

**GRIGORIY R. KONSON\***

MIPT University,  
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

**IRINA A. KONSON**

Union of Composers of the Russian Federation,  
8–10, str. 2, Bryusov pereulok, 125009 Moscow, Russia

**Researcher ID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**

*For citation*

Konson, G.R., & Konson, I.A. (2023). On True and Supposed Humanity in Foreign Historical Cinema of the 21st Century. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (2), 111–167. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-111-167>, <https://elibrary.ru/EHQSHP>

## On True and Supposed Humanity in Foreign Historical Cinema of the 21st Century\*\*

**Abstract.** The article studies the phenomenon of true and supposed humanity in foreign historical films of the beginning of the 21st century. The reason for

\*Corresponding author.

\*\* Translated by Diana Solobuto, Senior Lecturer of Moscow State Linguistic University, Member of the Union of Writers of Russia.

\* \* \*

The discussion of the proposed text by the editorial board of *The Art and Science of Television* journal sparked a lengthy debate concerning the reader's reception of it in the context of the authors' methodological focus on ethical matters (as opposed to the aesthetic approach largely used in film studies). By publishing this article, the editors invite the whole academic community to reflect upon the publication and provide some feedback, which may later be presented in the journal.

addressing the topic was the appearance of films devoted to the images of an odious personality and viewed in a new (as opposed to old films about tyrants, such as *Caligula* by T. Brass; Great Britain, USA, Italy, 1979) humane perspective. Such are the films about Nero (Nero, directed by P. Markus; Italy, Germany, Great Britain, France, Tunisia, 2004), Hitler (*Downfall*, Germany, France, Italy; directed by O. Hirschbiegel, 2004), which have already outlined a perspective in development, crowned by a film about the family of a death camp commandant (*The Boy in the Striped Pyjamas*, directed by M. Herman; Great Britain, USA, 2008). The focus here is on the reinterpretation of the main images in the context of revealing some hidden personal features of the protagonists. For this purpose, the evil they have caused is left behind the scenes, and the viewer's attention is focused on simple "human" emotions: Nero tearfully regrets his crimes, Hitler suffers before committing a suicide, the concentration camp commandant and his wife are horrified by the disappearance of their eight-year-old son in the death camp. By disguising the true nature of the personalities, film creators shift attention from their criminal activities to their "virtuous" everyday life not concerning the war and the military affairs. As a result, the works of art in question reinterpret the established characteristics of recognizable large-scale villains and transform them into ordinary people requiring sympathy. But, contrary to such a free interpretation of humanity, the authors of the article present a different perspective on it, where the studied phenomenon acts as a versatile-heroic one. Therefore, the aim of the article is to specify the phenomenon on the basis of two opposing matrices: 1) the development of humanistic traditions—"exceeding humanity in man" (G.-H. Gadamer), 2) distorting historical facts for the sake of artificial transformation of the representative of evil into a humane one.

**Keywords:** humanity and false humanity, foreign cinema of the 21st century, military-historical, tyrant, evil and good, concentration camp, the category of heroic-psychological and the moral, entelechy of evil

**ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН\***

Московский физико-технический институт  
(национальный исследовательский университет),  
141701, Россия, Московская область,  
г. Долгопрудный, Институтский переулок, 9

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

**ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН**

Союз композиторов России,  
125009, Россия, г. Москва, Брюсов пер. 8–10 стр. 2

**Researcher ID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**

*Для цитирования*

Консон Г.Р., Консон И.А. Об истинной и мнимой человечности в зарубежном историческом кино XXI века // Наука телевидения. 2023. 19 (2). С. 111–167. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-111-167>. EDN: EHQSHP

## Об истинной и мнимой человечности в зарубежном историческом кино XXI века\*\*

**Аннотация.** Статья посвящена изучению явления истинной и мнимой человечности в зарубежных исторических фильмах начала XXI века. При-

\* Автор, ответственный за переписку

\*\* Обсуждение в редакции журнала «Наука телевидения» предлагаемого текста вызвало продолжительную дискуссию, касающуюся рецепции материала читателем в контексте методологического фокуса авторов текста на этическое (в отличие от эстетического подхода, во многом используемого в киноведении). Редакция, публикуя данную статью, приглашает академическое сообщество к интеллектуальным рефлексиям в форме откликов на публикацию, которые могут быть представлены на страницах издания.

чиной обращения к теме стало появление кинокартин, посвященных образам одиозной личности и рассмотренных в новом (в отличие от старых фильмов о тиранах, как, например, «Калигула», гл. реж. Т. Брасс; Великобритания, США, Италия, 1979) — человеческом — ракурсе. Таковы фильмы о Нероне («Римская империя: Нерон», реж. П. Маркус; Италия, Германия, Великобритания, Франция, Тунис, 2004), Гитлере («Бункер», Германия, Франция, Италия; реж. О. Хиршбигель, 2004), которые уже наметили перспективу в развитии, увенчанную картиной о семье коменданта лагеря смерти («Мальчик в полосатой пижаме», реж. М. Херман; Великобритания, США, 2008). Фокус здесь нацелен на реинтерпретацию основных образов в контексте выявления неких скрытых личностных качеств протагонистов. Для этого зло, которое они причинили, остается как бы за кадром, а внимание зрителя концентрируется на простых «человеческих» эмоциях: Нерон слезно сожалеет о своих преступлениях, Гитлер страдает перед суицидом, комендант концлагеря и его жена впадают в ужас от исчезновения в лагере смерти своего восьмилетнего сына. Маскируя подлинную сущность персоналий, авторы фильмов переводят внимание с их преступной деятельности на «добропорядочную» вневоенно-бытовую. В итоге в рассматриваемых произведениях переосмысливаются устоявшиеся характеристики узнаваемо-масштабных злодеев в обычных, требующих сочувствия, людей. Но, вопреки такой вольной трактовке человечности, авторы статьи представляют иную его проекцию, где изучаемое явление выступает в качестве разносторонне-героического. Поэтому цель статьи заключается в его спецификации на основе двух противоположных матриц: 1) развитии гуманистических традиций — «превышении человечности в человеке» (Г.-Х. Гадамер), 2) искажении исторических фактов в угоду искусственного преображения репрезентанта зла в человеческого.

**Ключевые слова:** человечность и лже-человечность, зарубежное кино XXI века, военно-исторический, тиран, зло и добро, концлагерь, героико-психологическое и мораль, энтелехия зла

## INTRODUCTION

Among the historical films about the Second World War, films about Hitler stand out, and *Der Untergang* (*Downfall*, known in our country as *Bunker*) holds a special place on the list. The film is notable for O. Hirschbiegel's intention to bring out humane traits in Hitler, moving the executioner to the background. According to the reviewer of the picture Xenia Klimentova, both the director and the leading actor—the famous Swiss actor Bruno Ganz—tried to view the main character as a man who had “a heart and a soul” and to show that “nothing

human was alien to him.” The super-task of the film was to reproduce the “humane” Fuhrer, and as B. Ganz commented on it, “I am not ashamed of the fact that in some moments I could feel sympathy for him. If the viewer, at least in some scenes, sympathizes with the monster I played, then I have succeeded in my job as an actor” (Klimentova, 2005). The reviewer accompanies this statement with a witty remark: “Ganz probably worked on the image of Hitler according to Stanislavsky’s method, who advised to find positive features in villains to make the role convincing” (Klimentova, 2005).<sup>1</sup>

In such surge of interest in odious personalities (by 2005, 86 films about Hitler had been made), the authors of the film achieved unprecedented results, rehabilitating Nazism. A survey by the Stern magazine (Germany) showed that “about 70% of viewers believe it is possible to find humanity in Hitler. After so many years, it is time to abandon stereotypes and look at the culprit of the tragedy of the century with different eyes” (Klimentova, 2005). According to Berndt Eichinger, the screenwriter and producer of the film, “the existing tradition of one-dimensional portrayal of Hitler as a madman is much more dangerous, because it seems to justify all other Germans... We must not forget that he turned almost the entire population of the country into his supporters” (Klimentova, 2005).<sup>3</sup>

But then, where is the line that separates the conventional attempts to evoke sympathy for Hitler in the movie *Downfall* from, for example, the actual empathy for Jesus in the movie *The Passion of the Christ* (directed by Mel Gibson, USA, 2004), whose names are supposed to eventually stand in one row?

In this connection, let us give a reference to a recognizable network project—the Holocaust encyclopedia with a detailed representation of the Third Reich concentration camps network (United States Holocaust Memorial Museum, 2023), which undoubtedly indicates a systematic implementation of the racial theory of the Nazi ideologist, who aimed at enslaving the entire world and the total destruction of entire peoples. In the movie, Hitler blames everything on the German people: in this regard he refuses to defend his people and even five minutes before his suicide still shouts out hate slogans. Thus, sympathy for him can hardly be justified.

Nevertheless, the movie *Downfall* was not alone in its “quest for humanity.” Five years after it, *The Boy in the Striped Pyjamas* came out in cinemas. It tells a story of a fictional character, a Nazi concentration camp commandant in 1943, and of his family. The film is based on the novel with the same title by John Boyne (directed by Mark Herman, written by M. Herman and J. Boyne; produced in the UK and the US). The ending scene, despite the director’s intention to show

---

<sup>1</sup> Not counting (and counting) those he destroyed with the help of his successful accomplices in death camps and on the fields of World War II.

“inhumanity of man towards others” (Andrews, 2018), evokes sympathy for the careerist SS punisher named Ralph and his wife, whose adorable eight-year-old son Bruno dies in the gas chamber by a ridiculous accident. The film thus attempts to humanize Nazism through the image of an innocent child.



Fig. 1. Still from *The Boy in the Striped Pyjamas*, directed by Mark Herman, 2008.  
The son of the concentration camp commandant—Bruno<sup>2</sup>

The Jewish boy Shmuel dies together with him. (He is not as angelic-looking as Bruno; on the contrary, his shaved head and overweight face takes some time getting used to. One might even wonder how such a well-fed boy came to be in a death camp.)



Fig. 2. Still from *The Boy in the Striped Pyjamas*.  
The young concentration camp prisoner Shmuel<sup>3</sup>

Undoubtedly, a child's death is a tragedy that has no national boundaries. However, in the movie the catastrophe is presented in such a way that the subject

<sup>2</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/281251/> (25.06.2023).

<sup>3</sup> See the image source: <https://ru.pinterest.com/pin/581245895678942244/?mt=login> (25.06.2023).

of the most intense emotions is not the boy in striped pyjamas (as the film is called), but the fate of a German teenager who voluntarily entered the concentration camp to help his friend find his missing father. And the other prisoners are given as a background (to perish here is their destiny!). Therefore, all the sympathies and feelings of the audience are reserved for this young ingenuous creature, “dragged” here by his peer. And in the last scene, where the unhappy parents are rushing around the camp territory in search of their child, the sympathy of the viewer extends to them, including the commandant of the death factory.

A year before *Downfall*, a movie about the world-famous German leader, the Protestant reformer Martin Luther (2003, directed by E. Till, German-USA production; MGM and NFP teleart with the support of Thrivent Financial for Lutherans) was released. Despite the commercial failure (with a budget of \$31 million, reimbursed with a little over five million dollars and only later the world rolled collected 29 and a half million), it was a typical historical-biographical genre that has not lost its relevance till now.

According to the director's intention, his treatment of the subject is linked to his educational task and, moreover, “one finds in his work ‘hope and compassion’”. Moreover, the film “attempted not to ignore any aspect of his personality (...) I wanted to explore Luther the man” (Marklein, 2004).

That is to say, the problem of man comes up again—this time the figure appeared in history as a Protestant leader and an irreconcilable fighter against his religious enemies (Catholic Rome, on the one hand, and non-Christians, on the other). But in the film Luther turned out to be only positive: he loves children, is witty at lectures, teaches Christians to be brave, and finally saves, at least, Saxony from the terror of his associate Andreas Karlstadt. In the story, however, other sides of Luther's worldview are revealed, which were reflected on the fate of the Jews. But these sides were not revealed in the film, although Luther's anti-Jewish calls, which were very clear, got a response (Reznik, 2016, p. 121). Thus, in his work *On the Jews and Their Lies* (the section on enslavement by wealth), he wrote that Moses would have burned to ashes the schools and houses of the ungodly, the part of which, according to Luther's idea, was played by Moses' Jewish contemporaries,<sup>4</sup> and after that Luther recommended to place them in a stable or in the open air (like a tabor) to make them feel like prisoners in a foreign country, but “not the owners of this country, as they boastfully declare” (Luther, 1543).

One could stop at these claims. However, the publicist Isaac Reznik and the researcher Greta Ionkis (each separately) quote Rabbi Reinhard Levin, who characterized the consequences of Luther's repressions in his work *Luther's*

---

<sup>4</sup> Quasi-reference to one of the main prophets of Abrahamic religions in the context of justifying actions aimed at the destruction of the Jews, indicates, in our opinion, a high level of casuistry, which Luther used quite sophisticatedly.

*Attitude towards the Jews* (Berlin, 1911): the seeds of hatred against the Jews that were sown “did not disappear without a trace, on the contrary, they germinated centuries later; and then everybody who spoke out against the Jews for any reason was sure that he had the right to refer to Luther” (Reznik, 2016, p. 122).

In addition to the above facts concerning Luther’s actions in the sixteenth century, the public representation of his image as an anti-Semite reached its apogee in the twentieth century. It is no coincidence that Daniel Gruber considers Luther a theologian of the Holocaust, the anti-Jewish orientation of whose ideas lay in the basis of the doctrine he presented (Gruber, 2016).<sup>5</sup> Certainly, E. Till could not but be aware that the hatred towards the Jews, which Luther *suffered* from, completely contradicts the concept of *man*. Therefore, since Luther’s Judophobia was openly manifested only in the 1530s, the director and screenwriters (K. Thomasson and B. Gavigan) limited themselves to the period from 1505 to 1530, and this compromising issue of Luther was “safely” removed in favor of creating a myth about his humanity, and ultimately *an improved version* of Luther himself. Thus, the humane, as it follows from E. Till’s concept, is refusing to embody negative character traits and putting only positive ones into mass consciousness. As a result, Luther’s image turned into an absolute symbol of good. Nevertheless, if the authors had turned to history, they should have remained within the scope of the requirements for its reproduction. Ramón Lopes-Facal and D. Schugurensky write that such requirements are absolutely necessary nowadays because history is not simply a chronological account of what happened in the past. It must be critically understood “on the basis of reliable sources and data for creating interpretations (...). The past is not a distant planet in space. It is closely connected with the present” (Lopes-Facal & Schugurensky, 2023, p. 22). It is therefore no coincidence that “[c]urrently, the concept of historical thinking frequently emphasises the analysis of evidence, reasoning, interpretation and argumentation” (Carrasco & Serrano, 2023, p. 37)

The desire to justify the actions of an odious personality is an ideological attack on people’s consciousness, the influence of which was noted by Romil Sobolev on the example of the *peplum* genre, as he spoke about the viewer’s confidence in acquiring valuable historical knowledge after watching the film. In such a film production, “it is possible to implicitly, allegorically draw the viewer’s attention to certain events, emphasize some and completely distort others” (Kolokolova 2018, p. 96). A similar phenomenon, as we have noticed, has

---

<sup>5</sup> B. Khavkin, speaking on Luther’s doctrine as the germ of Nazism, cites the publisher of the Nazi anti-Semitic newspaper *Stürmer*, J. Streicher, one of those sentenced to hanging by the International Military Tribunal at Nuremberg: “In my place, Martin Luther could be sitting among the accused, if his work *On the Jews and their Lies* had been presented to the court” (Khavkin, 2019, p. 180).



touched other film genres as well. In an attempt to revive an old idol transforming it into a human being and to evoke sympathy for him as for a sufferer (in the films *Downfall* or *Nero*), he is turned into a symbol of good, making the audience (in reality, millions of people) believe that this image is true and *accept the concept of concealing evil and fill the resulting gaps with made-up virtues*.

**The relevance** of this research lies namely in studying such interpretation of odious personalities (it also accounts for its **novelty**), expressed in the analysis of this deceitful transformation of historical figures and, more broadly, in examining the modern understanding of man and humanity, since these concepts have been very vague so far. In Oliver Hirschbiegel's reinterpretation we see the refusal to portray Hitler one-dimensionally as a madman. If we look at Hitler this way, then there will be no reason for sane people to sympathize with him at all. And humanity in the film *Luther* by Erich Till covers all personal traits, including hope and compassion. However, in this case, as we have demonstrated above, their presence was at least very selective.

In such complex correlation of the concepts *man* and *humanity*, there is a need to consider them in particular. Therefore, **the aim** of the article is to reveal the essence of humanity in two opposite conceptual matrices. One is classical, which has always existed and is expressed in the development of humanistic traditions—"exceeding humanity in man" (G.-H. Gadamer). The other is modern and consists in distorting historical facts in favor of artificial transformation of a negative character into a humane one. Such a consequence of distorted tolerance while telling the audience about significant historical figures gives the authors grounds to put forward **the hypothesis** of the existing entelechy of evil covered by the mask of good. Such entelechy has acquired existentially threatening significance for the development of modern society.

**The object** of the study is foreign historical films of the 21st century; **the subject** is the embodiment of the phenomena of humanity and false-humanity in them.

**Theoretical significance** consists in justifying the phenomenon of false humanity, which will become the foundation for further research into the theory of evil as a particular direction in philosophical thought. Practical significance lies in the application of this theory in the courses of philosophy, social psychology, pedagogy, political science, cultural studies and history of art, especially the theory and history of cinema and the analysis of key media concepts.

**Methods.** To study the phenomenon in question, we used the ethico-philosophical approach in integration with the cultural approach.

## Films and concepts

The concept of humanity is usually given a rather vague definition in academic dictionaries: “worthy of a human, responsive, humane”.<sup>6</sup> A relatively precise definition was given by Elena Pavlova: “humanity is a dual quality of a person, manifested in action towards another person” (Pavlova, 2015, p. 262). However, a human being is a being that initially has both positive and negative potential. The criterion here is the foundations of moral, the violation of which, according to Gottfried Wilhelm Leibniz’s observation, transforms into physical evil and leads to irreversible consequences: “one Caligula or Nero caused more evil than an earthquake” (Leibniz, 1989, p. 147). Failure to follow the moral foundations of society causes tense and unsolvable intrapersonal conflicts, because their cause, as Jeffrey B. Russell notes, lies in ourselves, “the court of conscience evaluates and punishes us, the guilty ones, like aliens that should be expelled from the world where our ‘self’ should exist in harmony with the world and ourselves” (Svetlov, 2001).

Investigating the human *self*, Immanuel Kant back in the 18th century identified the original dictatorship of man’s duty towards himself, which lies in the moral cognition of one’s own self and penetration “into the hard-to-measure depths (abyss) of the heart” (Kant, 1999, p. 835). However, Kant’s understanding of evil would be incomplete without its characterization, formulated in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. Viewing his doctrine as a secular theory of evil, it conceptualizes three contradictory truths about human nature, equating evil with not fully good will:

- we are radically free;
- we are naturally inclined to good;
- we are naturally inclined to evil.

Kant calls the latter *radical evil* because it is ineradicable, for “all men have a tendency to subordinate the moral law to their own interests.” Hence the three degrees of evil that aggravate according to the corruption of the will:

- fragility, when a person tries to act according to moral, but due to his weakness cannot bring his plans to completion;
- impurity, when a person with an impure will performs morally right actions only partially (e.g., because of personal interests). This is the form Kant considers a defect of the will worse than weakness, because an impure person has allowed himself to be guided by his own self-interest in addition to moral law;
- perversity or wickedness, when someone with a perverted will overturns the proper order of incentives. Instead of giving priority to moral law over all other

---

<sup>6</sup> Ozhegov, C.I., & Shvedova N.Y. *Tolkovyy slovar’ russkogo yazyka* [Glossary of the Russian Language]. (In Russ.) Retrieved May 24, 2023, from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/265398>

incentives, he puts his love to himself above moral law. Therefore, in this case man's will reflects the worst form of evil that man can do.

In contrast to Kant's definition of radical evil, Hannah Arendt, in her attempt to understand the horrors of Nazi camps, put forward the notion of banal evil, which she explored by analyzing the figure of the Nazi official Adolf Eichmann, who organized the deportation of Jews to the places of extermination. Arendt became convinced that Eichmann, like other "desk killers," was not guided by demonic motives. On the contrary, "Eichmann's motives and character were banal and petty rather than deeply evil," and he was a "terrifyingly normal" man "who simply did not think very deeply about what he was doing" (Calder, <sup>1</sup>2013, <sup>2</sup>2022).

It is difficult to agree with this understanding of normal and banal, because the mass slaughter of people is evil beyond the normal and must be explained considering fascist ideology. For us, however, the main thing is that the following conclusions follow from these statements:

- human beings are predisposed to both good and evil;
- the inclination to evil, despite the primacy of moral law, manifests itself in putting one's interests above moral law;
- in Nazi Germany, moral law was replaced by racial ideology, which justified for the German nation the supreme necessity and absolute right to enslave and destroy other peoples.

When the phenomenon of humanity appears in such an atmosphere, it is a heroic and seemingly an impossible event. Therefore, we will consider it in a heroic-psychological perspective, as it was originally understood in a Greek polis, and to which H.-G. Gadamer drew attention. And then his interpretation of man, who in works by Plato always showed "humanity in the definiteness of its excess," was reconstructed by Ivan Riazanov (2022, p. 223). Such a statement by Gadamer as "*Man is a being that surpasses itself*" (italics used by the authors of the article—G.K., I.K.), confirmed in ancient Greek philosophy by the heroic death of Socrates and the courageous behavior of his student Plato (as well as earlier, by the pre-Socratic Anaxagoras' resistance to persecution and later—the same of the Roman philosopher Cicero), will serve as an *indicator of humanity* in our work.

Let us begin with the most natural form of humanity—the *transformation of an individual from an ordinary one into a Stoic*. One of such examples in the Western European cinema of the early 21st century is the film *The Pianist* directed by Roman Polanski; production of Poland, France, Great Britain, Germany. The plot is based on the biographical book by the outstanding Polish pianist Wladyslaw Szpilman. During the occupation of Poland (1939), he, like all other Jews, was temporarily placed to the Warsaw Ghetto, and afterwards he was to be sent to the Treblinka concentration camp. Wladyslaw's heroism is devoid of outer effects. He survived in the ruins of a city with no possibilities of existence.

Humanity, not without courage, also arises in one of the officers of the retreating German army, Captain Wilhelm Hosenfeld, who later died in a camp for German prisoners of war (1952). Upon hearing Szpilman playing Ballade No. 1 (g-moll) by Chopin, which expresses the protesting nature of the Polish musician (both a century earlier by the composer himself and by a twentieth-century pianist), the German, judging by the change in his posture and facial expression, felt respect and a clear empathy for Szpilman. The unusual nature of the situation is reinforced by the fact that Wladyslaw, with his vivid biblical appearance, has grown thick black hair, a beard and a moustache during the war, so that in this episode incompatible things collide: the symbolism of Jesus Christ and the reality of Nazism.



Fig. 3. Still from *The Pianist*, directed by Roman Polanski, 2002.  
The German captain brings Szpilman food and gives him his overcoat<sup>7</sup>

A kind of personal spiritual development is the collective transformation of characters, such as the soldiers and their superiors undergo in the film *Hacksaw Ridge* (directed by Mel Gibson; production of Australia, USA, UK, China, 2016). This change occurs under the influence of a Christian and a stoic, the protagonist of the movie in the U.S. Army, who for ideological reasons refuses to kill his own kind and receives the highest military award (Medal of Honor) after the attack on Okinawa.

An actual dissenter and, at the same time, a hero—how the transition to humanity is made here? Matt Zoller Seitz sees it in the character's unusual

<sup>7</sup> See the image source: <https://ru.kinorium.com/205141/gallery/?photo=48952935> (21.06.2023).

personal traits, which are so crystallized in him that he is perceived as “a serene and an undeniably good person, making him seem more like an angel than a human being.”<sup>8</sup>

An angel might be a believable interpretation, but he turned out to be Desmond Doss, a real American Army soldier who is a legendary historical figure. He came to the war as a volunteer not to kill people, but to save them. For such willfulness he is mocked, beaten and sentenced to court martial on the colonel’s initiative. However, due to an almost forgotten clause in the law “for reasons of conscience” he is released from direct military duty and sent off to the front as a medic. And the front represents a real event—one of the bloodiest battles against the Japanese on the island of Okinawa for the 400-meter height Maeda Escarpment or Hacksaw Ridge (end of World War II). With the depiction of this battle, in which, after the Japanese counterattack in May 1945, the 77th Infantry Division was defeated with a huge number of casualties, a complete transformation of the soldiers and superiors’ attitude to Doss begins. He saved 75 wounded in the battle and one by one his former enemies appear before him hoping to be rescued and with a bitter recognition of his rightness.



Fig. 4. Still from *Hacksaw Ridge*, directed by Mel Gibson, 2016.  
The medic Desmond Doss is saving the wounded<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Seitz, M. Z. (2016, November, 4). *Hacksaw Ridge*. *RogerEbert.com*. Retrieved June 10, 2023, from: <https://www.rogerebert.com/reviews/hacksaw-ridge-2016>

<sup>9</sup> See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/336449/shot> (21.06.2023).

In this inversion from aggression to friendliness humanity germinates, and in Doss himself it is further reinforced by his willingness to sacrifice. The most valuable thing in this metamorphosis is not the original personal quality, but gaining it in the state of mortal danger. The reason is the soldiers' epiphany concerning the essence of good and evil.

The awakening of individual and collective humanity is shown in the Hungarian movie-parable *Son of Saul* (production of Hungary (*Saul fia*) with the participation of the United States, France, Israel, Bosnia and Herzegovina, 2015). The film was the debut of the director László Nemes (who won the Grand Prix of the Cannes Film Festival and Best Foreign Film Award at the Oscars). The title of the film is enigmatic because, despite the biblical associations, no connection with this source initially arises. King Saul from the Old Testament and his three sons die in a battle against the Philistines, who constantly attacked the Kingdom of Israel. The wounded warrior, throwing himself on a dagger, commits a suicide (1 Kings 1:2-6). And the character of the film named Saul wants to consign a boy who looks like his son to the earth (by all means), which later causes his own death as well as the death of all the prisoners who helped him. But it is in such selflessness of both Sauls, where the excess of humanity is shown and where the point of contact between them is found.

However, despite our loose associations, the camp prisoner in *Son of Saul* is perceived differently in critical literature—as an image of a wild animal, “impartial, vigilant, mindful only of survival” (Larsen, 2015). A review of the film focuses on how often Saul looks back over his shoulder warily: “He and his fellow Sonderkommando prisoners are constantly scurrying, frantically working, trying to avoid any undue attention from the guards” (Larsen, 2015). For this purpose, the movie was filmed in the so-called academy ratio in order to make the compressed frame nearly square, and the main character was mostly showed in a close medium shot. As a result, the perspective in the frame achieves the greatest focus and intensity, highlighting the scale of human tragedy in the face of one and the same prisoner (Larsen, 2015).

At the same time, how can we compare “the animal” part in us with a human tragedy? Let us try to delve deeply into the contents. The action takes place in 1944. Saul Ausländer works in the Auschwitz concentration camp, taking away personal belongings of those strangled in the gas chamber every day. His soul has long been hardened, and he does not react to anything. He himself, as a worker of the Sonderkommando, is to be exterminated after a few months together with the other prisoners from the “special team.” So, the point of his work in the death camp is to make his life last for a few more months. However, by chance he sees a boy who survived after the chamber, and it seems to Saul that it is his son. The boy is put to final death to be used as an organ donor and

the remains are burned. After this, throughout the time that follows, Saul is preoccupied with finding a rabbi in the concentration camp to read out prayers and with burying the “son” in the ground. The implementation of this religious and ritual idea for Saul is, according to Larisa Malyukova, like a ticket to paradise, but for him it means not only a mortal risk—his plan is beyond human possibility. Nevertheless, with the death hovering over him, he makes an unbearable effort—he does not stop being a human (Malyukova, 2015). But most importantly, despite the fact that he unwillingly spoils the preparation for the escape with his worries about the burial of his son, Saul awakens the understanding of humane feelings in the other prisoners, and they demonstrate moral solidarity with him.

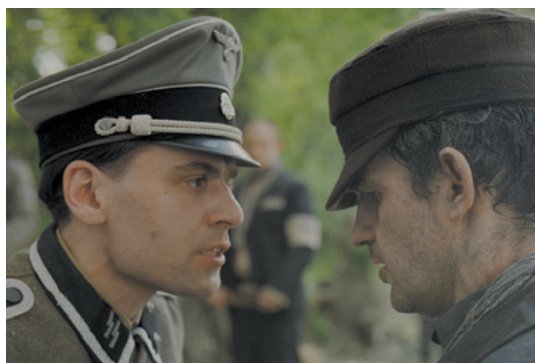


Fig. 5. Still from *Son of Saul*, directed by László Nemes, 2015.  
A German overseer is interrogating Saul<sup>10</sup>

But reaching humanity in a war drama is not always the case, due to a different worldview and psychological situation. The film *Phoenix* (Germany, Poland; directed by Christian Petzold), although it touches upon military-historical topics, presents another drama from the events of the Holocaust, with the singer Nelly Lantz as a victim. Here again we observe an interest in humanity that manifested itself in a particular story, which, according to Brian Tallerico, serves “as a commentary for how an entire country deals with [national] tragedies like war” (Tallerico, 2015). At the end of World War II, Nelly miraculously survived Auschwitz, but the gunshot received right into the face changed her appearance. The surgeon was unable to restore it, so she returns to life with a new look. In Berlin, she meets her husband Johnny, who, not recognizing Nelly, asks her to play the role of his wife. By doing so, Johnny intends to use Nelly as an impostor

<sup>10</sup> See the image source: <https://daily.afisha.ru/cinema/1209-syn-saula-drama-pro-holokost-poluchivshaya-nagrady-v-kannah-i-na-oskare/> (15.06.2023).

and take away the fortune she got from the relatives who died in the war. Further, he constructs a massive conception of lies: he rehearses his dead wife's reunion scene—directing and playing with unnerving accuracy not only his part but also that of all their friends—beside a set of rail tracks, which are obviously a reference to death but are also reminiscent of dolly tracks” (Wheatley, 2020).

The most incredible thing is that in a short time he becomes convinced that Nelly's handwriting is identical to his former wife's, and that the clothes and shoes of the “deceased” woman fit her. He even kisses her for the purpose of conspiracy in front of the Nazis, but no associations are awakened in him. This handsome and thick-skinned janitor from the inn, who at the beginning of the war denounced Nelly and secretly divorced her, does not feel his beloved is right here next to him. But at the last moment he recognizes her from a song they once sang together.



Fig. 6. Still from *Phoenix*, directed by Christian Petzold, 2014. Movie poster<sup>11</sup>

Besides, the melody (after the recent vulgar version performed by two restaurant girls) sounds as touching as the song of the Little Mermaid begging the Prince to recognize her, because Nelly still loves her husband. Memories of him helped her survive the concentration camp. And the poetics in her attitude to him, captured in the music, reflects her love and her intact humanity. And his “epiphany” may be an attempt at repentance, but may be not.

Despite the fact that the film *Persian Lessons* was produced by three countries (Germany and two Eastern European ones—Russia and Belarus), which goes beyond our research, we could not ignore it, as it is an unusual film about

<sup>11</sup> See the image source: [https://media.filmz.ru/photos/full/filmz.ru\\_f\\_207828.jpg](https://media.filmz.ru/photos/full/filmz.ru_f_207828.jpg) (28.06.2023).



the war. It is also illustrative that the citizenship of its creators has long been changed, and their identity in creating a parable about the Holocaust that blurs national boundaries is no longer paramount. Authors from two countries worked on the script. They were Ilja Zofin (a native Russian who moved to Germany in the 1990s) and Wolfgang Kohlhaase (Germany), whose story formed the basis of the plot. And the movie itself was created by the famous American film director Vadim Perelman, who was born in Kyiv. The preview of the film stated that it was based on real events, but no confirmation of this appeared, so the audience was naturally initially critical about it (Brown, 2022). Nevertheless, thanks to the work of the two leading actors (Nahuel Pérez Biscayart from Argentina and Lars Eidinger from Germany) a certain humanity is observed in the highly fictional storyline created by the screenwriter Ilja Zofin (Debruge, 2020).

Let us look closer at this work. We find two main characters in the center of the story: Reza, a young Belgian Jew whose real name is Gilles Cremier, pretending to be a Persian prisoner, and Klaus Koch, a German Nazi cook. From the beginning of the film (showing Jewish prisoners in a Nazi camp in 1942) Reza thinks only of his own salvation. But as the drama develops, he starts caring for others as well. He also stops being afraid of death, tells the Nazi cook Klaus Koch (with whom he has long been on a first-name basis) in the face that he is a murderer who feeds other murderers, and that his brother, who left Nazism and went to Teheran, turned out to be smarter than Klaus; he cold-bloodedly passes by a machine gun pointed at him by a concentration camp guard. And later, remembering the names of many concentration camp inmates (2840 out of 25000–30000), at least partially, thanks to his unique memory he restores the archive of the killed prisoners, which had been destroyed by the Nazis. In general, *Persian Lessons* has been described as “a contrived triumph-of-the-human-spirit narrative where the Jewish character at the center is rendered a cipher for suffering while his Nazi tormentors are unconsciously humanized” (Gates, 2023).

It is no coincidence, therefore, that Koch also has developed a new “feeling”—care for another person (despite the fact that envy, denunciations, gossip, and backstabbing prevail within the German camp). Klaus saves Reza from death on several occasions, including the moment when the “Persian” is already among those heading for their death, and finally leads him out of the camp to freedom. In the context of the tragic plot, a grotesque line is also growing—it turns out to be denunciatory for the cook and, paradoxically, poetic for his “teacher” and is represented in the Nazi’s irrepressible craving for spirituality. Before mastering Persian, Koch already “composes” poems in it, and the “language creator” himself—Reza, who owns a book of Persian fairy tales—is similar to the image of Scheherazade, who prolongs her life day by day with the stories she tells her husband (Jenkins, 2023).

With the help of art, a kind of humanity grows in Klaus. Once he even holds his impulse to stroke the Persian on the head. Such a habit reflects an owner's attachment to an object or to his pet.



Fig. 7. Stills from *Persian Lessons*, directed by Vadim Perelman, 2020.  
The cook Klaus Koch reading out his poetry and saving the “Persian” from death<sup>12</sup>

Another “way to humanity” is to *cultivate it artificially*. To confirm this idea let us look at a couple of films on the history of the Roman Empire, created at the same time as *Downfall* and *Luther*. These are the peplums *Julius Caesar* (2002, the Netherlands, Italy, Germany, the USA; by the German and American director Uli Edel) and *Nero* (2004, Great Britain, Germany, Italy, Tunisia, France; by the English director P. Marcus). We turn to them because the image of an ancient Roman for modern film directors has become a convenient occasion to establish a kind of bridge between Roman dictators and some figures of recent history. Natalia Kolokolova writes that this image in cinema has been made up of two components: the people and the ruler. The former appears as “a cruel faceless crowd craving for spectacle and blood. The highest degree of viciousness of the Romans is embodied by their master, Emperor Nero” (Kolokolova, 2018, p. 97).<sup>13</sup> It is unknown whether this image becomes a reference to Hitler and Nazi Germany or is associated with Mussolini and fascist Italy, but the very analogy with the dictators of the twentieth century is undeniable (Kolokolova, 2018, p. 97).

Here we should also add the obligatory and most often “forbidden” line of the emperor’s love affairs with a foreign woman, a captive, a slave, a freed woman, a childhood friend, another man’s wife, a hetaera, a relative (perhaps

<sup>12</sup> See the image source: <https://likefilmdb.ru/film/uroki-farsi-2020/stills/> (23.06.2023).

<sup>13</sup> Among Nero’s amusements we find in Cornelius Tacitus a description of his walks, dressed (so as not to be recognized) in a slave’s rags. He wandered the streets of the city and brothels, and his companions stole goods for sale and attacked random passers-by. After his incognito in the night acts of violence against noble men and women was revealed, the number of robbery gangs increased dramatically, and robberies and fights became more frequent. Therefore, Rome during the night hours was like a city invaded by the enemy (Tacitus, 1906, Book 13, Ch. 25).

with his mother, as in *Nero*). Such a person, despite her socio-political position, often fights for her rights to supremacy in the state (see, for example, the image of Cleopatra in the American film under the same title by J. Mankiewicz, 1963).

The first impression of Julius Caesar in Uli Edel's film of the same name is the following: we see an impressive young man with appealing modern appearance, soft, caring, courageous—all features convey his humanity, but do not create an image of a commander. This “mumbler” spectacularly walks around in military uniform (it suits him very well), looks into the distance, gives touching speeches in front of his legionaries, fearlessly stands up in front of the leader of the Gauls who is sitting on a horse. As Nonna Mordyukova would say in the film *The Chairman*, “a nice man, but not an eagle.” Alessandra Stanley writes that the choice of Jeremy Sisto for the role of Caesar is puzzling. He seems “to be missing cartilage—and acting technique. His epileptic seizures are splendid, but anything more nuanced fails to register” (Stanley, 2003). Therefore, his “humanity” even had to be intensified by a fight in a scene with the leader of ferocious pirates who captured him near the island of Pharmacussa. But in reality, he, expecting a ransom from his friends, was saved not by a duel, but with the help of his wit. Plutarch wrote that Caesar often joked with robbers, read out his poems and speeches to them, called those who did not understand ignoramuses, demanded silence during his rest and promised to crucify them all after the release which made them die of laughter. Later he still hung them along the road, and remembering the pirates' kindness (they gave him food), he broke their legs so that they did not suffer, but died at once (Plutarch).



Fig. 8. Still from *Julius Caesar*, directed by Uli Edel, 2002. Caesar and Cleopatra<sup>14</sup>

In reality Caesar's appearance was more ascetic, especially after his return from Egypt.

<sup>14</sup> See the image source: <https://www.film.ru/serials/yuliy-ceszar/frames> (23.06.2023).

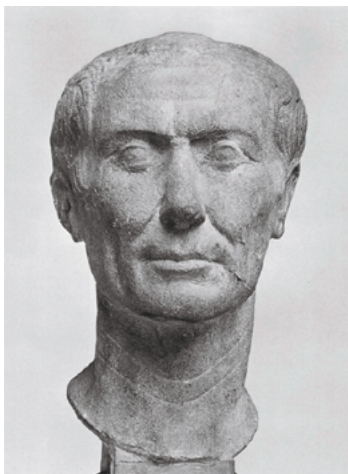


Fig. 9. Gaius Julius Caesar. The only authentic portrait made during Caesar's lifetime. Agliè Castle—Tusculum (Italy)<sup>15</sup>

In this presentation of Caesar as a statesman, despite his many other merits (before the Senate, forgiveness towards enemies, love of his people), we find even criticism of his actions during the times of the civil war in Gaul, though no reasons for these actions are given. Suetonius names two of them: the financial one (due to huge debts) and fear of responsibility for everything the ruler had done during his first consulship. After all, even one of the most authoritative senators, a philosopher-stoic and a principled opponent of Caesar, Marcus Cato, "had often pledged to impeach him, the moment his army was disbanded" (Suetonius, 1993a).

There is a much larger omission in the film, however—the absence of the figure of Marcus Tullius Cicero, a famous orator and lawyer, a politician and a successful military leader. This supporter of Stoicist ethics, concerned about the moral foundations of the state, was subjected to repressions for defending the republic's interests, including the exposing Lucius Catiline's conspiracy.<sup>16</sup> In 60 BC, not without Caesar's approval, Cicero was condemned and sentenced to exile from Italy, and his estates were razed to the ground as desecrating Rome (Markov, 2018, p. 16). But even after the dictator's death, the hunt for the philosopher did not stop: he was killed on Mark Antony's orders. Consequently, although Caesar behaved mercifully, towards his enemies as well, his uneasy relations with Cicero would not only have failed to stain his

<sup>15</sup> See the image source: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1268343611> (23.06.2023).

<sup>16</sup> Sallust cites the opinion expressed during the investigation (which, at the end of the proceedings, was refuted) that Caesar also participated in this conspiracy (Sallustii, 1838, p. 28).

timeless fame, but also clarified his historical role, which historians are still discussing: did he destroy the republic in Rome or did he save the state?<sup>17</sup>

More complicated is *the image of Emperor Nero*, about whom Suetonius, analyzing the moral foundations of his family tree, wrote that he took all the vices of his family uniting them in his personality: “Nero perpetuated their separate vices, as if these were inborn and bequeathed to him, while failing to exhibit their virtues” (Suetonius, 1993b). To confirm this negative description, let us turn to the Cretan sculpture which depicts Nero during his reign. Very precise characteristics are attributed to his image:

The portrait of Nero, created, undoubtedly, by an outstanding artist, does not reveal completely those repulsive traits of him, which came to the surface and became especially obvious during the last years of his life. But they are discernible in the gloomy look, in the barely noticeable sinister smile of his mouth. (Loseva, 1975, p. 36)

“His initial acts of insolence, lust, extravagance, avarice and cruelty were furtive, increasing in frequency quite gradually, and therefore were condoned as youthful follies, but even then their nature was such they were clearly due to defects of character, and not simply his age” (Suetonius, 1993b). A sensual mouth, serpentine eyebrows and a fixed gaze, as well as frontal mass overhanging above the bridge of his nose, give his appearance features of an animal.

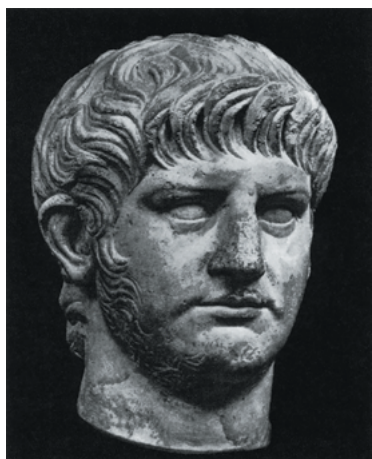


Fig. 10. Nero's head. Rome. Palatine Museum. Roman National Museum. Marble. 50s AD<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Transcript of the TV show *Sudy Vremeni* [Trial of Time] (2010), Issue 2: Gaius Julius Caesar: destroyer of the republic or savior of the state? Retrieved May 16, 2023, from: <http://www.kurginyan.ru/publ.shtml?cmd=add&cat=3&id=68>

<sup>18</sup> See the image source: <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=381> (27.06.2023).

But in history, Nero is not only a behind-the-scenes murderer. He is also the savior of a gladiator condemned to death, he is concerned with social reforms, including fair taxation, as well as with exposing the corrupt Senate and, in the future, with the abolition of slavery.

In Paul Marcus's three-hour film *Nero*, the future ruler of Rome appears as a naive dreamer, a young man in love with the slave girl Claudia Acte, faithful to her till the end. Three attempts to poison his mother Agrippina and destroy her in a shipwreck specially arranged for her are not covered. The unsuccessful attempts to strangle his first wife Octavia, as well as her execution in exile for "adultery," are not shown as well (Suetonius, 1993b). On the contrary: Nero, after his divorce, pleads her not to ruin herself, promising to give her a chance to be happy. But later her brother reports that she drowned. The death of his second wife (the pregnant Poppaea) due to his kicking her in the stomach (Suetonius, 1993b) is replaced by an accident during a fervent dance in the film.

Nero is humanized to a degree that other directors could not even imagine (Nicosia, 2018). This bloody butcher is also shown at the moment when he is worrying about the evil done to those close to him: tears don't dry up on his face. He weeps over the arrest of his mother that he himself initiated, because it was for her sake (!) that he wanted to create a just and merciful republic. He grieves over the poisoning of his half-brother Andronicus, which he ordered himself. Realizing his guilt, he tearfully apologizes to Acte for what he has done and still has to do (!), although in reality his sorrow is only due to the understanding that his work in the field of music is over. ("What an artist dies in me!").



Fig. 11. Still from *Nero*, directed by Uli Edel, 2004. Nero and Claudia Acte<sup>19</sup>

<sup>19</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/230391/stills/page/1/> (23.06.2023).

Remorse and pangs of conscience still arise in the soul of the “sufferer.” That is why Claudia, who has found comfort in Christianity, gives him forgiveness in the ending scene, taking away all his sins and thus bringing Nero closer to Christ lost in doubts on the Mount of Olives. From Claudia’s words we learn that “Nero had a dream about Rome, a dream about the world that is a better place. He did not start the fire, but the fire in his soul consumed him.” And of this supposedly repentant sadist, who killed his closest relatives, friends and most of the people, Acte, weeping over his body, says, ‘We are all forgiven, he is not alone, he’s just got lost.’”



Fig. 12. Still from *Nero*. Nero and Claudia<sup>20</sup>

According to Luke Nicosia, this “moral superiority of the Christian faith, paired with the tale of Nero’s corruption, illustrates that Nero was not always terrible and deserves pity for his fate” (Nicosia, 2018). However, the desire to coax an emotional response from the audience ultimately lessens its effectiveness. And overdramatizing the Christian idea in the context of the film’s deviation from the standard interpretation of Nero has had quite a negative effect on its perception (Nicosia, 2018).

As a result, along with Nero’s pseudo-repentance, the “repolarization of images” occurs in the film. Nero is justified in his atrocities, while those surrounding him take his evil upon themselves. Poppaea allegedly stupefies him with drinks from Egypt, and he gives deadly orders; Seneca, apparently turning over and over in his coffin, “prompts” Nero to kill his half-brother and mother; and Claudia Acte is indirectly drawn into the circle of criminals, as she is held psychologically responsible for the murder of Britannicus.

<sup>20</sup> See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/230391/stills/page/1/> (24.06.2023).

<sup>21</sup> All that is missing is Leopold the Cat, the main character from a Soviet animated short film, whose catchphrase is, “Guys, let’s all get along!”



And in the background of these dramatic shifts in the germinating *idea of Christianity (a kind of imitation of humanity) forgiveness of evil is declared*: “one must ask God with a pure heart” (just for Nero!). Baptism is “put on stream” (Claudia, adults, children are baptized). Even Seneca declares that he and Nero lack true faith (a real long-matured Christian). Well, and afterwards we get a complete atonement for all sins in Claudia’s speech: “There are no people unworthy of redemption.”<sup>21</sup>

Such falsification of facts provided in the characterization of the tyrant-murderer, and even presented through the prism of Christian forgiveness, is dangerous, because such characters (Nero, Hitler, etc.) are really not alone, and labeling them as “humane” in order to rehabilitate them is a manifestation of evil.

## CONCLUSION

As a result of this research outstanding examples of the twenty-first century cinema have been analyzed and humanity has been studied as a fundamental generic notion of good. However, in contemporary cinema it is presented ambiguously. Some directors, introducing new historical stereotypes into mass audience, have directed them at voluntarily acceptance of falsified history. In their film productions, through the efforts of the creators, the evil is presented to the audience at least in a weakened form, and sometimes as outright good. It happens because certain political and religious leaders are shown through the prism of far-fetched manifestations of humanity (Nero, partly Caesar, Luther, Hitler, the death camp commandant Ralph). In their aspiration to rehabilitate the evil such authors apparently are not aware that they are objectively contributing to the mutation of modern society’s mode of thinking and transforming it into the consciousness of a possible neo-Nazi electorate.

Such a trend in foreign cinema is not accidental. It can be observed in fundamental areas of not only art but also intellectual studies. In philosophy, for example, efforts have recently been made to redefine the concept of evil. Explaining to his readers what is good and what is bad, Pavlos Kontos regards evil as a natural human flaw (shortcoming). Therefore, it should be taken condescendingly, without being connected to an ordinary crime (Kontos, 2018, p. 4, 6). And according to the statement of Sophia M. Connell, evil is a kind of “unnatural incurable amorality,” otherwise “a natural human defect that falls in some sense within the domain of nature” (Connell, 2018).

---

<sup>21</sup> All that is missing is Leopold the Cat, the main character from a Soviet animated short film, whose catchphrase is, “Guys, let’s all get along!”



As a result, evil here is transformed into a fictional phenomenon that is not so negative. However, in such cases Lars Svendsen points out that our attention towards the victim is lost (Svendsen, 2008, p. 1).

Instead of the term “evil” itself, a new set of concepts is proposed:

(a) “unnatural incurable amorality,” which exists as such and is not curable by medicine, but is simply a human defect by nature (therefore, one can assume, a criminal can be allowed to kill and rob because he is mentally or physically handicapped). But such immorality is not yet a vice (crime) as they state;

(b) vice, which a person is born with (and since then has never heard of morality—it is apparently natural and also “incurable). Therefore, such vice and immorality are, almost like in poetry by Pushkin, “two things incompatible.” Nevertheless, in order to clarify the distinction between them, specific explanations are required, which were made already by Aristotle. He defined immorality as a system that includes the accompanying circumstances, their number, who the perpetrator is, what kind of act is committed and under what conditions, using what instrument and for the sake of what, in what way (gently or violently) (Aristotle, 1997, Book 3, 1 (II)). Only after finding out all these things the philosopher summarized that only a madman, a deaf or a blind person can be ignorant of how immoral foundations arise in such actions: “But if without being ignorant a man does the things which will make him unjust, he will be unjust voluntarily” (Aristotle, 1997, Book 7, 7 (V)).

Thus, creating the vision that evil is not evil (the world executioner is worthy of sympathy) is a purposeful processing of public consciousness with the introduction of false ideas into people’s minds. Sooner or later, it will find an aggressive way out in changing social life. Such a result of the conception that rehabilitates evil, launched into mass psychology with its predatory “entering the mind” consists of two very traditional stages: intention—implementation. But the origins of this construction go back to the concept of soul called *entelechy* that was developed by Aristotle. Applying it to the processes that have been covered here from the point of view of social psychology, this Aristotelian notion, initially studied positively by Aristotle, now appears to us in a new light—**the entelechy of evil**, i.e. **a soul possessing negative energy**. In this phenomenon the hypothesis of evil stated at the beginning of the article finds its natural basis.

However, in the art of foreign cinema this destructive trend is opposed by another one, in which humanity is expressed in its original humane form.

1. The transformation of a German officer into a man who sympathizes with a victim of the war (Wilhelm Hosenfeld in *The Pianist*).
2. Humanity when it heroically exceeds itself (the pianist Wladyslaw Szpilman; the medic Desmond Doss saving soldiers in the battle for

Okinawa; the Auschwitz prisoner Saul; the singer Nelly Lantz returning from Auschwitz to Berlin; the concentration camp prisoner Gilles nicknamed “the Persian”).

3. Awakening of humanity in collective consciousness (American soldiers in *Hacksaw Ridge*, as well as prisoners of different countries in the German concentration camp in *Son of Saul*).

4. Bringing a person to the boundary of possible awakening of humanity (the husband and acquaintances of the singer Nelly Lantz).

5. Awakening of attachment to another person regarded as one’s property (the Nazi cook Klaus towards the Persian in *Persian Lessons*).

From the types of humanity we have identified, in which it is manifested “in the definiteness of its excess,” it becomes obvious that modern foreign filmmakers have reason to develop the traditions of European humanism, but the attempt to impose a new vision of the villain as a virtuous person is perverse and ultimately criminal. Therefore, the study of the rehabilitation of evil disguised as good is not exhausted by the proposed article, but needs further analysis, which can be developed based on the materials of this publication.

\* \* \*

## ВВЕДЕНИЕ

Среди исторических фильмов о Второй мировой войне в специальную группу выделяются фильмы о Гитлере, в которых на особом счету находится *Der Untergang* («Падение» или «Закат», известного у нас под названием «Бункер»). Он отличается намерением режиссера О. Хиршбигеля выявить в Гитлере человеческие черты, отодвинув на задний план палача. Режиссер, а также исполнитель главной роли — известный швейцарский актер Бруно Ганц, как пишет рецензент картины Ксения Климентова, попытались увидеть в образе главного героя человека, обладавшего «душой и сердцем», — что ему «не чуждо ничто живое». О своем стремлении воспроизвести «человечного» фюрера, что явилось и сверхзадачей фильма, Б. Ганц сказал так: «Я не стыжусь того, что в отдельные мгновения мог испытывать к нему симпатию. Если зритель, по крайней мере, в некоторых сценах, симпатизирует сыгранному мною монстру, то свою работу актера я выполнил» (Климентова, 2005). Это высказывание рецензент сопровождает остроумной ремаркой: «Вероятно, Ганц работал над образом Гитлера по методу Станиславского, советовавшего для убедительности роли, играя злодеев, находить в них положительные черты» (там же).

В таком всплеске интереса к одиозным личностям (к 2005 году о Гитлере было создано 86 фильмов) авторы фильма, реабилитируя нацизм, добились существенных результатов. После опроса, проведенного в Германии журналом «Stern», оказалось, что «около 70% зрителей считают возможным поиск человечности в Гитлере. По прошествии стольких лет пришло время отказаться от стереотипов и взглянуть на виновника трагедии века другими глазами» (там же). Согласно мнению сценариста и продюсера картины Берндта Айхингера, «сложившаяся традиция одномерного изображения Гитлера в виде сумасшедшего куда опаснее, ведь это как бы оправдывает всех остальных немцев... Нельзя забывать о том, что он превратил в своих сторонников практически все население страны» (там же)<sup>1</sup>.

Но тогда, где линия разделения в условных попытках вызвать сочувствие к Гитлеру в фильме «Бункер» и, например, действительной эмпатии к Иисусу в фильме «Страсти Христовы» (реж. Мел Гибсон, США, 2004), имена которых в итоге должны стать рядоположными?

Приведем в этой связи ссылку на узнаваемый сетевой проект — энциклопедию Холокоста с детализированной репрезентацией сети концлагерей Третьего рейха (United States Holocaust Memorial Museum, 2023), что, несомненно, свидетельствует о системном претворении расовой теории нацистского идеолога, ставившего своей целью порабощение всего мира и тотальное уничтожение целых народов. В фильме же Гитлер всю вину сваливает на немецкий народ, в связи с чем отказывается его защищать и даже за пять минут до самоубийства все еще выкрикивает человеконенавистнические лозунги. Так что сочувствие ему вряд ли может быть оправдано.

Тем не менее фильм «Бункер» в своем «стремлении к человечности» оказался не одинок. Через пять лет после него вышла картина «Мальчик в полосатой пижаме» (The Boy in the Striped Pyjamas), повествующая о семье вымышленного персонажа — нацистского коменданта концлагеря в 1943 году. Удостоенная множества премий, кинолента создана по одноименному роману Джона Бойна (режиссер Марк Херман, сценаристы — М. Херман и Дж. Бойн; производство Великобритании и США). Финал картины, несмотря на замысел режиссера показать «бесчеловечность человека по отношению к другому» (Andrews, 2018), вызывает сочувствие к делающему карьеру в СС карателю по имени Ральф и к его жене, у которых по нелепой случайности в газовой камере гибнет их прелестный восьмилетний сын Бруно. Таким образом, данный фильм оказывается попыткой очеловечить нацизм через образ безвинного ребенка.

---

<sup>1</sup> Не считая (и считая) тех, кого через своих успешных сообщников уничтожил в лагерях смерти и на полях Второй мировой войны.



Рис. 1. Кадр из фильма «Мальчик в полосатой пижаме». Реж. Марк Херман, 2008.  
Сын коменданта концлагеря — Бруно<sup>2</sup>

С ним погибает и еврейский мальчик Шмуль (внешне не такой ангело-подобный, как Бруно. Напротив: к его бритой голове и полноватому лицу надо еще привыкнуть. Возникает даже вопрос, откуда в лагере смерти такой упитанный мальчуган?).



Рис. 2. Кадр из фильма «Мальчик в полосатой пижаме».  
Юный узник концлагеря Шмуль<sup>3</sup>

Разумеется, гибель ребенка — это трагедия, которая не имеет национальных границ. Однако в камере от газа задыхается и большая масса взрослых, но в фильме катастрофа представлена так, что предметом наиболее острых переживаний становится не мальчик в полосатой пижаме (как назван фильм), а судьба немецкого подростка, добровольно проникшего

<sup>2</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/281251/> (25.06.2023).

<sup>3</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://ru.pinterest.com/pin/581245895678942244/?mt=login> (25.06.2023).

в концлагерь, чтобы помочь приятелю найти его пропавшего отца. Заключенные же даются как декоративный фон (им ведь и положено здесь сгинуть!). Поэтому все зрительские симпатии и переживания предназначены этому юному бесхитроственному существу, которого «затащил» сюда его сверстник. И уж в последней сцене, где несчастные родители в поисках ребенка мечутся по лагерной территории, сочувствие зрителей распространяется и на них, в том числе и на коменданта фабрики смерти.

А за год до «Бункера» в свет вышел фильм о всемирно известном немецком лидере — протестантском реформаторе Мартине Лютере (2003, реж. Э. Тилль, производство Германии–США; компании MGM и NFP teleart при поддержке Thrivent Financial for Lutherans). Несмотря на коммерческий неуспех (при бюджете в 31 млн \$, возмещенный немногим более пяти и только позже — с использованием мирового проката — компенсированный в объеме 29 с половиной млн), явился типовым историко-биографическим жанром, не утратив своей актуальности и в наше время. По замыслу режиссера, его обращение к теме Лютера связано с просветительской задачей и, кроме того, «у него можно встретить “надежду и сострадание”». Сверх того, в фильме «была предпринята попытка не игнорировать ни одну сторону его личности (...) Я хотел исследовать Лютера-человека» (Marklein, 2004).

То есть вновь встает проблема человека, на сей раз личности, которая проявилась в истории как протестантский лидер и непримиримый борец с религиозными врагами (католическим Римом, с одной стороны, и нехристианами — с другой). Но в кино Лютер получился только положительным: любит детей, острит на лекциях, учит быть смелыми христиан, наконец, спасает, как минимум, Саксонию от террора своего соратника Андреаса Карлштадта. В истории же проявились иные грани лютеровского мировоззрения, отразившегося на судьбе евреев. Но их истоки в фильме выявлены не были, хотя в народных массах антиеврейские призывы Лютера, носившие максимально конкретный характер, отклик нашли (Резник, 2016, с. 121). Так, в работе «О евреях и их лжи» (раздел о порабощении богатством) он писал, что Моисей сжег бы до пепелищ школы и дома нечестивцев, роль которых, по мысли Лютера, в данном случае исполняли его современники-евреи<sup>4</sup>. Далее, их, по мысли немецкого богослова, вполне можно было бы разместить в условном хлеву или под открытым небом (т.е. как если бы в таборе), чтоб чувствовали себя пленниками на чужбине, а «не хозяевами страны, как они хвастливо заявляют» (Лютер, 1543).

---

<sup>4</sup> Quasi-ссылка на одного из главных пророков авраамических религий в контексте оправдания действий, нацеленных на уничтожение иудеев, свидетельствует, на наш взгляд, о высоком уровне казуистики, которой Лютер пользовался весьма изощренно.

На этих требованиях можно было бы и остановиться. Однако публицист Исаак Резник и исследователь Грета Ионкис (каждый в отдельности) цитируют раввина Райнхарда Левина, охарактеризовавшего в своей работе «Отношение Лютера к евреям» (Берлин, 1911) последствия лютеровских репрессий: семена ненависти к евреям, которые были посеяны, «не исчезли бесследно, напротив, они проросли спустя столетия; и всегда каждый, кто по каким-либо мотивам выступал против евреев, был уверен, что имеет право ссылаться на Лютера» (Резник, 2016, с. 122).

Помимо приведенных фактов, касающихся действий Лютера в XVI веке, публичная репрезентация его образа как антисемита достигла апогея в двадцатом. Не случайно Даниэль Грубер считает Лютера теологом Холокоста, антиеврейская направленность идей которого была изначально заложена в представляемом им учении (Грубер, 2016)<sup>5</sup>. Э. Тиль, разумеется, не мог не знать, что ненависть к евреям, которой страдал Лютер, находится в полном противоречии с понятием «человек». Поэтому в связи с тем, что юдофобство Лютера открыто проявилось только в 1530-е, режиссер и сценаристы (К. Томассон и Б. Гэвиган) ограничились периодом с 1505-го по 1530-й, и этот компрометирующий Лютера вопрос был «благополучно» снят в угоду созданию мифа о его человечности, а в конечном счете — улучшенного Лютера. Таким образом, человеческое, как следует из концепции Э. Тилля, — это отказ от воплощения негативных черт характера и вброс в массовое сознание только позитивных. В итоге образ Лютера превратился в абсолютный символ добра. Тем не менее, если уж авторы обратились к истории, то они должны были бы находиться в сфере требований, предъявляемых к ее воспроизведению. Рамон Лопес-Факал и Д. Шугеренский пишут, что в наше время такие требования принципиально необходимы, потому что история — это не просто хронологический отчет о том, что произошло в прошлом. Он должен быть критически осознан «на основе достоверных источников и данных для построения интерпретаций (...) Прошлое — не удаленная в пространстве планета. Оно тесно переплетается с настоящим» (Lopes-Facal, Schugurensky, 2023, p. 22). Поэтому не случайно «в последнее время акцент в историческом мышлении делается на анализе доказательств, рассуждений, интерпретации и аргументации» (Carrasco and Serrano, 2023, p. 37).

---

<sup>5</sup> Б. Хавкин, говоря об учении Лютера как о зародыше нацизма, приводит заявление на суде издателя нацистской антисемитской газеты «Штурмер» Ю. Штрайхера, одного из приговоренных к повешению Международным военным трибуналом в Нюрнберге: «На моем месте на скамье подсудимых мог бы сидеть Мартин Лютер, если бы суду было представлено его сочинение “О евреях и их лжи”» (Хавкин, 2019, с. 180).

В стремлении оправдать действия одиозной личности видится идеологическая атака на сознание людей, влияние которой на примере жанра пеплума отмечал Ромил Соболев, говоря об уверенности зрителя после просмотра фильма в приобретении ценных исторических знаний. В таком фильме «можно неявно, иносказательно обратить внимание зрителя на те или иные события, подчеркнуть одни и вовсе исказить другие» (Колоколова, 2018, с. 96). Подобное явление, как мы заметили, коснулось и других киножанров. В попытке реанимировать старого идола в человека и вызвать к нему сочувствие как к страдальцу (в фильмах «Бункер» или «Нерон») его превращают в символ добра, заставляя зрителей (в реальности — миллионы людей) поверить в правдивость этого образа и принять концепцию умолчания зла с заполнением возникших пустот надуманными добродетелями.

В изучении подобной трактовки одиозных личностей состоит **актуальность** исследования, из чего вытекает и его **новизна**, выраженная в анализе лукавого преображения исторических лиц и шире — современного осмысления человека и человечности, ибо до сих пор эти понятия оказываются весьма расплывчатыми. В реинтерпретации режиссера Оливера Хиршбигеля — это отказ от одномерного изображения Гитлера в виде сумасшедшего. Тогда причин для сочувствия ему у здравомыслящих людей вообще не останется. А человечность у режиссера Эриха Тиля в фильме «Лютер» — это все черты личности, в том числе надежда и сострадание. Однако в данном случае, как было показано выше, их наличие носило, как минимум, весьма избирательный характер.

В такой непростой корреляции понятий человека и человечности возникает необходимость их специального рассмотрения. Поэтому **цель** статьи заключается в выявлении сути человечности в двух противоположных концепционных матрицах. Одна — классическая, которая всегда существовала и выражается в развитии гуманистических традиций — «превышении человечности в человеке» (Г.-Х. Гадамер). Другая — современная, состоящая в искажении исторических фактов в угоду искусственному преображению отрицательного персонажа в человеческого. Такое следствие искаженной толерантизации в освещении значимых исторических персонажей дает основание авторам выдвинуть **гипотезу** существования энтелехии зла, прикрытой маской добра. Подобная энтелехия в наше время приобрела экзистенциально-угрожающее значение для развития современного общества.

**Объектом** исследования являются зарубежные исторические фильмы XXI века, **предметом** — воплощение в них феноменов человечности и лже-человечности.

**Теоретическая значимость** состоит в обосновании явления лже-человечности, которая станет фундаментом дальнейшего исследования

теории зла как особого направления в философской мысли. **Практическая** — в применении этой теории в курсах философии, социальной психологии, педагогики, политологии, культурологии и искусствоведения, в частности теории и истории кино и анализа ключевых медиаконцептов.

**Методы.** Для изучения рассматриваемого явления используется этико-философский подход во взаимодействии с культурологическим.

### Фильмы и концепции

Понятию человечности в академических словарях обычно дается довольно размытое определение: «достойное человека, отзывчивый, гуманный»<sup>6</sup>. Относительно конкретное дано Еленой Павловой: «человечность — дуальное качество человека, проявляющееся в действии по отношению к другому человеку» (Павлова, 2015, с. 262). Однако человек — это существо, в котором изначально содержится и положительный потенциал, и отрицательный. Критерием здесь служат основы морали, нарушение которой, по наблюдению Г.В. Лейбница, переходит в физическое зло и приводит к необратимым последствиям: «один Калигула или Нерон причинил зла больше, чем землетрясение» (Лейбниц, 1989, с. 147). Несоблюдение моральных основ общества вызывает в нем острые и неразрешимые внутриличностные конфликты, поскольку их причиной, по замечанию Джеффри Б. Рассела, оказываемся мы сами, «суд совести оценивает и наказывает нас, виноватых, как чужака, которого следует изгнать из мира, где присутствует наше гармоничное с миром и собой “я”» (Светлов, 2001).

Исследуя человеческое «я», еще Иммануил Кант выявил изначальное веление долга человеку перед самим собой, которое заключено в нравственном познании самого себя и проникновении «в трудно измеряемые глубины (бездну) сердца» (Кант, 1999, с. 835). Однако кантовское понимание зла будет неполным без его характеристики, сформулированной в Стэнфордской философской энциклопедии. Исходя из его учения как светской теории зла, в ней осмыслены три противоречащие друг другу истины о человеческой природе, приравнявшие зло к не вполне доброй воле:

- мы радикально свободны;
- мы по природе склонны к добру;
- мы по природе склонны ко злу.

Последнее Кант называет радикальным злом, потому что оно неискоренимо, ибо «все люди имеют склонность подчинять нравственный закон своим интересам». Отсюда и три степени зла, усугубляющиеся по степени испорченности воли:

<sup>6</sup> Ожеров, С.И., Шведова, Н.Ю. *Толковый словарь русского языка*. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/265398> (24.05.2023).



- хрупкость, когда человек пытается совершить нравственные поступки, но в силу своей слабости довести свои планы до конца не может;
- нечистота, когда человек с нечистой волей совершает морально правильные действия лишь отчасти (например, из-за личного интереса). Такую форму Кант считает недостатком воли хуже слабости, потому что нечистый человек позволил, помимо морального закона, руководствоваться своими собственными интересами;
- извращенность или злоба, когда некто с извращенной волей перестраивает правильный порядок стимулов. Вместо того, чтобы отдать приоритет моральному закону над всеми другими стимулами, он выше него ставит любовь к себе. Поэтому воля человека проявляет здесь наихудшую форму зла, какую только может сделать человек.

В противовес кантовскому определению радикального зла, Ханна Арендт, стараясь понять ужасы нацистских лагерей, выдвинула понятие *банального зла*, которое изучила на примере анализа фигуры нацистского функционера Адольфа Эйхмана, организатора депортации евреев в места их истребления. Арендт убедилась, что Эйхман, как и другие т.н. кабинетные убийцы, не руководствовались демоническими мотивами. Напротив, «мотивы и характер Эйхмана были, скорее, банальными, чем чудовищными», а он был «ужасающе нормальным» человеком, «который просто не очень глубоко задумывался о том, что он делал» (Calder, <sup>1</sup>2013, <sup>2</sup>2022).

С таким пониманием нормального и банального трудно согласиться, потому что массовое умерщвление людей — это зло выходит за пределы обычного представления, и его надо объяснять с учетом фашистской идеологии. Для нас же главное то, что из приведенных высказываний вытекают следующие выводы:

- человек предрасположен и к добру, и к злу;
- склонность к злу, несмотря на примат морального закона, проявляется в оценке своих интересов выше нравственного закона;
- в нацистской Германии моральный закон был заменен расовой идеологией, обосновавшей для немецкой нации высшую необходимость и абсолютное право поработать и уничтожать другие народы.

Возникновение в такой атмосфере феномена человечности — явление героическое и кажущееся невозможным. Поэтому его мы и будем рассматривать в героико-психологическом преломлении, в том, каком оно понималось изначально в греческом полисе, и на что обращал внимание Х.-Г. Гадамер. А затем его интерпретацию человека, который всегда у Платона показывал «человечность в определенности ее превышения», реконструировал, в частности, Иван Рязанов (Рязанов, 2022, с. 223). Такой гадамеровский тезис *«Человек — это существо, которое превосходит самого*

себя» (курсив наш. — Г.К., И.К.), подтвержденный в древнегреческой философии героической смертью Сократа и мужественным поведением его ученика — Платона (как и ранее, противостоянием преследованию досократика Анаксагора, а впоследствии — римского философа Цицерона), в нашей работе будет служить *показателем человечности*.

Начнем с самой естественной формы проявления человечности — перерождения индивида из обычного в стоика. Одним из таких в западноевропейском кинематографе начала XXI века представляется фильм «Пианист» (режиссер Роман Полански; производство Польши, Франции, Великобритании, Германии), созданный по биографической книге выдающегося польского пианиста Владислава Шпильмана. Во время оккупации Польши (1939) он, как и все другие евреи, был временно помещен в Варшавское гетто, после чего его должны были отправить в концлагерь Трешлинка. Героизм Владислава лишен внешних эффектов. Он выжил в руинах города без возможностей для существования.

Человечность, не лишенная мужества, пробуждается и у одного из офицеров отступающей немецкой армии — капитана Вильма Хозенфельда, впоследствии скончавшегося в лагере для немецких военнопленных (1952). Услышав игру Шпильмана, исполнившего Балладу Шопена № 1 (g-moll), в которой выражен протестный характер польского музыканта (как столетием раньше самим композитором, так и пианистом XX века), немец, судя по изменению позы и выражения лица, проникся уважением к Шпильману, испытал к нему явную эмпатию. Необычность ситуации усилена еще и тем, что Владислав со своей яркой библейской внешностью за время войны оброс густыми черными волосами, бородой и усами, благодаря чему в данной сцене сталкивается несовместимое: символика Христа и реальность нацизма.



Рис. 3. Кадр из фильма «Пианист». Реж. Роман Полански, 2002.  
Немецкий капитан приносит Шпильману еду и отдает ему свою шинель<sup>7</sup>

Разновидностью духовного развития человека является коллективное перевоплощение персонажей, какими оказываются образы солдат и их начальников в фильме «По соображениям совести» (*Hacksaw Ridge*, реж. Мел Гибсон; производство Австралии, США, Великобритании, Китая, 2016). Такое изменение происходит под воздействием христианина и стоика, главного героя фильма — в армии США, который по идейным соображениям отказывается от убийства себе подобных, получившего после штурма Окинавы высшую военную награду (*Medal of Honor*).

Условный уклонист и одновременно герой — через что здесь осуществляется переход к человечности? Мэтт Золлер Зайтц видит ее в необычных личностных качествах героя, которые настолько в нем открылись, что он воспринимается «безмятежно и бесспорно хорошим, благодаря чему, скорее, кажется ангелом, чем человеком»<sup>8</sup>. В ангела можно было бы и поверить, но им оказался солдат американской армии Десмонд Досс, известный как легендарная историческая личность. Он пришел сюда добровольцем, но не убивать людей, а спасать. За такое своеволие над ним издеваются, избивают и по инициативе полковника приговаривают к военному трибуналу. Однако в связи с почти забытым пунктом

<sup>7</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://ru.kinorium.com/205141/gallery/?photo=48952935> (21.06.2023).

<sup>8</sup> Seitz, M. Z. (2016, November, 4). *Hacksaw Ridge*. RogerEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/hacksaw-ridge-2016> (10.06.2023).

в законе «по соображениям совести» его освобождают от прямых военных обязанностей и направляют на фронт в качестве санитара. А фронт представляет собой реальное событие — одно из самых кровопролитных сражений с японцами на острове Окинава за 400-метровую высоту Маэда — «Перевал-пила» (конец Второй мировой войны). С показа этого сражения, в котором после японской контратаки в мае 1945-го 77-я пехотная дивизия была разбита с огромным количеством убитых, начинается полная переполюсовка отношения солдат и начальства к Доссу, спасшему в бою 75 раненых. Один за другим они предстают перед ним с надеждой на спасение и горьким признанием его правоты.



Рис. 4. Кадр из фильма «По соображениям совести».  
Реж. Мел Гибсон, 2016. Санитар Десмонд Т. Досс спасает раненых<sup>9</sup>

В этой инверсии от агрессии к дружелюбию прорастает человечность, а у самого Досса она еще усилена проявленной жертвенностью. Самое ценное в такой метаморфозе — это не изначальная данность, а завоевание ее в смертельной опасности. Причиной же становится прозрение солдат в отношении сущности добра и зла.

Пробуждение человечности в герое и коллективе показано в венгерском фильме-притче **«Сын Саула»** (венг. *Saul fia* — при участии США, Франции, Израиля, Боснии и Герцеговины, 2015). Он явился дебютом реж. Ласло Немеша, получившего на Каннском фестивале Гран-при, а на «Оскаре» —

<sup>9</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/336449/shot> (21.06.2023).

премию за лучший иностранный фильм). Название фильма загадочно, потому что, несмотря на библейские ассоциации, связи с этим источником первоначально не возникают. Ветхозаветный царь Саул и три его сына погибают в сражении с филистимлянами, которые постоянно нападали на Израильское царство. Израненный на войне царь, кидаясь на кинжал, кончает жизнь самоубийством (1-Цар. 31:2-6). А киногерой по имени Саул (во чтобы то ни стало) хочет предать земле мальчика, похожего на его сына, из-за чего впоследствии погибают он сам и все заключенные, которые ему помогали. Но именно в такой самоотверженности обоих Саулов, где проявилось превышение человечности, находится точка их соприкосновения.

Однако, несмотря на наши вольные ассоциации, лагерный узник в картине «Сын Саула» в критичной литературе воспринимается иначе — как образ «дикого животного», «бесстрастного, бдительного, помнящего только о выживании» (Larsen, 2015). В обзоре фильма заостряется внимание на том, как часто Саул опасливо оглядывается через плечо: «Он и его товарищи по зондеркоманде постоянно снуют, лихорадочно работают, пытаясь избежать излишнего внимания со стороны охраны» (Ibid). Для этого картина снята в так называемом академическом соотношении, с прицелом на то, чтобы сжатый кадр стал почти квадратным, а главный герой показан преимущественно крупным средним планом. В результате перспектива в кадре достигает наибольшей сфокусированности и интенсивности, высвечивая масштаб человеческой трагедии в лице одного и того же заключенного (Ibid).

Вместе с тем, как можно сопоставить «животное» с человеческой трагедией? Попробуем вникнуть в содержание. Действие происходит в 1944 году. Саул Ауслендер работает в лагере Освенцим, ежедневно убирая вещи задушенных в газовой камере заключенных. Его душа давно окаменела, и он ни на что не реагирует. Да и его самого как работника зондеркоманды по истечении нескольких месяцев вместе с другими заключенными из «особой команды» должны точно так же истребить. Так что смысл его работы в лагере смерти — продление жизни на несколько месяцев. Однако случайно он видит мальчика, уцелевшего после камеры, и Саулу кажется, что это его сын. Мальчика умерщвляют окончательно, чтобы использовать в качестве донора органов, а останки сжечь. После этого в течение всего последующего времени Саул озабочен поисками в концлагере раввина для прочтения молитвы и похоронами «сына» в земле. Осуществление этой религиозно-обрядовой идеи для Саула — это, по словам Ларисы Малюковой, как билет в рай, но ритуальная идея для него означает не просто смертельный риск, ее реализация находится за пределами человеческих возможностей. Тем не менее под витающей над ним смертью он совершает

невыносимое усилие — не расчеловечивается (Малюкова, 2015). Но главное, несмотря на то что он своими заботами о захоронении сына невольно вредит подготовке побега, Саул и в других заключенных пробуждает понимание гуманных чувств, и они нравственно с ним солидаризируются.



Рис. 5. Кадр из фильма «Сын Саула». Реж. Ласло Немеш, 2015.  
Немецкий надсмотрщик допрашивает Саула<sup>10</sup>

Но обретение человечности в военной драме бывает не всегда, что обусловлено иным мировоззрением и психологической ситуацией. В фильме «Феникс» (*Phoenix* — Германия, Польша; реж. Кристиан Петцольд), хотя и затрагивается военно-историческая тема, в центре внимания еще одна драма из событий Холокоста, жертвой которого стала певица Нелли Лянц. И вновь здесь показан интерес к человечности, проявившейся в конкретной истории, которая, по словам Брайана Таллерико, «служит [своеобразным] комментарием к тому, как страна справляется с такими [национальными] трагедиями, как война» (Tallerico, 2015). В конце Второй мировой Нелли чудом выжила в Освенциме, но после полученного выстрела в лицо ее внешность изменилась. Хирург не смог восстановить ее облик, поэтому она возвращается в жизнь с новой внешностью. В Берлине встречается своего мужа Джонни, который, не узнав Нелли, просит ее сыграть роль его жены. Тем самым Джонни намеревается использовать Нелли как самозванку и отобрать у нее наследство, доставшееся от погибших в войне родственников. А дальше он выстраивает грандиозную концепцию лжи: «репетирует сцену воссоединения со своей покойной женой — режиссируя и играя с пугающей точностью не только свою роль, но и всех своих

<sup>10</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://daily.afisha.ru/cinema/1209-syn-saula-drama-pro-holokost-poluchivshaya-nagrody-v-kannah-i-na-oskare/> (15.06.2023).

друзей — рядом с железнодорожными путями, которые явно отсылают к поездам смерти и [одновременно] к [обычным] тележкам» (Wheatley, 2020). Самое невероятное, что он в короткое время убеждается, что и почерк Нелли идентичен с почерком жены, и одежда «погибшей» пришлось ей впо-ру, и обувь. Он даже целует ее в целях конспирации перед нацистами, но никаких ассоциаций в нем не пробуждается. Этот смазливый и толстоко-жий уборщик в трактире, который в начале войны донес на Нелли и тайно с ней развелся, не чувствует, что рядом с ним — его любимая. Но в последние мгновения он узнает ее по песне, которую когда-то они исполняли вместе.



Рис. 6. Кадр из фильма «Феникс». Реж. Кристиан Петцольд, 2014.  
Афиша фильма<sup>11</sup>

Причем мелодия (после недавнего звучания в вульгарном варианте двух ресторанных девиц) звучит так трогательно, как если бы это была песня Русалочки, заклинавшей Принца ее узнать, ведь Нелли все еще любит мужа. Воспоминания о нем помогали ей выживать в концлагере. И в том, что в ней осталась запечатленная в музыке поэтичность в отношении к нему — ее любовь и неизбежная человечность. А его «прозрение», возможно, явится попыткой к покаянию, но, быть может, и нет.

Несмотря на то, что фильм «Уроки фарси» (*Persian Lessons*) создан тремя странами (Германия и две восточноевропейские — Россия и Беларусь), что выходит за рамки нашего исследования, мы не могли пройти мимо

<sup>11</sup> Источник изображения см. / See the image source: [https://media.filmz.ru/photos/full/filmz\\_ru\\_f\\_207828.jpg](https://media.filmz.ru/photos/full/filmz_ru_f_207828.jpg) (28.06.2023).

него, поскольку это необычное повествование о войне. Показательно также, что в настоящее время гражданство создателей фильма давно уже изменилось, да и их идентичность в создании притчи о Холокосте, стирающей национальные границы, уже не имеют первостепенного значения. Над сценарием работали авторы из двух стран: Илья Цофин (выходец из России, переехавший в 1990-х в Германию) и Вольфганг Кольхазе (Германия), рассказ которого и лег в основу фильма. А создатель фильма — известный американский кинорежиссер, уроженец Киева, Вадим Перельман. В силу того, что в предисловии к фильму сказано, что он построен на реальных событиях, а подтверждений этому не оказалось, аудитория, естественно, изначально была настроена критично (Brown, 2022). Тем не менее здесь, благодаря игре двух главных артистов (аргентинского — Науэля Переса Бискарьта и немецкого — Ларса Айдингера), в весьма условной сюжетной линии, созданной сценаристом Ильей Цофиным, высветилась некая человечность (Debruge, 2020).

Рассмотрим ее. В центре сюжета — два главных персонажа: выдающий себя за перса заключенный Реза́ — молодой бельгийский еврей Жиль Кремье и немецкий повар-нацист Клаус Кох. Реза с начала фильма (показывающего евреев-узников в фашистском лагере 1942 года) думает только о своем спасении. Но в ходе развития драматургии в нем пробуждается и забота о других. Он также перестает бояться смерти, бросает нацистскому повару Клаусу Коху в лицо (с которым давно на «ты»), что тот — убийца, который кормит других убийц, и что брат его, уехавший от нацизма в Тегеран, оказался умнее Клауса; хладнокровно проходит мимо наставленного на него ненавидящим охранником концлагеря автомата. А впоследствии, называя по памяти имена и фамилии многих заключенных концлагеря (2840 из 25000–30000), хотя бы частично, благодаря своей уникальной памяти, восстанавливает уничтоженный фашистами архив погибших здесь узников. В целом фильм «Уроки фарси» характеризуется как «надуманный нарратив о триумфе человеческого духа, в котором еврейский персонаж в центре изображается символом страданий, а его нацистские мучители бессознательно очеловечиваются» (Gates, 2023).

Не случайно поэтому, что у Коха тоже появилось новое «чувство» — забота о другом (и это притом, что внутри немецкого состава в лагере господствуют зависть, доносы, сплетни, подсиживания). Клаус неоднократно спасает Резу от смерти, в том числе, когда «перс» уже идет в колонне смертников, или, наконец, выводит его из лагеря на свободу. В русле трагической фабулы фильма прорастает гротесковая линия, которая оказывается обличительной для повара и, как ни парадоксально, поэтичной для его «учителя» фарси: неумная тяга к духовности у нациста, поскольку тот, не



успев одолеть «персидский», уже «сочиняет» на нем стихи. А сам «создатель языка» — Реза, обладающий книгой персидских сказок, уподобляется образу Шехеразады, продлевающей себе жизнь ночными рассказами мужу-султану (Jenkins, 2023, June 23).



Рис. 7. Кадры из фильма «Уроки фарси», реж. фильма Вадим Перельман, 2020. Повар Клаус Кох читает свои стихи на «фарси», он же спасает «перса» от смерти<sup>12</sup>

Через искусство у Клауса пробивается подобие человечности. Однажды он даже пресек свое желание погладить «перса» по голове. Но эта привычка — привязанность хозяина к вещи или к собаке.

Еще один «путь к человечности» — искусственное ее выращивание. В подтверждение приведем пару фильмов из истории римской империи, созданных в то же время, что и картины «Бункер» и «Лютер». Это пеплумы «Юлий Цезарь» (2002, Нидерланды, Италия, Германия, США; нем. и америк. реж. Ули Эдель) и «Римская империя: Нерон» (2004, Великобритания, Германия, Италия, Тунис, Франция; англ. реж. П. Маркус). К ним мы обратились потому, что образ древнего римлянина для современных кинорежиссеров стал удобным поводом для установления своеобразного моста между римскими диктаторами и деятелями недавней истории. Наталия Колоколова пишет, что такой образ в фильме сложился из двух составляющих: народа и его правителя. Первый предстает «жесточкой безликой толпой, жаждущей зрелищ и крови. Высшую степень порочности римлян воплощает в себе их повелитель, император Нерон» (Колоколова, 2018, с. 97)<sup>13</sup>. Расходясь во мнениях, становится ли этот образ отсылкой к Гитлеру и нацистской Герма-

<sup>12</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://likefilmdb.ru/film/uroki-farsi-2020/stills/> (23.06.2023).

<sup>13</sup> Среди забав Нерона находим у Корнелия Тацита описание того, как, одетый в рабское рубище, цезарь ночами слонялся по улицам города и притонам, а его спутники расхищали выставленные на продажу товары и ранили случайных прохожих. Когда же инкогнито было раскрыто, масштаб разбоя только увеличился. Поэтому в ночные часы Рим был похож на захваченный город (Tacitus, 1906, Book 13, Ch. 25).

нии или ассоциируется с Муссолини и фашистской Италией, сама аналогия с диктаторами XX века является несомненной (там же).

К этому добавим обязательную и чаще всего «запретную» линию любовных отношений императора с иностранкой, пленницей, рабыней, вольноотпущенницей, подругой детства, чужой женой, гетерой, родственницей (возможно, со своей матерью — как в «Нероне»). Такая особа, вопреки своему социально-политическому положению, нередко борется за свои права на главенство в государстве (см., например, образ Клеопатры в одноименном американском фильме Дж. Манкевича, 1963).

Первое впечатление от Юлия Цезаря в одноименном фильме Ули Эделя (Julius Caesar) — фактурный молодой человек с яркой современной внешностью, мягкий, заботливый, мужественный — все качества для передачи его человечности, но не полководца. Так что складывается впечатление, что этот «мямлик» эффектно ходит в военной форме (она ему очень идет), вглядывается вдаль, произносит проникновенные речи перед легионерами, бесстрашно встает перед восседающим на коне предводителем галлов. Как сказала бы Нонна Мордюкова в фильме «Председатель», «хороший мужик, но не орел». Алессандра Стэнли пишет, что выбор артиста Джереми Систо на роль Цезаря озадачивает. У него, кажется, «отсутствует гибкость и актерская техника (...) Его эпилептические припадки великолепны, но что-то более тонкое не подмечается» (Stanley, 2003). Поэтому его «человечность» авторам картины даже пришлось специально активизировать схваткой в сцене с главарем свирепых пиратов, захвативших его у острова Фармакуссы. Но в действительности он, ожидая денежный выкуп от друзей, спасся не поединком, а с помощью своего остроумия. Плутарх писал, что Цезарь часто шутил с разбойниками, читал им свои поэмы и речи, непонятливых обзывал неучами; требовал соблюдения тишины во время его отдыха и обещал после освобождения всех распять, из-за чего они умирали со смеху. Но позже он все-таки их «развесил» вдоль дороги, да еще помня пиратскую доброту (они же его кормили), перебил им ноги, чтобы не мучились, а умерли сразу (Плутарх).

В действительности же облик Цезаря был более аскетичным, особенно уже после возвращения из Египта.



Рис. 8. Кадр из фильма «Юлий Цезарь». Реж. Ули Эдель, 2002.  
Цезарь и Клеопатра<sup>14</sup>

В показе Цезаря как государственного деятеля, несмотря на множество заслуг (перед сенатом, прощение врагов, любовь народа), допущена даже критика его деятельности в гражданской войне в Галлии, хотя причины этого умалчиваются. Светоний называет две: финансовую (огромные долги *Цезаря*) и боязнь ответственности за все совершенное им в его первое консульство. Ведь даже один из самых авторитетных сенаторов, философ-стоик и принципиальный противник Цезаря Марк Катон «не раз клятвенно заявлял, что привлечет его к суду тотчас, как он распустит войско» (Светоний, 1993а).

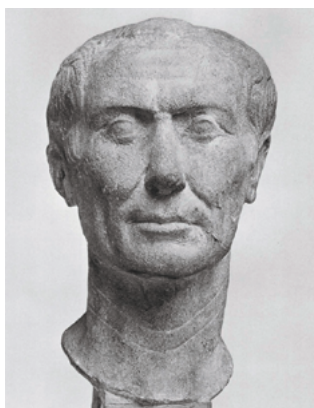


Рис. 9. Гай Юлий Цезарь. Единственный подлинный портрет,  
сделанный при жизни Цезаря. Замок д'Алье — Тускула (Италия)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.film.ru/serials/yuliy-cesar/frames> (23.06.2023).

<sup>15</sup> Источник изображения см. / See the image source: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1268343611> (23.06.2023).

В фильме же есть гораздо большее упущение — отсутствие фигуры Марка Туллия Цицерона, знаменитого оратора и адвоката, политического деятеля и успешного полководца. Этот последователь стоицистской этики, обеспокоенный нравственными основами существования государства, подвергся гонениям за защиту интересов республики и, в частности, разоблачение заговора Луция Катилины<sup>16</sup>. В 60 г. до н. э. не без одобрения Цезаря Цицерон был осужден и приговорен к изгнанию из Италии, а его усадьбы сровняли с землей как осквернявшие Рим (Марков, 2018, с. 16). Но и после смерти диктатора охота цезарианцев на философа не прекратилась: он был убит по приказу Марка Антония. Следовательно, притом, что Цезарь вел себя милосердно, в том числе и по отношению к своим врагам, его непростые отношения с Цицероном не только не запятнали бы его вневременную славу, но и прояснили историческую роль, о чем до сих пор не утихают споры историков: погубил ли он в Риме республику или спас государство?<sup>17</sup>

Сложнее дело обстоит с **образом императора Нерона**, о котором Светоний, анализируя нравственные основы его семейного древа, писал, что он сосредоточил в себе все негативные черты, присущие его роду: «Нерон утратил доблести своих предков, в то же время сохранив пороки каждого из них, словно переданное и врожденное ему наследство» (Светоний, 1993b). Чтобы удостовериться в такой негативной характеристике, обратимся к римской скульптуре, в которой Нерон запечатлен в годы своего императорского правления. Его облику даны необычайно меткие характеристики: «Портрет Нерона, исполненный, несомненно, незаурядным художником, не выявляет полностью тех отталкивающих черт его характера, которые проявились особенно резко в последние годы его жизни. Но они предугадываются в мрачном взгляде, в едва заметной зловещей улыбке рта» (Лосева, 1975, с. 36). «Наглость, похоть, распущенность, скупость, жестокость его поначалу проявлялись постепенно и незаметно, словно юношеские увлечения, но уже тогда всем было ясно, что пороки эти — от природы, а не от возраста» (Светоний, 1993b). К этому добавим еще чувственный рот, змеевидные брови и пристальный взгляд, а также нависшую лобную массу над переносицей, привносящую в его облик черты животного.

<sup>16</sup> Саллюстий приводит высказывавшееся в процессе расследования мнение (которое, по завершении разбирательств, было опровергнуто), что в этом заговоре участвовал и Цезарь (Sallustii, 1838, p. 28).

<sup>17</sup> Стенограмма телевизионного шоу «Суд времени» (2010). Выпуск 2. Гай Юлий Цезарь: губитель республики или спаситель государства? <http://www.kurginyan.ru/publ.shtml?cmd=add&cat=3&id=68> (16.05.2023).

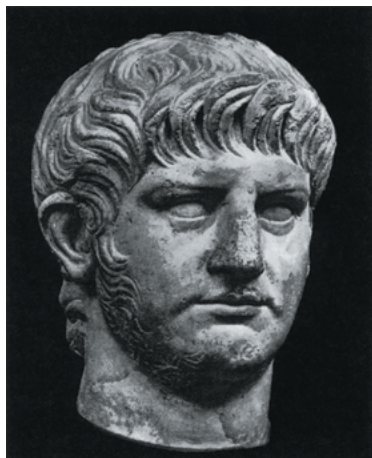


Рис. 10. Голова Нерона. Рим. Палатинский музей. Римский национальный музей.  
Мрамор. 50-е гг. н. э.<sup>18</sup>

Но в истории Нерон не только закулисный убийца. Он еще и спаситель приговоренного к смерти гладиатора, озабочен социальными реформами Рима, в том числе справедливым налогообложением, а также изобличением коррумпированного сената и в будущем — отменой рабства.

В трехчасовом же фильме П. Маркуса «**Римская империя: Нерон**» (*Imperium: Nero*) будущий правитель Рима в течение двух часов предстает как наивный мечтательный юноша, влюбленный в рабыню Клавдию Акте и сохраняющий ей верность. Троекратные попытки отравить свою мать Агриппину и погубить в специально устроенном для нее кораблекрушении не даны. Неудачные поползновения задушить свою первую жену Октавию, как и осуществление ее казни в ссылке за «прелюбодеяние», не показаны (Светоний, 1993b). Напротив: Нерон после развода закликает ее не губить себя, обещая дать шанс стать счастливой. Но она, по сообщению брата, тонет. Смерть своей второй жены (беременной Пoppей) оттого, что он ударил ее ногой в живот (Светоний, 1993b), в картине заменена на несчастный случай в слишком ретивом танце.

Таким образом, в фильме Нерон очеловечен до такой степени, какую другие режиссеры не могли и представить (Nicosia, 2018). Этот кровавый мясник дан еще и в переживаниях за причиненное близким зло: на его лице не просыхают слезы. Он плачет над инициированным им арестом своей мате-

<sup>18</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=381> (27.06.2023).

ри, ведь ради нее (!) он хотел создать справедливую и милосердную республику. Печалится по поводу заказанного им отравления сводного брата Андроника. Осознавая свою вину, со слезами на глазах просит прощения у Акте за то, что сделал и еще должен сделать (!), хотя в действительности его огорчения связаны только с пониманием прекращения своего музыкального творчества. («Какой великий артист погибает»!)



Рис. 11. Кадр из фильма «Нерон», реж. Ули Эдель, 2004.  
Нерон и Клавдия Акте<sup>19</sup>

В душе «страдальца» еще и возникают угрызения совести. Поэтому нашедшая утешение в христианстве Клавдия в финале фильма дает ему прощение, снимая все его грехи и тем самым приближая Нерона к чуть ли не сомневающемуся на горе Елеонской Христу. Со слов Клавдии мы узнаем, что «Нерон мечтал о Риме, о лучшем мире. Он не разжигал огонь, но огонь в душе сжедал его». И об этом, якобы раскаявшемся садисте, который убивал своих ближайших родственников, друзей и большую часть народа, Акте, плача над его телом, говорит: «Мы все прощены, он не одинок, он просто потерялся».

По мнению Люка Никосии, такое «моральное превосходство христианской веры в сочетании с рассказом о развращении Нерона показывает, что Нерон не всегда был ужасен, и его судьба [в некоторой степени] вызывает сочувствие» (Nicosia, 2018). Однако стремление вызвать повышенно-эмоциональный отклик у аудитории снижает его эффективность. А чрезмерная драматизация христианской идеи в контексте существенно-

<sup>19</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/230391/stills/page/1/> (24.06.2023).

го отклонения фильма от привычной трактовки образа Нерона оказала на восприятие его весьма негативный эффект (Nicosia, 2018).



Рис. 12. Кадр из фильма. «Римская империя: Нерон». Нерон и Клавдия<sup>20</sup>

В итоге вместе с псевдо-раскаянием Нерона в фильме происходит «переполюсовка образов». Нерон в своих злодеяниях оправдывается, а окружение принимает его зло на себя. Поппея якобы одурманивает его напитками из Египта, и он отдает смертоносные приказы; Сенека, видимо, перевернувшись в гробу, «подсказывает» Нерону убить сводного брата и мать; да и Клавдия Акте косвенно втягивается в круг преступников, поскольку за убийство Британника на нее возлагается психологическая ответственность.

А на втором плане этих драматических перелицовок в прорастающей *идее христианства (некоего подобия человечности)* звучит декларация прощения зла: «надо просить Бога с чистым сердцем» (как раз для Нерона!). Крещение «поставлено на поток» (крестят Клавдию, взрослых, детей). Даже Сенека заявляет, что ему и Нерону не хватает истинной веры (просто давно созревший христианин). Ну и полное искупление всех грехов в речении Клавдии: «Нет людей, недостойных искупления»<sup>21</sup>.

Такая фальсификация фактов в характеристике тирана-убийцы, да еще поданная сквозь призму христианского всепрощения, опасна, потому как подобные персонажи (Нерон или, например, Гитлер), действительно, не одиноки, а приклеивать им для реабилитации ярлыки «человечных», — это есть явление зла.

<sup>20</sup> Источник изображения см. / See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/film/230391/stills/page/1/> (24.06.2023).

<sup>21</sup> Не хватает только кота Леопольда: «Ребята, давайте жить дружно».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге проделанного обзора некоторых знаковых фильмов XXI века человечность была раскрыта нами как основополагающее родовое понятие добра. Однако в современном кинематографе оно предстало весьма расширительно. Отдельные режиссеры, внедряя новые исторические стереотипы в зрительские массы, направили их на *добровольное* принятие фальсифицированной истории. В их кинопродукции стараниями постановщиков зло преподносится зрителям, как минимум, в ослабленном виде, а порой и как откровенное добро. Это происходит потому, что отдельные политические и религиозные лидеры показываются сквозь призму надуманных проявлений человечности (Нерон, отчасти Цезарь, Лютер, Гитлер, комендант лагеря смерти Ральф). В данном стремлении реабилитировать зло такие авторы, видимо, не отдают себе отчет в том, что объективно способствуют мутации мышления современного общества в сознание возможного неонацистского электората.

Подобная тенденция в зарубежном кинематографе не случайна. Она наблюдается в фундаментальных областях не только искусства, но и интеллектуальных штудий. В философии, например, в последнее время прилагаются усилия переосмыслить понятие зла. Разъясняя читателям, что такое «хорошо» и что такое «плохо», Павлос Контос расценивает зло как некий природный человеческий изъян (недочет). Поэтому его следует принимать снисходительно, вне связи с обычным преступлением (Kontos, 2018, р. 4, 6). А по формулировке Софии М. Коннелл, зло — это некая «противоестественная неизлечимая аморальность», иначе — «естественный человеческий дефект, который в каком-то смысле относится к области природы» (Connell, 2018).

В итоге зло здесь трансформируется в вымышленное и не такое уж негативное явление. Но в подобных случаях Ларс Свендсен видит *потерю внимания к жертве* (Свендсен, 2008, с. 1).

А вместо самого термина зла предлагается новый набор понятий:

а) «противоестественная неизлечимая аморальность», которая существует сама по себе и не поддается медицине, а является просто человеческим дефектом от природы (поэтому, надо полагать, преступнику можно разрешить убийства и грабежи, поскольку он умственно или физически неполноценный). Но такая аморальность — якобы еще не порок (преступление);

б) порочность, с которой человек родился (и с тех пор никогда не слышал о морали, — она, видимо, естественная и тоже «неизлечимая»). Поэтому такой порок и аморальность — едва ли не как у Пушкина, «две вещи несовместны». Тем не менее, чтобы выявить их различие, требуются конкретные пояснения, которые были сделаны еще Аристотелем. Он определил амо-



ральность как систему, куда вошли сопутствовавшие ей обстоятельства, их количество, кто исполнитель, что за поступок, при каких условиях совершен, каким орудием и ради чего, каким образом (мягко или грубо)? (Аристотель, 1997, кн. 3, 1 (II)). И только после их выяснения философ резюмировал, что не зная, как в такой деятельности возникают безнравственные устои, может только безумец, глухой или слепой: «А коль скоро человек отнюдь не в неведении делает такое, из-за чего станет неправоисуден, то он неправоисуден по своей воле» (Аристотель, 1997, кн. 7, 7 (V)).

Таким образом, создание видимости, что зло не является злом (мировой палач достоин сочувствия), напомним, — это целенаправленная обработка общественного сознания с внедрением ложных идей. Рано или поздно таковая найдет агрессивный выход в изменении общественной жизни. Подобная последовательность запущенной в массовую психологию реабилитационной концепции зла с ее хищническим «выходом в люди» состоит из двух весьма традиционных этапов: замысел — реализация. Но истоки такой конструкции восходят к разработанному Аристотелем понятию души под названием энтелехия. Применяя ее в оценке процессов, которые были отмечены здесь в общественной психологии, нам это аристотелевское понятие, изначально исследованное им в положительном плане, представляется теперь в новом качестве — *энтелехии зла*, то есть *души, обладающей негативной энергией*. В этом феномене находит свое естественное подтверждение заявленная в начале статьи гипотеза.

Однако в том же зарубежном киноискусстве подобному разрушительному направлению противопоставлено другое, в котором человечность выражена в своем исконном гуманном виде.

1. Перерождение немецкого офицера в человека, сочувствующего жертве войны (Вильм Хозенфельд в фильме «Пианист»).
2. Человечность в своем героическом превышении самого себя (пианист Владислав Шпильман; санитар Десмонд Досс, спасающий солдат в сражении за Окинаву; заключенный лагеря Освенцим Саул Ауслендер; возвратившаяся из Освенцима в Берлин певица Нелли Лянц; узник концлагеря Жиль Кремье по прозвищу «перс»).
3. Пробуждение человечности в сознании коллектива (американские солдаты в картине «По соображениям совести», как и заключенные разных стран в немецком концлагере в фильме «Сын Саула»).
4. Подведение человека к границе возможного пробуждения человечности (муж и знакомые певицы Нелли Лянц).
5. Пробуждение привязанности к другому как к своей собственности (повар-нацист Клаус к персу в фильме «Уроки фарси»).

Из выявленных нами видов человечности, в которых она проявилась «в определенности ее превышения», становится очевидным, что у современных зарубежных кинематографистов есть все основания развивать традиции европейского гуманизма, но попытка навязать новый взгляд на злодея как добродетельного человека — порочна и в итоге преступна. Поэтому исследование реабилитации зла под маской добра не исчерпывается предложенной статьей, а нуждается в дальнейшем анализе, который может быть развернут по материалам настоящей публикации.

## REFERENCES

1. Andrews, J. (2018, June 21). Exclusive interview with Mark Herman. *James Horner Film Music*. Retrieved July 13, 2023, from <https://jameshorner-filmmusic.com/exclusive-interview-mark-herman-boy-striped-pajamas/>
2. Aristotle. (1997). *Nikomakhova etika* [Nicomachean ethics] (N. Braginskaya, Trans.). Moscow: EKSMO-Press. (In Russ.)
3. Brown, H. (2022, April 27). 'Persian Lessons' tells an unlikely Holocaust story—movie review. *The Jerusalem Post*. Retrieved July 10, 2023, from <https://www.jpost.com/israel-news/culture/article-705290>
4. Calder, T. (<sup>1</sup>2013, <sup>2</sup>2022). The concept of evil. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved May 28, 2023, from <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/>
5. Carrasco C.J.G., & Serrano, Jorge S. (2023). The origin and development of research into historical thinking: A key concept in the renewal of history education. In C.J.G. Carrasco (Ed.), *Re-imagining the teaching of European history: Promoting civic education and historical consciousness* (pp. 25–41). London: New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003289470>
6. Connell, S.M. (2018, May 12). Reviewed evil in Aristotle. *Notre Dame Philosophical Reviews*. Retrieved February 14, 2023, from <https://ndpr.nd.edu/reviews/evil-in-aristotle/>
7. Debruge, P. (2020, February 22). 'Persian Lessons' film review. *Variety*. Retrieved June 13, 2023, from <https://variety.com/2020/film/reviews/persian-lessons-review-1203511856/>
8. Gates, M.E. (2023, June 9). Persian Lesson. *RogerEbert.com*. Retrieved June 14, 2023, from <https://www.rogerebert.com/reviews/persian-lessons-movie-review-2023>
9. Gruber, D. (2016, December 6). Teolog Kholokosta [Theologian of the Holocaust]. *Haifa Theological Institute*. (In Russ.) Retrieved May 10, 2023, from [http://www.htinstitute.co.il/xlibrary/teolog\\_holokosta/teolog\\_holokosta.pdf](http://www.htinstitute.co.il/xlibrary/teolog_holokosta/teolog_holokosta.pdf)

10. Jenkins, M. (2023, June 23). 'Persian Lessons': Scheherazade in a concentration camp. *The Washington Post*. Retrieved June 14, 2023, from <https://www.washingtonpost.com/movies/2023/06/12/persian-lessons-movie-review/>
11. Kant, I. (1999). *Osnovy metafiziki npravstvennosti* [Groundwork of the metaphysics of morals] (N.O. Lossky, Trans.). Moscow: Nauka. (In Russ.)
12. Khavkin, B.L. (2019). Nasledie Martina Lyutera i evreyskiy vopros v sovremennoy Germanii [The legacy of Martin Luther and Jewish question in modern Germany]. *Contemporary Europe—Sovremennaya Evropa*, (4), 174–185. (In Russ.) <https://doi.org/10.15211/soveurope42019174184>, <https://www.elibrary.ru/QSUPFS>
13. Klimentova, X. (2005, 09 June). Retsenziya na fil'm "Bunker" [Review on "Downfall"]. *Film.ru*. (In Russ.) Retrieved May 12, 2023, from <https://www.film.ru/articles/soperezzhivaya-gitleru>
14. Kolokolova, N.S. (2018). Drevniy Rim i sovremennaya politika: Nekotorye stereotipy vospriyatiya Rimskoy imperii v amerikanskom kinematografe pervoy poloviny XX veka [Ancient Rome and modern politics: Certain stereotypes of the perception of the Roman Empire in American cinema of the first half of the 20th century]. *Acta Eruditorum*, (29), 94–101. (In Russ.) <https://doi.org/10.25991/AE.2019.18.29.014>, <https://www.elibrary.ru/lxwjz>
15. Kontos, P. (2018). Introduction. In P. Kontos (Ed.), *Aristotle on Evil* (pp. 1–14). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316676813.001>
16. Larsen, J. (2015). Son of Saul: Movie review. *Larsenonfilm.com*. Retrieved June 14, 2023, from <https://www.larsenonfilm.com/son-of-saul>
17. Leibniz, G.W. (1989). Opyty teoditsei o blagosti Bozhiey, svobode cheloveka i nachale zla. [Theodicy: Essays on the goodness of God, the freedom of man, and the origin of evil]. In B.E. Bykhovskiy, G.G. Mayorov & I.S. Narskiy (Eds.), *Sochineniya* [Works] (Vol. 4, pp. 49–554). Moscow: Mysl'. (In Russ.)
18. Lopes-Facal, R., & Schugurensky, D. (2023). History education and democracy. In C.J.G. Carrasco (Ed.), *Re-imagining the teaching of European history: Promoting civic education and historical consciousness* (pp. 13–24). London: New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003289470>
19. Loseva, N.M. (1975). Rimskiy skul'pturnyy portret ranneimperatorского времени (30 g. do n.e.–68 g. n.e.) [Roman sculptural portrait of the early imperial period (30 BC to 68 AD)]. In N.N. Britova, N.M. Loseva & N.A. Sidorova, *Rimskiy skul'pturnyy portret* [Roman sculptural portrait] (pp. 28–38). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
20. Luther, M. (1543). *Von den Juden und ihren Lügen*.
21. Malyukova, L. (2015). Vzgl'yad iz nebytiya: "Syn Saula," rezhisser Laslo Nemesh [A glimpse from the oblivion: "Son of Saul" by László Nemes]. *Iskusstvo Kino*, (7). (In Russ.) Retrieved June 14, 2023, from <https://old.kinoart.ru/archive/2015/07/vzgl'yad-iz-nebytiya-syn-saula-rezhisser-laslo-nemesh>
22. Markov, A.V. (2018). Vlyublennyy v bessmertie: Tsitseron kak moral'nyy filosof [In love with immortality: Cicero as a moral philosopher]. In M.T. Cicero,

- Moral'nye razmyshleniya o starosti, o družbe, ob obyazannostyakh* [Moral reflections on old age, on friendship, on duties] (V. Petukhov, V. Gorenstein, Trans.) (pp. 5–27). Moscow: RIPOL-classic. (In Russ.)
23. Nicosia, L. (2018, May 17). Nero's forgiveness: The depiction of a tragic emperor in Nero. *Classical Studies at Dickinson College*. Retrieved June 10, 2023, from <https://blogs.dickinson.edu/classicalstudies/2018/05/17/neros-forgiveness-the-depiction-of-a-tragic-emperor-in-nero-2004/>
24. Pavlova, E.A. (2015). Chelovechnost' kak dual'naya kharakteristika [Humanity as a dual characteristic]. In L.M. Popov (Ed.), *Bekhterev i sovremennaya psikhologiya chelovechnosti* [Bekhterev and modern psychology of humanity] (pp. 256–263). Kazan: Otechestvo. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vjyivb>
25. Plutarch. (2020). *Sravnitel'nye zhizneopisaniya* [Parallel lives] (V. Alekseev, K. Lampsakov & S.P. Markish, Trans.). Moscow: Azbuka. (In Russ.)
26. Reznik, I. (2016). *Evreyskiy narod: Istoricheskaya khronika gonenyi, izgnaniy i genotsida* [The Jewish people: A historical chronicle of persecution, exile and genocide]. Jerusalem: Dostoyanie. (In Russ.)
27. Riazanov, I.V. (2022). Etika udovol'stviya kak germenevticheskaya problema u rannego Kh.-G. Gadamera [The ethics of pleasure as a hermeneutic problem in the early H.G. Gadamer]. *Vestnik Permskogo universiteta: Filosofiya, Psikhologiya, Sotsiologiya* (2), 221–231. (In Russ.) <https://doi.org/10.17072/2018-7898/2022-2-221-231>, <https://www.elibrary.ru/wzkcaa>
28. Sallustii, G.K. (1838). *De Catiline conjuratione belloque Jugurthino historie*. Charles C. Little and James Brown.
29. Stanley, A. (2003, June 27). TV Weekend; Caesar rendered for the small screen. *The New York Times*. Retrieved June 12, 2023, from <https://www.nytimes.com/2003/06/27/movies/tv-weekend-caesar-rendered-for-the-small-screen.html>
30. Suetonius, G.T. (1993a). *Zhizn' dvenadtsati Tsezarey: Kniga 1: Bozhestvennyy Yuliy* [The twelve Caesars: Book 1: The deified Julius] (M.L. Gasparov, Trans.). Moscow: Nauka. (In Russ.) Retrieved March 7, 2023, from <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1447001000>
31. Suetonius, G.T. (1993b). *Zhizn' dvenadtsati Tsezarey: Kniga 6: Neron* [The twelve Caesars: Book 6: Nero] (M.L. Gasparov, Trans.). Moscow: Nauka. (In Russ.) Retrieved June 17, 2023, from <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1447006000>
32. Svendsen, L. (2008). *Filosofiya zla* [A philosophy of evil] (N. Shinkarenko, Trans.). Moscow: Progress—Traditsiya. (In Russ.)
33. Svetlov, R.V. (2001). Predislovie k russkomu izdaniyu [Preface to the Russian edition]. In J.B. Russell, *D'yavol: Vospriyatie zla s drevneyshikh vremen do rannego khristianstva* [The Devil: Perceptions of evil from antiquity to primitive Christianity] (pp. 6–10). Saint Petersburg: Evraziya. (In Russ.)
34. Tacitus, C. (1906). *Annales ab excessu divi Augusti*. Clarendon Press.
35. Tallerico, B. (2015, July 24). Phoenix. *RogerEbert.com*. Retrieved June 8, 2023, from <https://www.rogerebert.com/reviews/phenix-2015>

36. United States Holocaust Memorial Museum. (2023). Kholokost—animirovannye karty/Karty [Holocaust—animated maps/Maps]. *Holocaust Encyclopedia*. Retrieved June 23, 2023, from <https://encyclopedia.ushmm.org/content/ru/gallery/introduction-to-the-holocaust-maps>. (In Russ.)
37. von Marklein, St. (2004). Der Luther-Film. *Religionspädagogische Institut Loccum*. Retrieved May 30, 2023, from <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth>
38. Wheatley, C. (2020, March, 6). Phoenix review: One of Sight & Sound's best films of 2015. *BFI*. Retrieved June 15, 2023, from <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/review-phoenix>

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. (1997). *Никомахова этика* (Н. Брагинская, пер.). Москва: ЭКСМО-Пресс.
2. Грубер, Д. (2016, 06 декабря). Теолог Холокоста. *Хайфский теологический институт: сайт*. [http://www.htinstitute.co.il/xlibrary/teolog\\_holokosta/teolog\\_holokosta.pdf](http://www.htinstitute.co.il/xlibrary/teolog_holokosta/teolog_holokosta.pdf) (10.05.2023).
3. Кант, И. (1999). *Основы метафизики нравственности* (В.Ф. Асмус, А.В. Гулыга, Т.И. Ойзерман, ред.; Н.О. Лосский, пер.). Москва: Наука.
4. Климентова, К. (2005, 09 июня). Рецензия на фильм «Бункер». *Film.ru*. <https://www.film.ru/articles/soperezhivaya-gitleru> (12.05.2023).
5. Колоколова, Н.С. (2018). Древний Рим и современная политика: некоторые стереотипы восприятия Римской империи в американском кинематографе первой половины XX века. *Acta eruditorum*, (29), 94–101. <https://www.elibrary.ru/LXWJEZ>, <https://doi.org/10.25991/AE.2019.18.29.014>
6. Лейбниц, Г.В. (1989). Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла. Б.Э. Быховский, Г.Г. Майоров, И.С. Нарский (ред.), *Сочинения: в 4 т.* (Философское наследие; Т. 109: Т. 4, с. 49–554). Москва: Мысль.
7. Лосева, Н.М. (1975). Римский скульптурный портрет раннеимператорского времени 30 г. до н.э. – 68 г. н.э. Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова, *Римский скульптурный портрет: очерки* (с. 28–38). М.: Искусство.
8. Малюкова, Л. (2015). Взгляд из небытия: «Сын Саула», режиссер Ласло Немеш. *Искусство кино*, (7). <https://old.kinoart.ru/archive/2015/07/vzglyad-iz-nebytiya-syn-saula-rezhisser-laslo-nemesh> (14.06.2023).
9. Марков, А.В. (2018). Влюбленный в бессмертие. Цицерон как моральный философ. М.Т. Цицерон, *Моральные размышления о старости, о дружбе, об обязанностях* (В. Петухов, В. Горенштейн, пер.) (с. 5–27). Москва: РИПОЛ классик.
10. Павлова, Е.А. (2015). Человечность как дуальная характеристика. Л.М. Попов (ред.), *Бехтерев и современная психология человечности*:

сборник статей V Международной научно-практической конференции (с. 256–263). Казань: Отечество. <https://www.elibrary.ru/VJYIVB>

11. Плутарх. (2020). *Сравнительные жизнеописания* (В. Алексеев и др., пер.). Москва: Азбука.

12. Резник, И. (2016). *Еврейский народ: историческая хроника гонений, изгнаний и геноцида: факты, мнения, комментарии*. Иерусалим: Достояние.

13. Рязанов, И.В. (2022). Этика удовольствия как герменевтическая проблема у раннего Х.-Г. Гадамера. *Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология*, (2), 221–231. <https://www.elibrary.ru/WZKCAA>, <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2022-2-221-231>

14. Свендсен, Л. (2008). *Философия зла* (Н. Шинкаренко, пер.). Москва: Прогресс—Традиция.

15. Светлов, Р.В. (2001). Предисловие к русскому изданию. Дж.Б. Рассел, *Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства* (с. 6–10). Санкт-Петербург: Евразия.

16. Светоний, Г.Т. (1993а). *Жизнь двенадцати цезарей: Книга 1: Божественный Юлий* (М.Л. Гаспаров, пер.). Москва: Наука. <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1447001000> (07.03.2023).

17. Светоний, Г.Т. (1993b). *Жизнь двенадцати цезарей: Книга 6: Нерон* (М.Л. Гаспаров, пер.). Москва: Наука. <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1447006000> (17.06.2023).

18. Хавкин, Б.Л. (2019). Наследие Мартина Лютера и еврейский вопрос в современной Германии. *Современная Европа*, (4), 174–185. <https://www.elibrary.ru/QSUPFS>, <https://doi.org/10.15211/soveurope42019174184>

19. Andrews, J. (2018, June 21). Exclusive interview with Mark Herman. *James Horner Film Music*. <https://jameshorner-filmmusic.com/exclusive-interview-mark-herman-boy-striped-pajamas/> (13.07.2023).

20. Brown, H. (2022, April 27). ‘Persian Lessons’ tells an unlikely Holocaust story — movie review. *The Jerusalem Post*. <https://www.jpost.com/israel-news/culture/article-705290> (10.07.2023).

21. Calder, T. (2013, 2022). The Concept of Evil. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/> (28.05.2023).

22. Carrasco, C.J.G., Serrano, J.S. (2023). The origin and development of research into historical thinking. A key concept in the renewal of history education. C.J.G. Carrasco (Ed.), *Re-imagining the teaching of European history Promoting Civic Education and Historical Consciousness* (pp. 25–41). London: New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003289470>

23. Connell, S.M. (2018, May 12). Reviewed Evil in Aristotle (P. Kontos, ed.). *Notre Dame Philosophical Reviews*. <https://ndpr.nd.edu/reviews/evil-in-aristotle/> (14.02.2023).

24. Debruge, P. (2020, February 22). ‘Persian Lessons’ Film Review. *Variety*. <https://variety.com/2020/film/reviews/persian-lessons-review-1203511856/> (13.06.2023).

25. Gates, M.E. (2023, June 9). Persian Lesson. *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/reviews/persian-lessons-movie-review-2023> (14.06.2023).
26. Jenkins, M. (2023, June 23). 'Persian Lessons': Scheherazade in a concentration camp. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/movies/2023/06/12/persian-lessons-movie-review/> (14.06.2023).
27. Kontos, P. (2018). Introduction. P. Kontos (Ed.), *Aristotle on Evil* (pp. 1–14). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316676813.001>
28. Larsen, J. (2015). Son of Saul: Movie Review. *Larsenonfilm.com*. <https://www.larsenonfilm.com/son-of-saul> (14.06.2023).
29. Lopes-Facal, R., Schugurensky, D. (2023). History education and democracy. C.J.G. Carrasco (Ed.), *Re-imagining the teaching of European history Promoting Civic Education and Historical Consciousness* (pp. 13–24). London: New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003289470>
30. Luther M. (1543). *Von den Juden und ihren Lügen*.
31. Marklein, St. von. (2004). Der Luther-Film. *Religionspädagogische Institut Loccum*. <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth> (30.05.2023).
32. Nicosia, L. (2018, May 17). Nero's Forgiveness: The depiction of a Tragic Emperor in Nero. *Classical Studies at Dickinson College*. <https://blogs.dickinson.edu/classicalstudies/2018/05/17/neros-forgiveness-the-depiction-of-a-tragic-emperor-in-nero-2004/> (10.06.2023).
33. Sallustii, G.K. (1838). *De Catiline conjuratione belloque Jugurthino historie*. Charles C. Little and James Brown.
34. Stanley, A. (2003, June 27). TV Weekend; Caesar Rendered for the Small Screen. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2003/06/27/movies/tv-weekend-caesar-rendered-for-the-small-screen.html> (12.06.2023).
35. Tacitus, C. (1906). *Annales ab excessu divi Augusti*. Clarendon Press.
36. Tallerico, B. (2015, July 24). Phoenix. *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/reviews/phoenix-2015> (08.06.2023).
37. United States Holocaust Memorial Museum. (2023). *Энциклопедия Холокоста*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/ru/gallery/introduction-to-the-holocaust-maps> (23.06.2023). (In Russ.)
38. Wheatley, C. (2020, March, 6). Phoenix review. One of Sight & Sound's best films of 2015. *BFI*. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/review-phoenix> (15.06.2023).

### Authors' contributions

Grigoriy Konson designed the research aspects and supervised the project;  
 Irina Konson analyzed movies and studied the academic sources;  
 Grigoriy Konson and Irina Konson wrote the text and edited it according to the reviewers' comments.  
 Both authors discussed the final version of the manuscript.

### **Авторский вклад**

Г.Р. Консон — разработка проблемы исследования, отбор методов его развертывания и общее руководство;

И.А. Консон — анализ художественных произведений, изучение академических источников;

Г.Р. Консон, И.А. Консон — написание текста, редактирование по замечаниям рецензентов.

Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта рукописи.

### **ABOUT THE AUTHORS**

#### **GRIGORIY R. KONSON**

Dr.Sci. (Art History), Dr.Sci. (Cultural Studies), Professor,  
Director of the Humanities & Social Sciences Center,  
Chairman of the Council for Humanities & Social Sciences Research,  
Education, & Culture,  
MIPT University,  
9, Insitutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;  
Chief Research Fellow, Department of Scientific  
and Technical Information,  
GITR Film and Television School,  
32a, Khoroshevskoye shosse, 123007 Moscow, Russia

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

#### **IRINA A. KONSON**

Honorary Worker of the Union of Composers of Russia  
8–10, str. 2, Bryusov pereulok, 125009 Moscow, Russia

**Researcher ID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**



#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

##### **ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН**

доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор,  
директор Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук,  
председатель Экспертного совета МФТИ

по гуманитарным и социальным наукам, образованию и культуре,

Московский физико-технический институт

(национальный исследовательский университет),

141701, Россия, Московская область, г. Долгопрудный,

Институтский переулок, 9;

главный научный сотрудник

отдела научно-технической информации,

Институт кино и телевидения (ГИТР),

123007, Россия, г. Москва, Хорошевское шоссе, 32а

**ResearcherID: L-7271-2017**

**ORCID: 0000-0001-7400-5072**

**e-mail: konson.gr@mipt.ru**

##### **ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН**

Почетный деятель Союза композиторов России,

125009, Россия, г. Москва, Брюсов пер. 8–10, стр. 2

**Researcher ID: AAT-4621-2020**

**ORCID: 0000-0002-8631-5737**

**e-mail: irina.konson@yandex.ru**