

II. ОБЗОРЫ

У НАЧАЛ СОЦИАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Влияние творчества И. Босха на искусство гравюры

В последней четверти XV в. вместе с распространением книгопечатания развивается искусство гравюры. Конкретные сведения о первых граверах относятся к середине XV в. (3, с. 26). Граверы по дереву выделились из цехов столяров как самостоятельные мастера, а граверы по меди — из среды ювелиров. Гравер становится настоящим художником и владеет различной техникой (гравировкой, ксилографией и работой на металле). Художники Дюрер, Гольбейн, Кранах, Брейгель были большими мастерами гравюры. Но наряду с этими великими художниками существовали сотни других граверов.

Бурного расцвета искусство гравюры достигло в Германии и Нидерландах. Гравюра играла роль современной репродукции. Великие произведения живописи были доступны немногим, но копии и гравюры с картин встречались в самых разных частях Европы. Так, например, знаменитые картины Босха принадлежали знатным людям, но многочисленные гравюры с его картин были известны тысячам людей, поскольку продавались повсеместно. Их обладателями становились не только зажиточные горожане, но и простые ремесленники и крестьяне. Таким образом, творчество Босха могло оказывать значительное влияние на массовое сознание.

Живопись, как и другие виды искусства, может в определенной мере способствовать познанию менталитета своего времени. Изучая особенности внутреннего мира людей позднего Средневековья, Й.Хейзинга заставил по-новому заговорить картины Яна ван Эйка, придав им качества исторического источника. “В эту эпоху, — пишет Хейзинга, — нашему взору предстают две совершенно разные сферы жизни. Одна из них — это культура двора, знати и зажиточных бюргеров, жадная к роскоши, алчная, высокомерная, красочная, кипящая бурными страстями. Другая — тихий и невзрачный мир “Нового благочестия”, строгие, серьезные мужчины и смиренные женщины... мир Рюйсбрука и св. Колетты” (7, с. 292-293). Колетта и Рюйсбрук — типичные представители “Нового благочестия” — направления в католической мистике, которых считают предтечами протестантского пуританизма.

Две культуры, два устроения уживаются в живописи Яна ван Эйка: “Грубо-земное соприкасается с крайним выражением мистического” (7, с. 96-97). Мысль о земном как о божественном творении получает в картинах ван Эйка предельное воплощение. Огромное разнообразие деталей в его произведениях как бы усиливает связь двух миров — земного и небесного. Красота земная и небесная предельно приближены друг к другу.

Если ван Эйк в своем творчестве воплотил всю красоту “осени Средневековья”, нашедшую свое самое законченное выражение в стиле жизни периода расцвета Великого герцогства Бургундского (первая половина XV в.), то творчество Босха отражает мучительный процесс разрушения старого мира и болезненного роста нового на стыке Средних веков и Нового времени. Ломалось привычное равновесие добра и зла. Человек ощущал себя более бессильным перед ликами дьявола и смерти. Картины Босха представляли собой концентрированное выражение массового тревожного настроения эпохи, присущего всем социальным слоям. Именно поэтому искусство Босха пользовалось всеобщим признанием.

Одно из удивительных свойств картин Босха подметил его младший современник, испанский монах Хосе ди Сикуэнса, писавший: “По моему мнению, разница между живописью этого человека и другими заключается в том, что другие, насколько возможно, стремятся писать человека, как он выглядит снаружи, в то время как он имеет мужество писать его таким, каков он внутри” (цит. по: 6, с. 50).

Страстная напряженность картин Босха порождена в большой степени сочетанием теолого-дидактического и карнавального начал в его творчестве. Два языка как бы слились в один. Неисчерпаемая фантазия художника, воплощенная в персонажах его картин, властно притягивала зрителя. Неграмотного крестьянина они одновременно и развлекали и пугали, а знаток богословия видел в творчестве ученого художника толкование теологических премудростей.

Множество людей внимательно разглядывали творения мастера. Но каждый, кто видел картины Босха, их копии или гравюры с этих картин, находил в них частицу себя. Ведь ученый богослов, полукультурный клирик, едва вкусивший премудрость науки школяр, горожанин и крестьянин были современниками. Их объединяло то, что сейчас мы называем менталитетом эпохи. Именно популярность Босха можно объяснить тем, что его живопись была созвучна менталитету своего времени.

Удивительна тайна живописи великого фламандца — умение удержаться на грани реалистической живописи и карикатуры. Подобная манера живописи может приблизить нас к большему пониманию менталитета позднего Средневековья.

Остановимся подробнее на анализе триптиха “Страшный суд”. Голландский исследователь Д.Бакс посвятил одному этому произведению целую монографию, в которой каждый фрагмент триптиха подвергнут всестороннему разбору (9).

Характерно, что адские фигуры наполняют все части триптиха. Вверху левой створки изображено изгнание падших ангелов с неба. Д.Бакс приводит текст из трактатов известных богословов XVI в. и доказывает, что Босх обладал высокой теологической эрудицией и каждая деталь его картины имеет символическое значение. Тема борьбы света и тьмы, столь часто изучаемая богословами, получает свое глубокое выражение в картине, свет, излучаемый Богом, постепенно ослабевает и почти исчезает. Это исчезновение света совпадает с превращением падших ангелов в демонов. Изменение световой гаммы усиливает эффект движения и превращения. Неопределенные контуры тел, озаренные еще блеклыми лучами, обретают по мере затемнения облики сатанинских отродий. Тела, изображенные наверху, напряжены, по мере падения вниз сопротивление ослабевает — это доказывает неотвратимость Божьего суда.

Фантазия художника сливается с его глубоким знанием животного и растительного мира. Превращение светлого ангела в черного вампира, некую помесь летучей мыши и дракона, происходит как бы на глазах у зрителя. Художник создает причудливые фигуры полупресмыкающихся-полунасекомых, заимствуя отдельные части организма скорпиона, ящерицы и т.д. Образы чертей должны были внушить глубокий страх суеверному человеку. Центральная панель триптиха и правая створка отведены подробному описанию адских мук. Причем ни один из десятков изображенных Босхом монстров преисподней не похож на другого. Фламандский мастер обладал удивительной способностью к фантастическим вариациям реальных предметов. “Вещи утрачивают у Босха свою идеальность, при которой (как у ван Эйка) каждый предмет был совершенным образцом в ряду предметов данного типа и являл собой некую драгоценность... У Босха они (предметы. — А.К.) отмечены прежде всего печатью своей принадлежности к жизни, это вещи... бывшие в употреблении и несущие на своей поверхности паутину времени, зазубрины, трещины, прорехи, следы потертости, обветшания, разрушения” (9, с. 19).

Эти вещи или ипостась самих демонов, или атрибут пыток. Бесы с садизмом злобных рабов мучают свои жертвы. Например, в нижнем правом углу центральной панели изображен черт с полукошачьей-полуобезьяньей мордой, опускающий огромный щербатый нож на грешника, которого несет хромой демон на костылях с птичьей головой и с длинным клювом. Рядом изображена огромная полутелесная-полуметаллическая лапа, вооруженная гигантскими когтями, тянущаяся к грешнику. Каждый образ жителя адского мира несет в себе сложный символ. Были символы, понятные многим. Например, кот считался иносказанием безумства, обезьяна — злобы и раздора, птица — мошенничества, голубой цвет считался цветом неба и мира. Но великий колорист Босх мог придать цвету десятки разнообразных значений, мертвящий голубой цвет с зеленоватым отливом вызывал ассоциацию конца жизни.

На первый взгляд, хаотическая картина Босха на редкость логична. Это удивительно глубокая проповедь о силе греха. Страх мог здесь быть силой морального возмездия, прививающей отвращение к греховному поведению, создающей определенную самодисциплину. Один из фрагментов триптиха “Страшный суд” осуждает войну.

Ожившие осадные машины, похожие на гигантских черепах, адские чудовища в латах и рыцарских шлемах терзают грешников в солдатских касках. Д.Бакс отмечает, что этот фрагмент является пародией на картины придворных художников, прославляющих воинские подвиги войск императора Максимилиана, чьи ландскнехты основательно разграбили Фландрию (9, с. 104).

Войско ландскнехтов справедливо считалось гнездилищем порока, рассадником новой страшной болезни — “испанской чесотки” — сифилиса. Венерическая болезнь, завезенная из Америки, уродующая лица и тела людей, — знак грядущей расплаты за грехи. Не случайно над ландскнехтами в зареве войны летает стая ворон. Воронье карканье, как подчеркивал известный фламандский богослов Лионисий Картузианец (чьим почитателем был Босх), напоминает людям о неумолимой расплате за грехи, ибо слово “cras” (карр) означает “завтра” (9, с. 103).

Колоритна фигура беса с луком в разорванном камзоле нежно-голубого цвета, тело увенчано головой птицы с гигантским клювом пеликана. Этот клюв является в то же время карикатурным рыцарским шлемом с несуразно вытянутым забралом. Прототипом подобного чудовища мог быть опустившийся рыцарь, ведущий раз-бойничью жизнь ландкнехта. Картина правдоподобия усиливается, поскольку рядом с птичьим, напоминающим рыцарский, шлемом изображены предельно реалистически выписанные шлемы и щиты различных эпох. Тема войны сливается с темой разврата, пьянства и обжорства. Дракон металлического зеленого цвета или желтый дракон, терзающие грешников (дракон является символом разврата и венерической болезни), были одними из служителей князя тьмы. Иногда адский персонаж принимает обобщенно-символический характер, такова помесь цветка и бабочки, которой художник, благодаря своей волшебной силе колориста и рисовальщика, придает вид странного агрессивного существа (большую роль здесь играет желтый цвет — традиционный цвет бесчестья).

Ни один из демонов Босха не повторяет другого (их выразительные позы родились из наблюдений за бродячими акробатами). Черти владеют многими ремеслами: среди них есть повара, кузнецы, музыканты, оружейники, но каким бы ремеслом ни владел демон, он прежде всего заплечных дел мастер. Всякая трудовая деятельность перерастает в процесс пытки. Орудия труда и предметы развлечения превращаются в орудия палача.

Насколько неповторим каждый представитель нечистой силы, настолько грешники однообразны. Их мертвенно-голубоватые или желтые от блеска пламени тела безжизненно покорны мучению, а лица выражают страдание.

На правой стороне триптиха запечатлен главный хозяин ада — сатана. Это облик предельного зла. Проявляется удивительная способность Босха найти художественные средства, чтобы дать почувствовать зрителю все уродство дьявола на фоне столь многочисленного бесовского войска. Красные змеи с когтями вместо рук и ног, зеленая чалма (символ власти злейшего врага христианства — турецкого султана), огненный живот покрыт решеткой.

Трудно найти слова для описания дьявольского лица — этого выражения беспредельной тупости и пустоты. Впечатление создают огненные, крайне выпуклые глаза, открытая красная пасть с двумя клыками внизу и вверх, внутри толстый мясистый язык. Дьявол производит впечатление некоего полого предмета. Огненные контуры тонут в черной бездне, окружающей сатану. И еще одно качество чудовища блестяще выражено художником — уродство безраздельной жестокой власти.

Все творчество Босха можно рассматривать как грандиозный морально-дидактический трактат, как невиданную попытку вскрыть средствами художественного познания причины зла на Земле. Такой энциклопедии зла, всех его видов и форм не знало искусство Средневековья. “Зло выступает в работах художника то как реальная жизненная сила, то как метафизическая категория, оно оборачивается то глупостью людей, то их грехами, оно выступает то как объект искушения, то как орудие возмездия” (6, с.51). Но Босх не только декларирует и конкретизирует религиозные трактаты. Величие художника в том, что он — тончайший аналитик своего времени. Босх как никто другой запечатлел уникальный субстрат массовой психологии конца эпохи Средневековья: предреформационное напряжение, умонастроение, которое как бы замкнулось в себе и не в силах еще вырваться из тесных рамок традиции. Но пройдет десятилетие, и оно обретет свободу и будет выражено в потоке реформационных мыслей и настроений.

Гравюры с картин Босха, в частности “Страшного суда”, считались ходовым товаром. Насколько популярны они были, говорит тот факт, что первую свою гравюру П.Брейгель по совету своего издателя, владельца мастерской в Антверпене, подписал не своим именем, а выдал за гравюру с картины Босха (1, с. 72). Среди гравюров, использовавших картины Босха, Д.Бакс называет 19 мастеров, имевших большое признание. Гравюры и копии с картин Босха можно было увидеть на рынках, постоянных дворах, их продавали в лавках. Конечно, наряду с художественными изделиями было много подделок. В первые десятилетия XVI в. в Европе, особенно в Германии, возникло новое “информационное поле” (иллюстрированные листовки).

2. Гравюры гуманистического содержания

На рубеже двух веков — XV и XVI — в Северной Европе кумиром мыслящих людей был Эразм Роттердамский — великий гуманист, философ, филолог, писатель и поэт. Его книги расходились невиданными тиражами. Эразм мечтал о мирном очищении общества от нравов дикого Средневековья. Ему казалось, что блестящая сатира раскроет людям глаза на их мир, и злоба и мракобесие исчезнут сами собой, восторжествует терпимость.

Многие художники оказались под влиянием великого гуманиста. Образ Эразма был запечатлен при его жизни на гравюрах, картинах, медалях. Ганс Гольбейн создал ряд портретов своего друга, книги которого художник иллюстрировал. Весьма распространенной в Европе была ксилографическая гравюра Эразма, изготовленная в мастерской Гольбейна (2, с. 20-21). Эразм стоит как бы на пьедестале, обрамленный триумфальной аркой. Это подобие античного портрета-памятника. В другой раз тот же Гольбейн изображает Эразма, пишущего книгу. Здесь “типология образа строится на основе средневековой иконографии евангелистов, отцов церкви” (2, с. 22). Великий мудрец, носитель правды — вот что должны были внушать многочисленные гравюры Гольбейна, продававшиеся в Германии, Нидерландах, Швейцарии.

На многих гравюрах и медалях Эразма сопровождал образ античного бога Термина. Термин был богом вечной юности. “Не уступающий ни возрасту, ни смерти” (2, с. 25), этот образ являлся символом той мысли, что творчество не знает возраста и убивает страх перед смертью. В отличие от средневекового образа смерти как “страшной черной бездны” Эразм утверждает новое значение смерти как “Смерти-вечности”. Что это означает? Для гуманиста человек — свободная личность. Сохраняя евангельскую веру в Христа, человек движется к вечности, укрепляя самодисциплину, руководствуясь свободной волей. “Смерть не является врагом, непосредственной угрозой. Скорее это знак порога, предела мира... это граница между видимым и невидимым, грань Вечности и духовного возвышения” (2, с. 28).

Эразм Роттердамский оказал большое влияние на великого художника и гравера Альбрехта Дюрера. Последний называл Эразма “Рыцарем Христовым”. Этапное произведение Дюрера — гравюра “Св. Иероним в келье” (1514). Художник создает образ Иеронима не столько отшельника, сколько углубленного в свой труд писателя. Такое всепоглощающее творчество, состояние личности свойственно и Эразму. “Эразм открывает перед эпохой новые горизонты в познании человеческой природы, к которым настойчиво стремится Дюрер” (2, с. 31).

Художник неоднократно обращался к созданию портрета Эразма, искал законченного воплощения образа великого человека. Гравюрный портрет Эразма 1526 г. наиболее отвечает задаче художника. Величие мудреца, углубленного в собственные мысли, подчеркивается фундаментальностью всего окружающего: от тяжелых складок одеяния до огромных фолиантов, лежащих слева от ученого. “Лицо Эразма ближе к Вечности, и поэтому оно видится художнику не в обыденной, конкретной индивидуальности черт, а каким оно предстает перед Вечностью — ликом, освобожденным от всего случайного, просветленным в подвижничестве духа” (2, с. 33). В сосредоточенности и мудром спокойствии лица Эразма выражена высокая терпимость.

Конечно, живой Эразм был иным, более земным, но здесь мы сталкиваемся с бессознательным и гениальным творением “имиджа”, столь свойственного массовой культуре. Гравюры Дюрера многократно тиражировались. Вместе с тем на рынке ходило множество поддельных копий. Существовала проблема гравюрного пиратства.

Итак, в менталитете Северной Европы, особенно в Германии на рубеже XV-XVI вв. господствовали две тенденции: одна — средневековая (ее наиболее адекватно выразил Босх), суть которой — страх пред неизбежными муками ада или еще более страх пред неизвестной черной бездной; другая тенденция была связана с распространяющимся гуманистическим мировоззрением, несущим терпимость, оптимизм, противостоящим страху смерти.

3. Влияние творчества Лютера на менталитет Германии.

Массовое тиражирование его произведений

Один из самых выдающихся биографов Лютера, крупнейший психоаналитик Э.Эриксон писал в своей монографии “Молодой Лютер” (18), что огромный переворот, который реформатор произвел в сознании людей, был связан с многими переменами в обществе, в определенной степени напоминающими перемены XX в. “Они таковы. Освоение географического пространства: раньше земной шар охватывался водными путями — мореходство открывало новые континенты; теперь пространство завоевывается воздушными и космическими кораблями. Массовая коммуникация: в то время развивалось печатное дело; теперь у нас есть телевидение, и мы сталкиваемся с проблемами, связанными с усиливающейся и удешевляющейся властью имиджа и голоса. Священные войны: тогда это были попытки сдержать или уничтожить мир ислама и борьба против постепенного распространения средневековой учености через философские и научные идеи арабских мыслителей; сегодня это войны экономических идеологий с соответствующей интерпретацией научных и социальных ценностей. Техника: раньше дело было связано с переходом от феодальной земельной собственности к аккумуляции денег международными банкирами и предпринимательским классом и вовлечением самой церкви в международные финансовые дела; теперь — это появление индустриальной цивилизации и вовлеченность самого государства в соревнование за атомное могущество. Вооружение: раньше конец рыцарства и единоборства один на один, положенный огнестрельным оружием; в наше время благодаря специалистам по космическим войнам устаревает само военное дело” (8, с. 106).

Эти выводы были сделаны Эриксоном в 1962 г.; стремительное развитие мира во второй половине XX в. внесло в эти выводы определенные коррективы. Но главное осталось верным: резкие изменения в мире способствуют активному развитию социальной мифологии. Ломка традиций позволяет с большей легкостью по-новому мифологизировать общество. Но от создателя строгой, но устойчивой системы новых представлений требуется многое.

Книга Эриксона посвящена анализу психологической эволюции Лютера — как человека и как религиозного деятеля. Но эта проблема находится в стороне от нашей темы. Нас интересует уже сформировавшийся Лютер. Лютер-проповедник. Вот как его представляет в своей книге Эриксон: “Его поза была мужественной и прямой, его речь — медленной и отчетливой. Молодой Лютер никоим образом не был тем характерно полным и круглолицым человеком, каким он стал в поздние годы. Он был худощав, со складками на щеках и упрямым, выступающим вперед подбородком. Его глаза... могли казаться большими... или маленькими и скрытыми; глубокими и бездонным в один момент, сверкающими словно звезды — в другой, острыми как у ястреба, грозными как молния или замороженными, словно он был безумным” (8, с. 350-351). Современники отмечали, что Лютер-лектор и Лютер-проповедник — два разных человека: первый глубоко эрудированный и строгий специалист, второй — блестящий импровизатор, разбавляющий свой монолог грубыми шутками и крепкими словечками.

Поняв разумом и почувствовав всем своим естеством всю мерзость папских индульгенций как торгашество благодатью, Лютер узрел в римской церкви силы ада, превратившие бескорыстную веру в Христа в объект торговли. За три года (1517-1520) отношения Лютера с Римом достигли пика ненависти. Папа стал для Лютера антихристом, а Лютер для папы — сыном сатаны.

История католической церкви знает много скандалов. Но тот, который разразился в 1517 г., с годами приобрел сначала общенациональный, а затем общеевропейский масштаб. Еще Лютер не окончательно сформулировал свою доктрину — как вся Германия была заполнена брошюрами и гравюрами антикатолического содержания.

Особенно были популярны гравюры Петrarки-мастера, о котором мало что известно. По всей Германии распространялась гравюра “Сословное дерево”. Ее содержание казалось достаточно красноречивым. Дерево придавливает своими корнями крестьян: на нижних ветвях расположились купцы и чиновники, выше удобно расположились епископы и князья и, наконец, на самой пышной кроне в царственных позах восседают монархи, окружающие папу римского. Но на самом вершине дерева мы видим двух крестьян: один сидит и с угрожающим видом держит вилы, другой трубит в рог, призывая крестьян к войне. Гравюры подобного рода являлись агитационными плакатами, призывавшими к крестьянской войне (12, с. 11).

Гравюра неизвестного мастера “Продажа индульгенций” также могла вызывать возмущение у зрителя. Гравюра датирована 1521 г., когда Лютер сжег папскую буллу, т.е. публично отказался считать себя католиком. В левом углу гравюры изображен упитанный монах, призывающий мирян покупать индульгенции. А в правом углу монахи и купцы радостно подсчитывают барыши (12, с. 18). Одновременно с распространением антикатолических гравюр огромными для того времени тиражами печатались брошюры Лютера: “К христианскому дворянству немецкой нации”, “О вавилонском пленении церкви”, “О свободе христианина” (12, с. 270–284). Все эти произведения читались вслух местными грамотеями при большом скоплении народа. После 1517 г. Лютер стал самым популярным человеком в Германии. Гравюры с его портретами расходились в тысячах экземпляров. Авторами портретов были великие художники: Дюрер, Крахан, Гольбейн.

К 1521 г. вся страна была наполнена антикатолическими памфлетами и гравюрами. Германский император Карл V издал специальный эдикт, запрещающий печатать лютеранскую литературу (11, с. 53). Но это не помогло. В 1522 г. вышел перевод “Нового завета”, выполненный Лютером (впоследствии Лютер осуществил полный перевод Библии) (12, с. 104). “Своим переводом Библии, — писал Ф.Энгельс, — Лютер дал в руки плебейскому движению мощное оружие: он противопоставил феодализованному христианству своего времени скромное христианство первых столетий, распадающемуся феодальному обществу — картину общества, совершенно не знавшего многосложной искусственной феодальной иерархии” (цит. по: 4, с. 104). Перевод Библии Лютером явился не только шедевром немецкой прозы того времени, но и оказался взрывчатым материалом для крестьянской войны.

Крестьяне обнародовали свой манифест и направили его Лютеру. На этот раз данный документ не был просто требованием облегчить свое положение. В их сознание проникли доводы евангельского христианства, ставшие в период позднего феодализма мифом. Но их слова были вдохновлены лютеровским “Новым заветом”, самым популярным произведением того времени. Крестьяне писали, “зная, что Христос искупил и вызволил своей пролитой бесценной кровью всех нас, людей как низкого, так и высшего звания” (цит. по: 8, с. 419), и прибавляли к вышесказанному, что их требования к господам освящены божественным законом.

Напрасно Лютер отговаривал крестьян от решительных действий — его “Новый завет” действовал сам по себе при помощи толкований Мюнцера и других крестьянских вождей. В конце концов ему пришлось благословлять палачей крестьян.

На протяжении нескольких лет общество кардинально изменилось: огромное число людей отказалось поклоняться святым, тысячи икон уничтожались, запрещалась церковная музыка... Родился революционный пуританизм — странное сочетание бунтарского индивидуализма и фанатического аскетизма. Лютер вряд ли мог понять, что он породил.

Сам он отнюдь не напоминал классического пуританина. В пожилые годы он славился как любитель поесть и выпить пива. Католики — враги Лютера называли его разжиревшим бугаем и распространяли гравюрные портреты, подчеркивающие уродство реформатора. Однако страсть к пиву отнюдь не уменьшала авторитет Лютера, более того, отсутствие ханжества еще больше привлекало к Лютеру простых людей.

4. Сюжеты гравюр XVI в. как отражение формирования социальной мифологии

Несмотря на разнообразие сюжетов многочисленных гравюр, абсолютное большинство из них отличается четкой социальной и политической направленностью. Так, например, гравюра неизвестного автора изображает священника, читающего проповедь на латинском языке, а присутствующие ничего не понимают и поэтому разговаривают о своих делах (12, с. 27). На другой гравюре изображена встреча протестантского проповедника с крестьянами, которая выглядит как живая беседа (12, с. 40).

Есть гравюры, прославляющие крестьянскую войну. Некоторые рассказывают о жестоких расправах князей с восставшими крестьянами. Петрарка-мастер рисует все стадии зверских судов над пленными бунтовщиками (12, с. 39).

Не вызывают симпатии многочисленные изображения купцов и ростовщиков. Но особенно часты рисунки, изображающие “темных людей”, где наблюдается переход от реалистической живописи к карикатуре. Темными людьми считались и фальшивомонетчики, и католические схоласты. Вот тут и начинается оформляться лютеранская мифология. Монах считается уже преступником, поскольку он монах. Мотивация поступка отсутствует, сама природа монаха порочна (12, с. 118). В ряде гравюр монах изображен как эксплуататор, паразит. Гуманистическое мышление не столь склонно к безоговорочной мифологии, как лютеранская пропаганда. Франсуа Рабле в своих книгах посвятил множество страниц насмешкам над монахами, но он же создал бессмертный образ веселого монаха брата Жана.

Множество гравюр фиксируют порочное поведение судей, склонявшихся в своих решениях, как правило, на сторону богатых и знатных: ландскнехтов, порой живущих грабежом, разбойников, нападающих на мирные деревни, и в данном случае художники стремятся дать точное изображение событию. Когда же речь идет о монахах, папах, епископах и самом папе римском, то тональность меняется, здесь впервые мы встречаемся с массовой пропагандой. Безусловно, католические круги стремились достойно ответить протестантам. Но их пропаганда не достигала такой массовости и силы, ибо большинство католических художников были верны традиционным религиозным сюжетам.

Обратимся к приемам протестантской пропаганды XVI в. По всей Европе распространялось изображение папы Александра VI Борджиа, одного из самых кровавых преступников на ватиканском троне. С гравюры на зрителя смотрел дьявол во плоти, в папской тиаре, попирающий посохом крест на своей туфле. Это было конкретное обвинение убийцы, развратника и отравителя на папском престоле. Гораздо более распространенной была “Вавилонская блудница”, где католическая церковь изображена в виде куртизанки, восседающей на семиглавом драконе, головы которого были украшены папскими тиарами. Фактически это была иллюстрация к следующим словам из Откровения Иоанна Богослова: “И я увидел жену, сидящую на багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами с десятью рогами... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудниц и мерзостям земным” (17, 3-5).

Вавилонская блудница из Откровения Иоанна Богослова воплощала собой образ античного Рима и языческой церкви, в XVI в. стала в глазах протестантов образом католической церкви. Именно в это время Апокалипсис, украшенный гравюрами, выдержал множество изданий. Вершиной подобных изданий был Апокалипсис Дюрера. Автор долго работал над своим произведением, наиболее законченное издание вышло в 1525 г. в самый разгар антикатолической кампании (10, с. 110). Блудница Дюрера намного агрессивнее куртизанки анонимной гравюры. Она не расслаблена, ее лицо сосредоточено и гневно, она держит чашу греха как меч. Дракон, на котором она сидит, наступает на робкую толпу людей, состоящую из представителей различных сословий. И сложные многофигурные композиции Дюрера, и скромные гравюры безымянных авторов играли одну роль – укрепляли миф ненависти к католической церкви, усиливали образ врага.

Особенный эффект достигался тогда, когда гравюра становилась объектом непосредственного восприятия. Неграмотные крестьяне, их жены и особенно дети были самыми благодарными и эмоциональными зрителями гравюр. Образ царства адской тьмы и образ католической церкви слились воедино. На этом фоне появлялись все новые

гравюры: особенно часто римского первосвященника изображали в виде осла в тиаре или коронующего свинью.

За несколько лет образ осла в тиаре стал устойчивым стереотипом. Когда разложившаяся армия императора-католика Карла V заняла Рим, то немецкие ландскнехты, в большинстве своем бывшие участники крестьянской войны и сторонники Лютера, водили по улицам Вечного города осла, украшенного тиарой. Мало было в истории человечества периодов, когда с такой быстротой развенчивались, казалось бы, вечные кумиры и прекращались из почти живого бога в воплощение сатаны.

Но, конечно, не только гравюры поднимали людей на борьбу с католицизмом, огромная армия проповедников бродила по стране. Страстные речи на простом, понятном языке возбуждали крестьян и горожан и укрепляли их в новой вере. Огромную роль в укреплении протестантизма играл сам Лютер. Переводческая деятельность вождя Реформации “не могла быть успешной, если б она не поддерживалась многообразными литературно-художественными занятиями” (4, с. 114). Лютер писал памфлеты, пародии и песни. В 1527 г. он сочинил на тему 46 псалма “Ein feste Burg ist unser Gott” слова и музыку протестантского гимна. Католики говорили, что эта песня погубила больше людей, чем все лютеровские писания и проповеди. Г.Гейне назвал ее “Марсельезой Реформации” (цит. по: 4, с. 114).

Приводим перевод этого гимна, принадлежащий Э.Ю.Соловьеву.

*Господь — надежный наш оплот
В осаде и в походах,
Он от напасти нас спасет,
Поможет нам в невзгодах,
Пускай супостат
Хитрей во сто крат,
Ловчит и темнит,
Себе на горе мнит,
Что нет его умнее.
Разгром терпели мы не раз,
Не раз урон несли мы,
Но сам Христос стоит за нас.
И мы неодолимы.
За нас исполин,
Небес властелин,
Сам Бог Саваоф,
И нет иных богов,
И в том залог победы.
И если даже сатана
Для мира стал кумиром.
Мы все ж стояли б, как стена.
Без страха перед миром.
Он князь суеты,
У смертной черты,
Что сделает он,
Коль Богом осужден
И никнет перед Словом?
Святое право нам дано
На божеское слово,
В обмен не требует оно
Оброка никакого.
Пусть шкуру сдерут,
Добро отберут,
Коль Слово за нас.
Сильны мы в судный час:
За нами царство Бога (4, с. 114-115).*

Лютеранство являлось наследником ужаса пред сатанинской силой, которую на своих картинах изобразил Босх. Лютер и его ученики сумели перенести тот страх и ненависть, что испытывали люди начала XVI в., на католическую церковь, она стала символом дьявола. Конечно, католики платили протестантам той же монетой. На протяжении 150 лет Европа была ареной кровопролитных религиозных войн. Только после Вестфальского мира 1648 г. идеи веротерпимости стали постепенно завоевывать общественное мнение. Взрывы религиозной ненависти происходили и в Новое время, например, в годы якобинской диктатуры, но они были кратковременны и менее интенсивны.

Изложенные в обзоре факты дают основание полагать, что на рубеже Средневековья и Нового времени весьма отчетливо стали просматриваться явления в определенном смысле аналогичные массовой культуре XX в.

Список литературы

1. Гершензон-Чегодаева Н.М.Брейгель. — М. 1983. — 412 с.
2. Котельникова Т.М. Прижизненные изображения Эразма в немецкой гравюре // Эразм Роттердамский и его время. — М., 1989. — С. 20-36.
3. Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII вв. — М., 1939. — 519 с.
4. Соловьев Э.Ю. Время и дело Мартина Лютера // Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. — М., 1991. — С. 54-126.
5. Турова В.В. Революционно-политическое искусство в Германии 20-30-х годов // Современное западное искусство. XX век: Пробл. и тенденции. — М., 1982. — С. 81-112.
6. Фомин Г.Л. Иероним Босх. — М., 1974. — 160 с.
7. Хейзинга Й. Осень Средневековья. — М., 1988. — 540 с.
8. Эрикссон Эрик Г. Молодой Лютер. — М., 1996. — 506 с.
9. Bax D. Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs. — Amsterdam; N. Y., 1983. — 471 p.
10. Durerova Apokalipsa. — Bratislava, 1970. — 140 p.
11. Ellul J. Histoire de la propagande. — P., 1967. — 128 p.
12. Kaiser, Gott und Bauer. Die Zeit des Deutschen Baurenkrieges im Spiegel der Lite-ratur. — B., 1975. — 650 S.

А.Б.Каплан