей демократизации искусства и устранения национальной идеи из массового искусства. Режиссер утверждает, что кино – это не иллюзия, и искусство должно быть основано на корнях истории и культуры страны [23]. В этом заключается его правда, и за нее нужно бороться. Форма кинопроизведений достоверна благодаря обнажению внутреннего мира героя и возникающего из него сюжетного ряда, который имеет онтологический характер. Режиссер отвергает существующий европейский подход, когда человек находится в обстоятельствах и создает их сам, применяя ницшеанский прием «автор своей жизни». Вместо этого, полагает Триер, внутренний мир человека представляет собой реальность, которая сталкивается с Бытием, порождая противоборство.

Режиссер использует для разрешения конфликта пародию как инструмент антропологической рефлексии, позволяющей отличить человеческий мир от нечеловеческого. В пародии *отзеркаливание*, по образцу мифа о Персее и Горгоне, показывает, что онтологическая реальность, предоставленная себе, оказывается объектом без субъекта, каменным изваянием, чистой репрезентацией нечеловеческой реальности. Но эта зеркальность дается режиссером настолько уверенно, что зритель чувствует терапевтический эффект освобождения от нечеловеческих структур, воспроизводимых массовой культурой. Тем самым Ларс фон Триер противостоит избытку стандартов в массовой культуре, предвосхищая и будущие штампы. Эти шаги прослеживаются в последних работах режиссера, включая «Меланхолию» и «Дом, который построил Джек», которые содержат когнитивные концепции о человеке и его сознании.

Основная идея Ларса фон Триера о человеческой сущности заключается в утверждении, что человечество в целом представляет собой иллюзию. Эта иллюзия, по мнению режиссера, породила массовое кино, массо-

вого зрителя и массовую индустрию, которые он считает одним большим злом. В фильме «Дом, который построил Джек» основная сцена, где главный герой направляет индивидуальную идею-оружие в голову аудитории из множества национальностей, теряющих свою самобытность перед лицом смерти, подтверждает данное утверждение. Здесь современная психологическая стратегия превращена в карикатуру на рекламную кампанию по продвижению идей обобщенного контекста современности. Трендовая метафора на современную рекламу, заключающаяся в том, чтобы одной пулей «убить наповал всех», свидетельствует о превращении данной стратегии в карикатуру, которая неизбежно уничтожает национальные и культурные особенности. Согласно данному подходу, прокатчики киноиндустрии используют психолингвистический маркетинг для лишения аудитории сознания и контроля над своей жизнью. История этого подхода уходит корнями в работы З. Фрейда, Э. Бернейса, Н. Хомского, Ж. Эллюля и Г. Маркузе. Они посвятили свои исследования механизмам манипуляции сознанием и поведением людей. Однако использование данного подхода в киноиндустрии может привести к уничтожению сознания и аудитории. Маркетинговые стратегии киноиндустрии могут превратить зрителя в онтологический инструмент для социальных и политических манипуляций. Использование конструктов кино, таких как картинность, *аффективность* и вовлеченность, может превратить зрителя из охотника за острыми впечатлениями-развлечениями в жертву их воздействия.

Именно поэтому Бодрийяр считал, что кинематограф, как и другие медиаформы, создает иллюзию реальности, которая может привести к потере связи с реальностью. Он утверждал, что кинематограф не только отображает мир, но и создает свою собственную реальность, которая может быть более привлекательной, чем реальность сама по себе. Он также предупреждал, что потеря связи с реальностью может привести к уничтожению самой кинематографической формы. Кинематограф должен быть использован осознанно, и зрители должны быть критически настроены к тому, что они видят на экране [4]. Фуко также утверждал, что современное общество создает множество механизмов контроля над сознанием. Он разработал концепцию «биовласти», которая описывает воздействие общества и государства на тело и жизненные процессы человека. Фуко утверждал, что эти механизмы власти и контроля стали неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Он также показал, что современные технологии и медиа создают новые формы контроля над сознанием и манипулирования людьми [26, с. 622–704].

Фрейд предполагал, что у людей есть естественная потребность в подчинении и поиске авторитетов, которая связана со стремлением к защите и безопасности. Однако подчинение и авторитаризм могут привести

к неравенству и угнетению индивидуумов. Он подчеркивал важность баланса между индивидуальной свободой и социальным порядком в достижении здорового психологического функционирования. Ларс фон Триер использует психологию Фрейда в своем фильме «Дом, который построил Джек» для управления сознанием зрителя. В сцене «охота отца за своей семьей» он демонстрирует, как человек склонен к подчинению в тех ситуациях, где он не может обладать властью. Фрейд в своих работах писал: «Подчинение, податливость, отсутствие критического отношения к гипнотизеру, равно как и к любимому лицу, то же отсутствие личной инициативы. Нет никакого сомнения в том, что гипнотизер занял место “Я” – идеала» [24, с. 61]. Таким образом, режиссер решает вопрос управления человеческим сознанием через использование психологических механизмов, что подчеркивает опасность использования кинематографа для манипуляций аудиторией и контроля ее физических ресурсов.

Парадоксально, но Ларс фон Триер, несмотря на свои критические взгляды и негативное отношение к массовому зрителю, является известным и уважаемым режиссером, чьи работы регулярно демонстрируются на международных кинофестивалях. Эта популярность и уважение со стороны кинематографического сообщества могут быть обусловлены наследием особого исторического характера европейской культуры в искусстве, которое можно условно назвать *триггером*. Это наследие придает Ларсу значимость и уникальность и является частью метода идентификации в западной культуре, которая определяет его как ценность. Ценность культуры триггеров создает поле, в котором страдания человека могут быть приписаны не его личному опыту, а скорее его переживанию идеологии и политики как романтизирующему подходу [11, с. 31–33]. Этот подход является важным элементом западной культуры, определяемой как принцип демократического общества свободных людей, включающий разнообразные проявления человеческой природы и особенностей человеческого сознания, в том числе толерантность. Как отмечает Ж. Бодрийяр, триггер является центром силы, который позволяет западной культуре сохранять свою идентичность и историческую память, несмотря на постоянные вызовы и изменения [4], своеобразным механизмом, помогающим удерживать и поддерживать ценности и мировоззрение, которые являются основой западной культуры. Этот термин широко используется в философии, антропологии и киноведении.

Триггеры могут быть связаны с травматическими событиями, которые оставляют след в коллективной памяти и могут быть использованы для манипулирования общественным мнением. Культурные продукты, такие как кино, могут использоваться для передачи идеологических ценностей и формирования общественного мнения, что подчеркивает важность ана-

лиза культурных продуктов с точки зрения триггеров и их воздействия на зрителя. Д. Герман, Бессел ван дер Колк, Мэри Бет Уильямс и С. Пойюла отмечают, что триггеры могут вызывать различные эмоции у зрителя, включая страх, гнев, сожаление и т. д. Они также отмечают, что триггеры могут быть использованы для создания социальных изменений и активизма, что делает их важным объектом исследования в области культурных исследований, философии и киноведения. Триггеры могут быть также использованы для создания сильной эмоциональной связи между зрителем и культурным продуктом.

Таким образом, Ларс фон Триер в своих работах продолжает традицию западной культуры, при этом давая триггеру новое значение, что объясняет его популярность в кинематографическом сообществе.

### Голливуд, Европа и Ларс

Появление голливудских фильмов в стиле «нуар» привело к повышенному спросу на кинопроизведения, содержащие насилие и убийства. Это было осмыслено как терапевтический эффект еще в период Великой депрессии в США, когда возникли новые идеалы свободы и личных прав в демократическом обществе. В ответ на общественный заказ кинопродюсеры Голливуда начали массово производить такие фильмы, и это стало главным элементом глобализации кинопроизводства. Однако идея мирового кино как механизма мирового господства, основанная на принципах национального превосходства, коллективного утопизма или индивидуального идеализма, направленно изменяет и формирует человеческое сознание в соответствии с идеологической конъюнктурой. Мировое кино становится инструментом формирования общественного мнения и восприятия реальности. Это требует серьезного обсуждения в контексте философской антропологии и киноведения.

Американский литературный и культурный теоретик Ф. Джеймсон считает, что голливудское кино играет важную роль в формировании западной культуры и мирового порядка в целом. В своей работе «Геополитическое эстетическое: кино и пространство мирового порядка» он исследует влияние голливудского кино на формирование доминирующих образов мира и способов их восприятия, что может привести к культурному империализму. Он утверждает, что распространение голливудской культуры кино есть проявление мирового господства, которое укрепляет существующие экономические и политические порядки [14]. Это подчеркивает важность изучения кинематографа в его взаимосвязи с культурными процессами и мировым порядком.

В данной концепции заложена идея, которая имеет глубокие философские и антропологические корни – идея достижения господства над всем

человечеством через установление единого мирового правительства и единого Бога. Ф. Ницше выразил эту мысль в своей книге «Так говорил Заратустра». Он утверждал, что желание господствовать и контролировать других людей, а также распространять определенную религиозную идеологию и культурные ценности лежит в основе многих войн, конфликтов и противоречий между различными группами людей на протяжении всей истории. По мнению Ницше, идеал мирового господства может быть достигнут только через создание единого мирового правительства и единой религиозной культуры, которая объединит всех людей в единый культурный и религиозный орден [20, с. 291–295].

Идеал мирового господства многократно адаптировался под эпохи и региональные особенности, как это отмечено в работах Э. Фромма. В своей работе «Бегство от свободы» он писал: «Религия и национализм, как и любой обычай или поверье, сколь бы ни был абсурден и ни развращал, если он связывает индивида с другими, тем самым предоставляет убежище от того, что вызывает у человека наибольшее отвращение: от изоляции» [25, с. 28]. Фромм подчеркивает, что этот идеал может пожинать успехи в религиозном смысле, но становится пустой формой, без плоти и крови, если религия абстрагируется от человеческой реальности. Такая религия позволяет надписи на своих знаменах использовать как оправдание власти и контроля над личностью. Фромм анализировал условия социальной неопределенности и личной невротичности, которые были характерны для средневековой Европы, и отмечал, что религиозные лидеры могли использовать обман и иллюзию, чтобы укрепить свою власть и влияние. Он исследовал механизмы, по которым религиозные лидеры могли обращаться к ощущению страха и беспомощности, возникавшим у людей на фоне неопределенности и нестабильности, создавая у них ощущение зависимости от религиозных общин и ритуалов. Фромм подчеркивал, что такие механизмы могут использоваться для укрепления власти и влияния религиозных лидеров и создания иллюзии стабильности и безопасности в условиях социальной и личной неопределенности.

Эти идеалы столкнулись с испытанием в эпоху Возрождения, которая выдвинула концепцию «разум превыше всего». Ф. Гегель сформулировал идею о том, что «чистый, не знающий пределов разум есть само божество» [8]. В рамках этой концепции превосходство человека над всем живущим рассматривалось как научно обоснованное положение. Эта мысль укрепилась благодаря работам Р. Декарта и продолжает жить и по сей день. В «Размышлениях о первой философии» Декарт высказал идею о том, что человек обладает разумом и *свободой воли*, которыми не обладают другие живые существа. Он закрепил идею доминирования человека над животным миром, считая человека единственным разумным живым суще-

ством, способным управлять природой. Декарт признавал, что животные также обладают некоторой степенью чувств и способностей к действию, однако на их реакции на окружающую среду не оказывает влияние разум и *свободная воля*, что делает разумных существ, т. е. людей, уникальными в своей способности понимать, контролировать и изменять мир [12, с. 41–42].

Ларс фон Триер, как представитель европейской мысли, начиная с фильма «Европа» провозглашает свой «крестовый поход», пытаясь найти тенденции европейской духовности через рациональный метод. Однако его последующие фильмы указывают на его несогласие с доминирующей концепцией *«разум превыше всего»*. Он становится противником рационализма, концептуальности, логики и порядка, которые он считает тюрьмой для человека и его души. В своих фильмах он выступает за свободу и многомерность человеческой природы и борется против доминирующего рационального мышления. Его творчество является вызовом для европейской мысли и становится популярным в кругах философской антропологии и киноведения. В сериале «Королевство» (1994–1997 гг.) Триер рассматривает идеал тоталитарного государства, понижая до этого уровня даже великого Платона. Он использует метафору «больницы Дании», которая символизирует государство Европы, превращенное в лагерь садистов, где «страсть и холод начали убивать всё духовное, что было ранее на этом болоте». Ларс фон Триер изображает работников больницы как «врачей Галена», жестоких и циничных убийц, сошедших с ума из-за веры в научный подход и рационализм, утверждаемый Декартом [13, с. 6–13]. В данном контексте он исследует идею того, что, если бы он знал что-то полезное для государства, но не сообщал об этом, он бы считал себя несправедливым и преступником. Таким образом, режиссер критикует современный западный мир и его идеологию, основанную на рационализме и научном подходе, и предлагает альтернативную модель, которая выражает его философские идеи о государстве и обществе.

Несмотря на критическое отношение к западной идеологии, выраженное в его фильмах, Ларс фон Триер продолжает получать поддержку жюри кинофестиваля в Каннах и финансирование своих проектов. Это связано с традицией осмеивания управленцев и сенаторов, кроме правителя, которая прослеживается еще с древнегреческого и римского периода. Ларс фон Триер, как «осмеиватель», рассматривается в кинематографе в качестве острожанрового концептуалиста, который способствует укреплению традиций европейской культуры. В этой культуре терпимость и толерантность играют важную роль в укреплении демократических ценностей и примирении различных мировоззренческих взглядов и конфессий. Таким образом, Ларс фон Триер, продвигая свои философские идеи через свои фильмы, одновременно укрепляя традицию европейской куль-

туры в продвижении ценностей терпимости и толерантности, в 2011 году на Каннском кинофестивале продемонстрировал перформанс-провокацию, в рамках которого заявил: «Я понимаю Гитлера. Он сделал много неправильного, войну вот развязал, но в общем и целом я его понимаю и немного ему симпатизирую» [16]. Это высказывание вызвало негодование общественности, однако данный перформанс-провокация был необходим для демонстрации того, как в цивилизованном обществе поддерживается свобода слова и критическое отношение к жизни. Критика, как подтверждает Р. Фассбиндер в своем фильме «От чего свихнулся господин Р.» (1970), во франко-германском обществе пользуется большой популярностью и возвышена до необходимости; демонстративная критика является идеологическим оружием современной политики.

В европейском критическом сознании публичное и личное наказание (и возмездие) имеют религиозную основу, которая проявляется у Ларса фон Триера в персонаже по имени Бердж. Бердж, подобно Вергилию из «Божественной комедии» Данте, становится для Ларса партнером в диалектическом диалоге, который помогает ему прояснить сложившиеся взгляды на наказание и возмездие. Однако он прерывает отношения с Берджем, так как обнаруживает пассивную позицию европейского философского искусства перед неразрешимостью этой проблемы. Триер со своим героем оказывается один на один перед бездной – невозможностью перейти через разрушенный историческим временем мост в чистилище. Это становится финальной сценой авторского признания: его путь по стене и в пропасть – это исповедь, которую Ларс совершает, открывая нам иной мир за католическим адом. В этом мире киноистория «Дом, который построил Джек» прожита и освобождена от диктатуры современных трендов массовой культуры и их создателей – почитателей образа Джека-потрошителя.

В образе Джека-потрошителя Ларс как в зеркале видит бессмертие сверхчеловека внутри него самого как греховное наследие падшего Адама, отошедшего от Бога. Он преодолевает в себе основную европейскую ценность – онтологическое человеческое Я – в ее бесконечности на страницах истории, искусства, письменности и пр. Западная культура в этих страницах только возвеличивает и утверждает идею героя как победителя богов. Ларс пытается преодолеть это возвеличивание, видя его трагичность и абсурдность, но при этом сохраняет его, как Библия сохраняет многие наследия подобного характера, начиная от Древа познания добра и зла (Быт. 2:9-17).

Но почему он отказывается от этого идеала, остается неясным. Его последняя работа «Королевство» (третий сезон 2022 г.) наполнена сочувствием к «уродливому Антихристу», который стал им «поневоле». Ларс фон Триер пересматривает свое отношение к герою, избранному волей богов и

несущему крест своего предназначения, пробуждая глубочайшую христианскую любовь к «врагу всего человечества» во имя самой человечности.

### Ларс фон Триер – не автор авторского кино

И. Кант высказал мысль о том, что личность должна преодолеть свое чувствительное эго и приветствовать высшие моральные принципы. Он призвал людей освободиться от человеческого и впустить божественную волю [17, с. 26–30]. Такая идея нашла свое отражение в манифесте Ларса, в котором он отвергает европейский индивидуализм. Ларс не указал своего имени в титрах, но «сыграл» на образе своего авторского послания, что усиливает его философскую позицию и связывает его с историческим наследием философии Нового времени. Таким образом, Ларс разделяет философскую позицию французского режиссера Ж.-Л. Годара, который взывал к современности и историческому наследию философии Нового времени.

Однако, несмотря на это, вопрос о том, кем должен быть Ларс фон Триер как режиссер: человеком или представителем европейской культуры, остается центральной в его творчестве. Ларс-режиссер должен быть послушным воякам эпохи и передавать ценности национального характера, объединенного Европейского союза, общечеловеческих тенденций. В таком контексте Ларс-человек, понимающий потребности зрителя, его мысли и чувства, не просто раскрывается по образу Да Винчи, распахнув руки, но *разрывается, как на распятии*.

Ларс использует образы разрыва и распятия для выражения своей христианской мысли. Он добровольно следует путем Христа, который определяется единственным и не подвергается сомнению. Ларс не ставит себя в ряд авторов авторского кино, однако его творчество отражает его философскую позицию, которая основана на идее преодоления чувствительного эго во имя высших моральных принципов и на идее Христа. Но почему путь Ларса на голгофу вызывает у нас отрицательный эмоциональный отклик, в то время как мы испытываем сострадание и жалость, когда речь идет об Иисусе? Н. Бердяев предупреждал, что те, кто пытаются уподобиться Христу, могут стать «христами-хлыстами», т. е. возомнить себя спасителями, не будучи ими. Так как первородный грех, гордыня, проявившаяся сначала в качестве «как боги» в Ветхом Завете, переходит на новый уровень в «как Христос» в Новом Завете.

Здесь важно отметить разницу между конструктивными определениями «подобие» и «как», тождеством и зеркалом. Подобие соединяет, «как» противопоставляет. Бердяев утверждает, что антихристовый обман заключен в формуле «выдавать себя за», представиться «как» и обмануть других [3, с. 161–162]. Когда некто выдает себя за другого, то он обманывает другого

относительно своего истинного «я», а когда он представляет себе какого-то другого, то он обманывает относительно «идеала» и «нормы», по которой происходит оценка его убеждений. Однако из-за грешности человек не способен отличить подлинное от подделок, потому что он воспринимает всё через призму своей грешности. Таким образом, становится сложно различить подобие и «как», подлинность и подделку в чистом виде. Согласно Н. Ростовской, «можно говорить о постоянной перестановке объектов признаков на основе константности человеческого восприятия. Применение общего к опыту реального может привести к искажению предмета познания, когда устанавливается подобие, но оригинальный объект уже не существует. Современный мир характеризуется наличием постоянных ситуаций похоти, когда явление подобия становится “притворным”, и не оставляет возможности для отнесения его к тому или иному объекту. Таким образом, становится сложно различить подобие и “как”, подлинность и подделку в чистом виде» [18].

Для того, чтобы избежать обмана антихристом, фон Триер использует сложный комплекс обмана, «ложь на ложь», который создает подобный образ себя и антихриста. Эта тактика позволяет ему создать в сознании антихриста образ Христа и предотвратить искушение гордыни, которое могло бы возникнуть, если бы он стал Христом. Карнавальные тенденции, выражаемые этим комплексом обмана, анализируются через призму концепции М. Бахтина [21], который видит в *переворачивании* способ защиты и целительного действия. Этот тип переворачивания с комическим эффектом, несмотря на его злободневность и несуразность, имеет долгую историю в европейской культуре, где сатира и комедия служат средством развития толерантности и демократических идей. Ларс использует масочную игру с внешними силами, чтобы каждый раз создавать усиленный эффект, направленный на полное убеждение зрителя в созданной им реальности. Ларс фон Триер принимает на себя роль божества, действуя «как» Бог. Он утверждает, что может быть кем-то, «а не тварью дрожащей» [15, с. 536], и что у него есть право на жизнь и смерть.

Это *право* имеет корни в древнегреческой мифологии, где человек побеждал богов и своей силой утверждал свое превосходство. Однако у Триера это лишь маска, в зеркале этого сюжета отражается современный мир и его тенденции в развитии идеи личности и человеческих прав. Центральный мотив фильма показывает, как *античное право* привело к исторической гибели целой цивилизации: это произошло в Риме, и это может произойти в современной Европе.

В контексте философской антропологии и киноведения Ларс фон Триер проявляет две различные позиции в своем искусстве. С одной стороны, он строит свой дом искусства вне цивилизации, отказываясь от нее,

и ищет простую и благочестивую жизнь монаха. В этой позиции Ларс перестает быть Джеком-потрошителем. С другой стороны, он сохраняет призвание «кровавого преступника» и его *предназначение*. Для исследования *призвания и предназначения* триггера Ларса фон Триера – Джека-потрошителя – мы обратимся к работе Дж. Агамбена, который описывает призвание Христа, побеждающего смерть через смерть. Он утверждает, что призвание Христа можно проиллюстрировать так: он пришел раскрыть связь между властью и жизнью, чтобы дать свидетельство правде. Для того чтобы это свидетельство было истинным, оно должно было стать самым жизненным поступком; чтобы это произошло, Христос должен был дойти до погребения. Он должен был доказать, что жизнь может быть побеждена только через смерть, только через приверженность истине [1, с. 22–23]. Выражая эту идею, М. Скорсезе в своем фильме «Последнее искушение Христа» показывает: Христос мог бы уйти на покой после исполнения своих дел, чтобы жить в тишине и благодати, однако у него есть главная задача – победить исторический грех, в этом его главное предназначение. Ларс фон Триер, исследуя тему призвания и предназначения, показывает в фильме «Дом, который построил Джек», как Ларс-Джек принимает на себя предназначения – роль Антибога, утверждавшего свое право на жизнь и смерть. И в зеркале этого персонажа отражается современный мир и его тенденции в развитии идеи личности и человеческих прав.

Ларс в фильме пытается воплотить мечту Скорсезе о спокойной старости, но *пришествие Антибога* напрямую связано с противостоянием цивилизации, состоящей из «доверчивых идиотов», которых захватил умный «зверь» глобализации. Ларс стремится освободить их умы от этого влияния и вернуть им истинную сущность через применение одного выстрела (другого нет), который позволит им забыть, кто они есть в исполнении навязанных глобалистических функций. Таким образом, он намерен *воскресить* их в бессмертии души. Однако Ларс не может сконцентрироваться на этой цели из-за отсутствия фокусировки на слишком близком расстоянии к проблеме. Для этого он отступает вглубь неочевидного, во внутренний мир иного сознания, ограниченного и, как оказывается, связанного с древними силами Средневековья.

Ларс предлагает зрителю отправиться в путь с Вергилием через свой внутренний личный *ад*, который не имеет выхода. Он призывает зрителя пройти через этот ад, который представляет собой не только собственную личность, но и современность, в которой мы живем. В этом аду зритель может найти свой путь к истинному ядру своей личности и понять свое предназначение.

Проанализируем эволюцию образа ада, который преследует главного героя Ларса в его мечтах и фантазиях. Особый интерес представляет про-

цесс изменения этого образа, когда Ларс перестает видеть пылающее пекло и начинает воспринимать белый свет. Это происходит после того, как он осознает, что его мечты и желания противоречат его свободе и независимости. Он также понимает, что противостояние цивилизации и пришествие умного «зверя» неизбежно сводят его мечты к нулю. Он отвергает европейский индивидуализм и стремится через свои фильмы утвердить национальные и универсальные ценности. Ларс показывает, что кино может быть не только источником развлечения, но и мощным инструментом передачи культурных ценностей. Это помогает укрепить связи между народами и позволяет нам лучше понимать друг друга. Кроме того, Ларс считает, что кино может стать средством формирования общественного мнения и изменения социальной реальности в противовес манипулятивным методам. Он стремится использовать свои фильмы для создания более справедливого и гуманного мира, в котором каждый человек может найти свое место и свою судьбу. Таким образом, Ларс фон Триер показывает, что открытие внутреннего мира может привести к осознанию нашего места в мировой истории и нашей связи с древними традициями. Однако он не останавливается на этом и призывает зрителя продолжать свой путь, чтобы найти свою собственную истину и связаться со своими корнями.

В этом контексте Ларс продолжает свой личный путь, обращаясь к своему внутреннему миру, который помогает ему изменить его представление об аде. В контексте психологической аналитики и интерпретации символов в литературе можно сделать вывод, что огонь и свет являются неотъемлемыми символами вечного сияния. Земной ад, как горящий свет, выражает божественный источник излучения, заключенный в темноту земли для создания жизни не только на поверхности, но и внутри. В итоге мы можем предположить, что Ларс изменил свое представление об аде из-за осознания своих противоречивых желаний и стремления к свободе и независимости от устоявшихся определений библейских символов. Он утверждает, что христианство открыло для него внутренний мир и наличие в нем Царства Божьего, которое определяет внутренний огонь как божественное светило. Объединяя знаковую внутреннюю мир человека и недр земли, режиссер достигает целостного определения человека как части земли, «созданной из глины» и имеющей в ней божественный потенциал не только «вдохнувшего в него жизнь» Духа, но и изначальный дар стремления к свету и творению.

### **Вечность Триера в апокалиптическом сознании**

В фильме «Дом, который построил Джек» Ларс фон Триер использует символ вечности, который связывает онтологические события с мотивациями человека. Сцена дождя, смывающего смертельный грех – убийство, на-

полнена ощущением благодати и благословения свыше, что подразумевает, что небеса на стороне героя. Однако возникает вопрос: где нравственный аспект беззакония? Может ли Бог становиться на сторону убийцы? Ларс не дает конкретных объяснений, но использует притчу о наказании Содома и Гоморры, чтобы показать данность, которая существует как доказательство непостижимости воли Божьей. В контексте христианско-антихристианской драмы в творчестве Ларса ветхозаветный подход неприменим. Единственное объяснение – это апокалиптическое сознание, которое выражено в канонизированном четвертом Евангелии от Иоанна – самом антихристианском пророчестве. В нем описываются ужасные события – убийства, смерти, безжалостность и непостижимые жертвы, гибнет почти всё человечество. Смерть является неизбежной и логичной в человеческом существовании, завершая его путь как путь грешного в своей конечности человека. В исследовании С. Булгакова «Апокалипсис Иоанна» утверждается: «Мировая история изображается здесь как величайшая мировая трагедия, в которой небесные воинства вместе с земною церковью воинствуют с драконом и ангелами его, зверь и блудница борются со святыми, Христос ведет брань и побеждает дракона, и всё это завершается картиной хилиастического, а затем и эсхатологического (о чем ниже) преобразования мира» [6, с. 12].

Аналогично в произведениях Ларса: неизбежно уничтожение всего грешного и создание нового мира, где онтологические события связаны с мотивациями человека через символ вечности. Таким образом, Ларс использует этот символ, чтобы показать, что убийство может быть оправдано в контексте апокалиптического сознания. Возникает главный философский вопрос: ради чего человек готов пожертвовать своей жизнью и умереть? Согласно христианской доктрине, гибель многих неизбежна для достижения Царства Божьего на земле, которое предназначено только для праведников, отобранных Христом. Однако главным испытанием веры является суд, который определяет, кто достоин вечной жизни. Только Христос имеет право судить мир, как сказано в Евангелии. Лишь тот, кто выбран Христом, может уподобиться ему и достичь вечной жизни.

Ключевым аспектом этой доктрины является Антихрист, о котором говорится в Откровении Иоанна, без него не будет *Второго Пришествия*. Поэтому, если Антихрист не явится, его необходимо пробудить или подтолкнуть, и герой фильма Триера обращается к грешникам, чтобы они взяли на себя эту миссию. Но никто не готов на это пойти, и поэтому он остается один на один с судьбой. Таким образом, он обретает *предназначение* исполнить Откровение и создать условия для прихода Христа, даже если это означает, что ему самому придется стать Антихристом и пойти в ад, и последующую Голгофу. Важно отметить, что именно преступнику, распя-

тому рядом с Христом, было обещано Царство Небесное. *Преступник* становится важным звеном: преступив закон, он формирует новый закон.

Ларс фон Триер следует этому методу, создавая свои фильмы, которые вызывают непривычные чувства и эмоции у зрителей, и, таким образом, формирует новые законы в кинематографии. Используя преступления в качестве судилища, режиссер стремится пробудить у зрителей негативную реакцию к самому преступлению. Это приводит к расколу аудитории на два лагеря: тех, кто радостно приветствует насилие, и тех, кто отвергает его и бранит Триера. В данном случае кинотеатр становится местом проведения суда, а экран – символом страшного решения. Главный герой фильма пробуждает в зрителе присяжного, ответственного за собственный выбор и определение решения. Если зритель соглашается с выбором героя, то аудитория отправляется в вечный ад за пределами кинозала, а если возмущается, ему гарантирована иная реальность. Несмотря на то что Ларс фон Триер является автором и режиссером фильма, он не выступает в роли судьи. Он удерживает камеру и наблюдает за процессом как беспристрастный зритель в переходной ситуации. Можно предположить, что авторство лежит на Духе, который ведет Ларса. Взаимоотношения между Ларсом и Богом представлены в канонизированном манифесте «Догма 95» [23], который можно сравнить с манифестом А. Бретона о сюрреализме [5]. Оба манифеста отражают отказ человека от себя во имя Духа, наполняющего творчество художника.

Ларс фон Триер стремится к тому, чтобы его искусство было естественным, лишенным искусственности и индивидуализации. Художник может быть представлен как сосуд, наполненный вдохновением, который выражает свою творческую энергию через произведения искусства. Однако в фильме «Дом, который построил Джек» мы видим полную противоположность этому образу. Фильм выражает скандинавскую культуру, которая использует *умерщвление* как способ приближения к вечности и создания идолов из мертвых тел. Это напоминает европейскую традицию создания связанной аудитории для расстрела, которая была заявлена в фашистской доктрине. Следовательно, фильм «Дом, который построил Джек» рассматривает современное искусство и готовность зрителей принимать мир жестокости и насилия с наслаждением как в языческой, так и в терпимой постхристианской форме.

### Дом Джека не для Джека

Ключевым моментом в понимании процесса восприятия Духа в контексте темы «Я – спаситель мира» является развитие двух направлений – воображения и фантазирования. Согласно А. Маркову и его исследованию по работам В. Вундта, «главное открытие Вундта в психологии искусства –

*фантазия* стала пониматься им не как игра индивидуальной психики, но как социальный факт, как способ адаптировать идеи для восприятия различными людьми. Здесь следует строго различить и несколько раз повторить это различие, понятия “воображения”, то есть моделирования отсутствующих здесь объектов» [19]. Согласно этому исследованию воображаемый предмет имеет непосредственную связь с субъектом, что позволяет создать целостный образ без трансформации его опосредованной средой. Дихотомия между воображением и фантазированием выражена в работе фон Триера и связана с апокалиптическим парадоксом его создания. Фантазирование является результатом коллективного действия и порождает феномен коллективного сознания по К. Юнгу: «Говоря о содержании коллективного бессознательного, мы имеем в виду древнейшие или, лучше сказать, первозданные элементы этого содержания, то есть универсальные образы, существующие с незапамятных времен» [28, с. 6]

В отличие от воображения, фантомы мифологии и религий обладают объективным и типичным характером, что может привести к их схематизации и идеологизации, как отмечает Ж. Сартр [22]. Как художник, Ларс фон Триер создает свой уникальный *воображаемый мир*, в котором его герой противостоит устоявшимся фантомам коллективного сознания. Эти фантомы, связанные с типичными представлениями о преступном хулигане с маниакальными тенденциями разрушения, являются частью исторического европейского культурного наследия. Ларс использует этот укоренившийся шаблон и схему восприятия, чтобы вступить в прямой драматический диалог со зрителями. В этом диалоге формулируется принцип осмысления проявленного воображаемого автора в фантасмагорическом виде социализации восприятия и обсуждаются причины, по которым священное действие может быть превращено в преступление. В философской антропологии данный феномен может быть описан как переосмысление, которое происходит через преломление. Согласно С. Булгакову, основным фактором апокалиптического состояния современного мира является преломляющая функция проявления [7, с. 3–4]. В результате этого превращения (например, святого в преступника или наоборот) происходит акт апокалипсиса, в котором персонаж становится измененным и превращенным.

В апокалипсисе изменение происходит через искажение цели, что меняет сознание зрителя и придает ему новую достоверность, отличную от изначальной. Если воображаемый мир основан на божественной истине, то фантазирующий опирается на мир вокруг него, который находится в коллективном апокалиптическом сознании, и превращает его в антибожественную форму. Следуя Откровению Иоанна, превращение себя и героев в образы, воплощающие иное видение антропологической метафизики

во внешнем образе и сохраняющие божественную сущность предназначения, является признаком действий Антихриста. В своих произведениях Ларс фон Триер соединяет внутреннее и общественное предназначение, создавая образ Христа, который несет божественное знание и одновременно был распят как преступник. Таким образом, Ларс сам становится божественным откровением и облачается в костюм преступника. Этот добровольный акт является следствием исследования Триером исторического европейского наследия отношений между общечеловеческим и божественным и последующим отторжением его.

В соответствии с философско-антропологическим подходом только субъективная сущность способна воспринимать божественное и вступать в противостояние с коллективным. Исторически субъект был уничтожен онтологической реальностью и заменен на субъективную бессмертную форму. Ларс фон Триер в своем кинематографическом творчестве раскрывает эту формулу через своих персонажей и авторский подход. Он вовлекает в диалог общественность, зрителей, кинокритиков, гарантируя, что их фантазии будут направлены в стандартное и узнаваемое русло, соответствующее закономерной объективизации восприятия. Предоставляя онтологической реальности приемлемую для него форму, он маскирует свои истинные намерения в субъекте, исполняя слова Христа: «Отдайте кесарю кесарево, а Богу Божье» (Мф. 22:21). Режиссер выражает свою концепцию апокалиптического сознания через диалектику развития, которая проявляется в двух параллельных мирах. Эти миры могут быть осознаны только теми, кто им созвучен. Таким образом, Ларс выражает свой финальный замысел апокалиптического сознания о страшном суде – разделить тех, кто с божественным, и тех, кто против. Суд не сопровождается кровопролитиями, ужасами и страхом, а основан на добровольном выборе, который определяет, кто ты и с кем ты. Результатом является спасение индивидуума в его уникальности, либо его растворение в общественном с последующим обезличиванием и обретением конечности существования подобно грешному Адаму.

Таким образом, работа Триера иллюстрирует сложность взаимодействия воображения и фантазирования в процессе создания и интерпретации произведений искусства и подчеркивает необходимость осмысления того, как типичные образы и схемы могут влиять на восприятие и интерпретацию произведений искусства.

### Заключение

Философская антропология и киноведение сходятся в описании творческого портрета Ларса фон Триера: различные направления мысли о национальной идее, глобальном влиянии мировых процессов на человека и

на личность автора, подвергающегося давлению внешних и внутренних процессов, формируют целостный образ современного художника, который живет в эпоху развитых технологий, направленных на изменение человеческого сознания, и стремится к миру вечного, разрывая связи с исчезающими формами. Ларс – художник достоверности, который монтирует очевидные картины внутреннего и внешнего мира человека, соединяя их в *образное видение*, отличное от логического, метафорического и предметного мышления. Он создает образ, отрезая всё лишнее и закрепляя истинное, которое остается вечным, даже если Вселенная свернется, мир исчезнет, вещи отомрут. Образ – это вечное, отобранное из разрушенного сознания человека. Это стремление находит отражение в последовательности учения Христа, который стал символом предельной отдачи в любви к ближнему, отвергающей себя и укрепляющей дух бессмертия в человеческой душе. Любви, явленной как спасение в образе Христа. Но чтобы не утратить данный образ и не уподобиться «хлыстам» – тем, кто создает иллюзии и галлюцинации о святости, – Ларс маскирует свою святость, сохраняя тем самым баланс между духовным и материальным. Оригинальный прием Ларса в анализе феномена апокалиптического сознания заключается в создании *искусственного преступления*, которое аналогично хирургической операции, направленной на вырезание раковой опухоли онтологического мышления. Таким образом, апокалипсис от Ларса – это хирургия, которая проводится с целью вызвать резкую реакцию у зрителей и привести к осознанию важности духовных ценностей. Это делает его не только провокатором, но и последователем библейского наследия, которое гласит: «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот обретет жизнь вечную» (Мк. 8:35). Здесь возникает святость.

В данном контексте важно учесть, что использование искусственных приемов в кинематографе может быть рассмотрено как форма хирургической интервенции в сознание зрителей, направленной на осознание вопросов о душе. Такой подход может быть рассмотрен как отражение библейской традиции, в которой утверждается идея святости. Для Ларса святость является результатом упорного труда самопожертвования, отказа от себя, постоянного стремления к духовному совершенствованию. Антропологический подвиг художника заключается в нарушении утвержденных человеческой моралью онтологических законов во имя неизменных божественных. Художник превращается в преступника в мире лжи и насилия, созданном князем Тьмы (Ин. 14:30), и этим укрепляет свою святость во имя вечности. Идея вечной жизни обещана как преступнику, так и его внутреннему субъективному праведнику в апокалиптическом откровении. Современное кино становится зеркалом для режиссера и зрителя, отражающим

их внутренний мир и отношение к жизни и смерти через раскрытие апокалиптического сознания.

### Благодарности

Автор статьи выражает благодарность Гиренку Федору Ивановичу, доктору философский наук, профессору кафедры философской антропологии МГУ, и Маркову Александру Владимировичу, доктору философских наук, профессору кафедры кино и изобразительного искусства РГГУ, за оказанную помощь при проведении данного исследования в концепции соединения философской антропологии с искусствоведением.

### Литература

1. *Агамбен Д.* Пилат и Иисус / пер. с итал. М. Лепиловой. – М.: Грюндриссе, 2014. – 128 с.
2. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Эксмо, 2020. – 534 с.
3. *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. Философия свободы. – М.: АСТ, 2006. – 294 с.
4. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с. – URL: <https://www.rulit.me/books/prozrachnost-zla-read-57482-1.html/> (дата обращения: 28.02.2024).
5. *Бретон А.* Манифест сюрреализма 1924 года. – URL: [http://contemporary-artists.ru/Surrealist\\_Manifestos.html/](http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html/) (дата обращения: 05.04.2023).
6. *Булгаков С.* Апокалипсис Иоанна (опыт догматического истолкования). – Париж: YMCA-Press, 1948. – 352 с.
7. *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. – М.: АСТ, 2001. – 672 с.
8. *Гегель Г.В.Ф.* Жизнь Иисуса // Гегель Г.В.Ф. Философия религии. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1975. – С. 35–100. – URL: <https://studfile.net/preview/6723743/> (дата обращения: 28.02.2024).
9. *Генон Р.* Кризис современного мира / пер. с фр. Н. Мелентьевой. – М.: Эксмо, 2008. – 245 с.
10. *Гиренок Ф.* Введение в сингулярную философию. – М.: Проспект, 2021. – 304 с.
11. *Герман Д.* Травма и исцеление: последствия насилия – от абьюза до политического террора / пер. Э. Мельник. – М.: Эксмо, 2022. – 432 с.
12. *Декарт Р.* Правила для руководства ума / пер. с лат. М. Гарнцева // Декарт Р. Сочинения. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – С. 77.
13. *Декарт Р.* Размышления о первой философии // Декарт Р. Сочинения. В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1994. – С. 3–72.
14. *Джеймсон Ф.* Страх и ненависть в условиях глобализации // New Left Review. – 2003. – N 23. – URL: <https://newleftreview.org/issues/ii23/articles/fredric-jameson-fear-and-loathing-in-globalization/> (дата обращения: 28.02.2024). – На англ. яз.

15. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: АСТ, 2023. – 672 с.
16. Канн-2011. Ларс фон Триер: «Мы, нацисты, делаем все с размахом» // Кинопоиск. – 2011, 17 мая. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1587493/> (дата обращения: 28.02.2024).
17. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. Лосского. – М.: Эксмо, 2015. – 880 с.
18. Ларина Т.В., Леонтович О.А. Преграды и мосты: значимость исследований в сфере межкультурной коммуникации // Russian Journal of Linguistics. – 2015. – Т. 19, № 4. – С. 9–16. – URL: [https://journals.rudn.ru/linguistics/article/view/9253/ru\\_RU/](https://journals.rudn.ru/linguistics/article/view/9253/ru_RU/) (дата обращения: 28.02.2024).
19. Марков А.В. Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. – 2022. – № 4 (48). – С. 80–101. – DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101.
20. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю. Антоновского, Н. Полилова, С. Франка. – М.: АСТ, 2019. – 359 с.
21. Сандлер С. Тема карнавала в контексте философии М.М. Бахтина // Studia Litterarum. – 2016. – Т. 1, № 3–4. – С. 10–28. – DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-10-28.
22. Сартр Ж. Критика диалектического разума / лит. пер.: Санкюлот // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2011/02/17/206> (дата обращения: 28.02.2024).
23. Триер Л. «Догма 95». Манифест. – URL: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest/> (дата обращения: 28.02.2024).
24. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я» / пер. А. Анваер. – М.: АСТ, 2021. – 145 с.
25. Фрэнк Э. Бегство от свободы. – М.: Эксмо, 2011. – 288 с.
26. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. – М.: Эксмо, 2018. – 383 с.
27. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: АСТ, 2011. – 672 с.
28. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. А. Чечина. – М.: АСТ, 2020. – 224 с.

### References

1. Agamben G. *Pilate i Isus* [Pilate and Jesus]. Moscow, Grundrisse Publ., 2014. 128 p. (In Russian).
2. Bakhtin M. *Problemy poetiki Dostojevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Eksmo Publ., 2020. 534 p. (In Russian).
3. Berdyaev N. *Istoki i smysl russkogo kommunizma. Filosofiya svobody* [The Origin of Russian Communism. Philosophy of freedom]. Moscow, AST Publ., 2006. 294 p.
4. Baudrillard J. *Prozrachnost' zla* [Transparency of evil]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. (In Russian). Available at: <https://www.rulit.me/books/prozrachnost-zla-read-57482-1.html/> (accessed 28.02.2024).
5. Breton A. Manifesto of Surrealism, 1924. (In Russian). Available at: [http://contemporary-artists.ru/Surrealist\\_Manifestos.html/](http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html/) (accessed 05.04.2023).

6. Bulgakov S. *Apokalipsis Ioanna (opyt dogmaticeskogo istolkovaniya)* [Apokalipsis Ioanna]. Moscow, YMCA-Press, 1948. 352 p.
7. Bulgakov S. *Svet nevechernii. Sozertsaniya i umozreniya* [Unfading Light: Contemplations and Speculations]. Moscow, AST Publ., 2001. 672 p. (In Russian).
8. Hegel G.W.F. Zhizn' Iisusa [Life of Jesus]. Hegel G.W.F. *Filosofiya religii*. V 2 t. T. 1 [Philosophy of Religion]. (In Russian). Available at: <https://studfile.net/preview/6723743> (accessed 28.02.2024).
9. Guenon R. *Krizis sovremennogo mira* [The crisis of the modern world]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 245 p. (In Russian).
10. Girenok F. *Vvedenie v singulyarnuyu filosofiyu* [Introduction to singular philosophy]. Moscow, Prospekt Publ., 2021. 304 p.
11. Herman J. *Trauma i istseleeniye: posledstviya nasiliya – ot ab'yuzha do politicheskogo terrora* [Trauma and Recovery: The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror]. Moscow, Eksmo Publ., 2022. 432 p. (In Russian).
12. Deckard R. Pravila dlya rukovodstva uma [Rules for the guidance of the mind]. Deckard R. *Sochineniya*. V 2 t. T. 1. [Works. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1989, p. 77. (In Russian).
13. Deckard R. Razmyshleniya o pervoi filosofii [Reflections on the first philosophy]. Deckard R. *Sochineniya*. V 2 t. T. 2 [Works. In 2 vol. Vol. 2]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. P. 3–72. (In Russian).
14. Jameson F. Fear and hatred in the context of globalization. *New Left Review*, 2003, no. 23. Available at: <https://newleftreview.org/issues/ii23/articles/fredric-jameson-fear-and-loathing-in-globalization> (accessed 28.02.2024).
15. Dostoevsky F.M. *Prestupleniye i nakazaniye* [Crime and Punishment]. Moscow, AST Publ., 2023. 536 p.
16. Kann-2011. Lars fon Trier: «My, natsisty, delaem vse s razmakhom» [Cannes-2011. Lars von Trier: “We Nazis do everything in a big way”]. *Kinopoisk*, 2011, 17 May. (In Russian). Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/1587493/> (accessed 28.02.2024).
17. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of pure reason]. Moscow, Eksmo Publ., 2015. 880 p. (In Russian).
18. Larina T.V., Leontovich O.A. Pregrady i mosty: znachimost' issledovaniy v sfere mezhkul'turnoi kommunikatsii [Too Many Walls and not Enough Bridges: the Importance of Intercultural Communication Studies]. *Russian Journal of Linguistics*, 2015, vol. 19, no. 4, pp. 9-16. Available at: [https://journals.rudn.ru/linguistics/article/view/9253/ru\\_RU](https://journals.rudn.ru/linguistics/article/view/9253/ru_RU) (accessed 28.02.2024).
19. Markov A.V. Psikhologiya iskusstva kak iskusstvovedcheskaya distsiplina [The psychology of art as an art history discipline]. *Artikul't = Articult*, 2022, no. 4 (48), pp. 80–101. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101.
20. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Moscow, AST Publ., 2019. 359 p. (In Russian).

21. Sandler S. Tema karnavala v kontekste filosofii M.M. Bakhtina [The place of carnival in the context of Mikhail Bakhtin's philosophy]. *Studia Litterarum*, 2016, vol. 1, no. 3–4, pp. 10–28. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-10-28. (In Russian).
22. Sartre J. *Kritika dialekticheskogo razuma* [Criticism of dialectical reason]. Transl. by Sankyulot. (In Russian). Available at: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/st029.shtml> (accessed 28.02.2024).
23. Trier L. *Dogma 95. Manifesto*. (In Russian). Available at: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest> (accessed 28.02.2024).
24. Freud Z. *Psikhologiya mass i analiz chelovecheskogo «Ya»* [Psychology of the masses and analysis of the human “I”]. Moscow, AST Publ., 2021. 145 p. (In Russian).
25. Fromm E. *Begstvo ot svobody* [Escape from freedom]. Moscow, Eksmo Publ., 2011. 288 p. (In Russian).
26. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat': rozhdenie tyur'my* [Oversee and punish: the birth of a prison]. Moscow, Eksmo Publ., 2018. 383 p. (In Russian).
27. Schopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie* [World as will and representation]. Moscow, AST Publ., 2011. 672 p. (In Russian).
28. Jung K. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the collective unconscious]. Moscow, AST Publ., 2020. 224 p. (In Russian).

Статья поступила в редакцию 08.07.2023.

Статья прошла рецензирование 14.12.2023.

The article was received on 08.07.2023.

The article was reviewed on 14.12.2023.