

UDC 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241

EDN: HXJFHZ

Received 21.02.2024, revised 15.04.2024, accepted 28.06.2024

GRIGORIY R. KONSON

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

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

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

ResearcherID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

For citation

Konson, G.R., & Konson, I.A. (2024). Representation of Evil in the Film Luther. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 153–241. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241>, <https://elibrary.ru/HXJFHZ>

REPRESENTATION OF EVIL IN THE FILM *LUTHER**

Abstract. This article delves into the persona of the German reformer Martin Luther (1483–1546) as portrayed in the eponymous German-US production of 2003. The creators, including director Eric Till and screenwriters Camille

* The article delves into the modern cinematic emphasis on mythologizing historical reality, rendering the presented text a foundational piece for the journal. This circumstance stipulated an expansion in the scope of this publication (*ed. note*).

Translated by Anna P. Evstropova.

The authors express their gratitude to the journal's Executive Secretary, Olga B. Khvoina, its Translator, Anna P. Evstropova, & the reviewers for their insightful assessments, which have contributed to a refined understanding of the conceptual framework in this study.



Thomasson and Bart Gavigan, alongside the stellar cast, aimed to present Luther in his most humanistic light. However, in pursuit of attempting to craft a “man-centric film,” they compromised historical accuracy. Nonetheless, even in this watered-down version, two issues surface: a political struggle (both against Papal Rome and among his peers) and a psychological one, centered on Luther’s autonomous manifestation of auratic evil within his psyche. While a degree of historical authenticity resonates concerning the political power play (between German religious-political Protestantism led by Luther and the Roman Catholic Church under the Pope), the psychological dimension extends to the religious-state realm. Luther, though, is depicted one-dimensionally: as an entirely positive and progressive figure concerned solely with the moral and ideological renewal of the church institution (despite actually acting in the interests of Elector Frederick the Wise); also, there is a complete absence of critical scrutiny regarding certain chauvinistic aspects of Luther’s beliefs in the film. The article authors endeavor to elucidate the validity of the cinematic concept, prompting a critical appraisal of critiques on the film *Luther* and scholarly works on Luther the reformer’s historical import. This scrutiny exposes the incongruity between the cinematic personalities and their historical counterparts, necessitating an in-depth analysis of the film’s dramaturgy. In conclusion, the authors articulate the presence of evil as a concept in the actions of Luther and his milieu.

Keywords: Luther, reformer, God, Devil, Catholic Church vs Protestantism, Pope, audio-visual images, index of evil

УДК 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241

EDN: HXJFHZ

Статья получена 21.02.2024, отредактирована 15.04.2024, принята 28.06.2024

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ КОНСОН

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

ResearcherID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

ИРИНА АБРАМОВНА КОНСОН

Союз композиторов Российской Федерации

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

ResearcherID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

Для цитирования

Консон Г.Р., Консон И.А. Репрезентация концепта зла в кинофильме «Лютер» // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 153–241. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-153-241. EDN: HXJFHZ

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА ЗЛА В ФИЛЬМЕ «ЛЮТЕР»*

Аннотация. Статья посвящена личности немецкого реформатора Мартина Лютера (1483–1546), воссозданного в одноименном фильме производства Германии–США (2003). Его авторы (режиссер Э. Тилль и сценаристы К. Томассон и Б. Гэвиган), как и «звездный» актерский коллектив, стремились показать Лютера с наилучшей — гуманистической стороны. Но под предлогом сделать «фильм о человеке» снизили планку исторической достоверности, в облегченном варианте все же наметив две проблемы: политическую борьбу (как с Папским Римом, так и со своими соратниками) и психологическую, связанную с самостоятельным образом ауратического зла, существовавшего в сознании Лютера. Определенная историческая достоверность, связанная с политической борьбой (между немецким религиозно-политическим протестантизмом под руководством Лютера и Римской католической церковью во главе с Папой Римским), здесь имеется, а психологическая составляющая экстраполируется на религиозно-государственный уровень. Лютер, однако, показан однобоко: как исключительно положительный герой и прогрессивный исторический деятель, озабоченный лишь проблемой морально-идеологического обновления института

* В статье раскрыта концептуальная тенденция современного киноискусства к мифологизации исторической действительности, в связи с чем представленный текст является для журнала программным. Данным обстоятельством обусловлено увеличение объема настоящей публикации (прим. ред.).

Авторы статьи благодарят ответственного секретаря журнала О.Б. Хвоину, переводчика А.П. Евстропову и рецензентов за ряд проицательных суждений, с помощью которых концептуальные положения исследования в определенной мере были уточнены.

церкви (в реальности же действовал в интересах курфюрста Фридриха Мудрого); критическая рецепция шовинистического потенциала ряда идей Лютера отсутствует.

Авторы статьи предприняли попытку прояснить степень верифицированности созданного в фильме концепта, в связи с чем провели критический обзор отзывов о фильме «Мартин Лютер» и научной литературы об историческом значении Лютера-реформатора. В результате откристаллизовалась проблема несоответствия киноперсонажей историческим прототипам. Доказательство ее потребовало развернутого анализа кинодраматургии.

В итоге авторы статьи артикулировали явление концепта зла в действиях Лютера и его окружения.

Ключевые слова: Лютер, реформатор, Бог, дьявол, католическая церковь и протестантизм, Папа Римский, звукозрительные образы, индекс зла

INTRODUCTION

The 2003 historical biographical drama *Luther*, a German-US production by MGM and NFP teleart with the support of Thrivent Financial for Lutherans, remains relevant in our present era, marked by the systemic presence of evil.¹ Director Eric Till was particularly drawn to the theme of Luther due to his fascination with the concept of personality, as highlighted previously (Konson & Konson, 2023, pp. 117, 139). This interest led Till to articulate his intention “to explore Luther the man.”²

This period drama about early German Protestantism is dedicated to portraying *Luther as a man*. The film beautifully captures the atmosphere of medieval life with its majestic cathedrals, mystical stained glass windows, and church services. Cinematographer Robert Fraisse and a group of production designers and art directors (including Rolf Zehetbauer, Ralf Schreck, and Christian Schäfer),

¹ We shall define “evil” within the context of morality as “the *intentional, willful, and deliberate* infliction of harm, damage, or suffering upon another individual” (authors’ translation). Academic. (n.d.). Zlo [Evil]. In *Slovari i entsiklopedii na Akademike* [Dictionaries and encyclopedias on Academic]. Retrieved January 10, 2024, from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/25012>

² As cited in von Marklein, St. (n.d.). *Der Luther-film*. RPI Loccum. Retrieved May 30, 2024, from <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth> (authors’ translation).

in their portrayal of the time, drew inspiration from German-Dutch painting of the 16th and 17th centuries, notably Rembrandt and Lucas Cranach the Elder—a contemporary of Luther who created his lifetime portraits. The musical score is excellent, featuring stylized 16th-century music themes by composer Richard Harvey.

The cast is strong, with Sir Peter Ustinov in a standout performance as Elector of Saxony Frederick the Wise (his final role before his passing in 2004). Joseph Fiennes, acclaimed for his leading role in the 1998 *Shakespeare in Love*, and equally brilliantly portraying Commander Fred Waterford in the 2017 TV series *The Handmaid's Tale*, starred as Luther.

However, while the movie successfully captures the external elements of the early 16th-century setting, questions arise regarding its internal logic and the portrayal of Luther the reformer. It is not surprising that reviews of the film are quite contradictory. Roger Ebert, for instance, views the movie as lacking in political depth.

One thing the movie leaves obscure is the political climate that made it expedient for powerful German princes to support the rebel monk against their own emperor and the power of Rome. In scenes involving Frederick the Wise (Peter Ustinov), we see him using Luther as a way to define his own power, and we see bloody battles fought between Luther's supporters and forces loyal to the Church. But Luther stands aside from these uprisings, is appalled by the violence, and, we suspect, if he had it all to do over again, would think twice. (Ebert, 2003)

Medieval Hollywood, a website focusing on cinematic medievalism, evaluates the film as mediocre. Although, it says, historical events are presented authentically and vividly (and this is basically its sole advantage), this film may seem like a 124 minute textbook recap, lacking any creative juice from either the director or screenwriters. The cinematography is considered lackluster though Joseph Fiennes and Peter Ustinov give exemplary performances as Martin Luther and Frederick the Elector of Saxony, respectively.³

Roger Ebert, referring to the historical figure of Luther himself, writes that the ideas about the scale of the Protestant reformer's personality were not justified (the notion we recognize as fundamental in his review):

Martin Luther was the moral force of the Reformation, the priest who defied Rome, nailed his 95 Theses to the castle door and essentially founded the Protestant movement. He must have been quite a man. I doubt if he was much like the uncertain, tremulous figure in "Luther," who confesses, "Most

³ Donahue, P. (n.d.). *Luther* (2003). Medieval Hollywood. Retrieved August 1, 2024, from <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/items/show/131>

days, I'm so depressed I can't even get out of bed." It is unlikely audiences will attend this film for an objective historical portrait; its primary audience is probably among believers who seek inspiration. (Ebert, 2003)

In his characterization of the reformer, the critic summarizes that Luther, who should have been an inspiring figure filled with the power of his convictions, appears as an apologetic outsider with low self-esteem (Ebert, 2003).

Ebert critiques Fiennes' portrayal of Luther as well: "That's the peculiar thing about Fiennes' performance: He never gives us the sense of a Martin Luther filled with zeal and conviction. Luther seems weak, neurotic, filled with self-doubt, unwilling to embrace the implications of his protest" (Ebert, 2003). So, the critic wonders, "Who was Joseph Fiennes channeling when he chose this muddled tone? Obviously he was reluctant to give a broad, inspirational performance of the kind you find in deliberately religious films" (Ebert, 2003).

Tyler Hummel, on the other hand, is convinced that the movie captured the complicated nature of the real Martin Luther—"melancholic, depressed, tortured—who felt the need to attend confession for hours on end fearing damnation. He was a man obsessed with the fear of God's wrath and his confusing actions reflected this" (Hummel, 2022).

Kenneth Turan goes further: "'Rebel. Genius. Liberator.' Who could those movie poster words possibly describe? A new Vin Diesel action hero? A different kind of secret agent? Secretary of Defense Donald Rumsfeld? Good guesses, but wrong, wrong, wrong. The answer is 'Luther.'"⁴

Steven D. Greydanus praises the film as a significant cinematic event: "For a well-made, dramatically compelling historical drama that is also an affirmation of faith that takes seriously matters of Christian doctrine even to be made in Hollywood today is an event worthy of note" (Greydanus, 2003). However, Greydanus points out serious shortcomings in the film:

Relentlessly hagiographical in its depiction of Luther and one-sidedly positive in its view of the Reformation, the film also distorts Catholic theology and significant matters of historical fact, consistently skewing its portrayal to put Luther in the best possible light while making his opponents seem as unreasonable as possible. (Greydanus, 2003)

Particularly negative is the portrayal of the Pope, he claims:

Pope Leo X, no hero in the annals of the bishops of Rome, comes off even worse in the film than he really was. Of the man who has been described

⁴ Turan, K. (2003, September 26). *'Luther,' the blockbuster theologian*. Los Angeles Times. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-sep-26-et-keny26-story.html>

as “the most genial of popes” (Durant, 346) there is no hint; instead, the film’s Leo (Uwe Ochsenknecht) is a dour, calculating villain free of redeeming qualities. The film alleges that Leo X put a bounty on Luther’s head, but neglects to show Leo sending orders that Luther’s safe passage from the Diet of Worms was to be respected. (Greydanus, 2003)

Hummel strikes an almost reconciliatory note:

“When one is talking about the legacy of Martin Luther, one is going to face the reality that he is either one of the greatest forces for human freedom and truth in human history or one of the most destructive men in history. It is rare to find a middle ground. He was an immensely compelling figure and one I personally respect as a man of deep Tyler Hummel intelligence and moral consciousness.” (Hummel, 2022)

Finally, Frederic and Mary Ann Brussat believe that the director and writers opted to give an ambitious and wide-ranging overview of the man who put the Protestant Reformation in motion, rather than just focusing on the crucial years of his crusade against Rome.⁵

As we see, the filmmakers’ ambition is evident. To assess how closely their vision aligns with historical accuracy, a comparison of his portrayal in the film with scholarly accounts of Luther is necessary.

* * *

Given Luther’s various depictions over the years as either a bold hero or as being driven by the powerful into a dead end, let us start the analysis of his artistic image with the author’s intention to portray Luther as a human being. It appears that in the second half of 1518, Luther grappled with profound anxiety about himself and the fate of the Reformation: “Frequently—as he would recall at Wartburg—did my heart tighten at the query, ‘Are you the lone sage here? Could it be that all the rest must wander astray and have been erring for so long?’” (E. Soloviev, 1984, p. 99; authors’ translation).

⁵ Brussat, F., & Brussat M.A. (n.d.). *Luther*. Spirituality Practice. Retrieved January 13, 2024, from <https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/6609>



Fig. 1. The long-held image of Luther as a rebel, remembered through the ages.
Anton von Werner. (1877). *Luther at the Diet of Worms*. [Oil painting]. Staatsgalerie Stuttgart⁶

The movie captures Luther's uncertainty, particularly evident in the peak of the Diet of Worms. This scene showcases not the traditional heroic valor often associated with Luther (as depicted in von Werner's painting, Fig. 1), but rather his unwavering commitment to follow his conscience. As Erich Soloviev highlights, "In Worms, Luther did not renounce his beliefs; he simply acknowledged his *inability to do so* unless proven wrong or convinced otherwise" (E. Soloviev, 1984, p. 129; authors' translation).



Fig. 2. Luther (Joseph Fiennes) at the Diet of Worms in 1521. Still from *Luther*⁷

⁶ See the image source: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер_в_Вормсе.jpg/1920px-Лютер_в_Вормсе.jpg (20.06.2024).

⁷ See the image source: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

In connection with this reformer's stance, Wilhelm Dilthey posited that Luther, a devoted follower of the English empiricist William of Ockham (1285–1347), championed *free will*. This act effectively removed metaphysical constraints from the concept of faith, ushering in a new, independent form of consciousness that supplanted the dogmatism of the Middle Ages (Dilthey, 1988, p. 271). Despite this, Luther faced sharp criticism from Erasmus of Rotterdam, the eminent figure of European humanism conspicuously absent from the film. Engaging in a polemic with Luther, he initiated his critique by challenging Saint Augustine's understanding of free will. Erasmus interpreted it as a power of the human will, which allows individuals to attain eternal salvation or to turn away from it (Erasmus, 1987, p. 230). This notion of free will was essentially subordinated to Divine grace, which led Luther to formulate the concept of man's salvation without his active involvement. Erasmus, however, who defined free will as "a power of the human will" (Erasmus, 1987, p. 230), deemed this concept detrimental to morality,⁸ as the doctrine of faith commanded believers to "love our enemies," "carry our cross daily," and "despise our life" (Erasmus, 1987, p. 233). In a letter to Luther, Erasmus lamented, "your church is torn by great disputes and plunged into chaos by internecine conflict" (as cited in Erasmus, 1987, p. 581; authors' translation). Additionally, Joon-Chul Park, in his commentary on Erasmus, highlighted Rotterdamer's acknowledgment of Luther's challenge to papal Rome as not solely motivated by the desire for church reform and enlightenment but also by the intent to dismantle the conceptual underpinnings of Catholicism. Thus, during the onset of obscurantism in the 1520s, Erasmus mournfully declared, "where Lutheranism reigns, knowledge perishes" (Park, 1995, p. 3). Conversely, Sergey Pimenov contended that Luther aimed "to follow the path of criticizing the existing orders in the Church—without dismantling the Church itself," by distinguishing between the visible and invisible aspects of faith and the Church "thereby shielding the Church from the risk of essential negation" (Pimenov, 2021, pp. 116–117; authors' translation). Elena Bakeeva identified a further contradiction in the Luther-Erasmus dispute: a clash between irreality and intellect, that is, "a fundamental otherness, fully comprehended transcendence, and the necessity of building on a firm knowledge base" (Bakeeva, 2013, p. 26; authors' translation). This illustrates that Luther's teachings, influenced by sacral authority, presented "a unique medieval interpretation of 'phenomenological reduction,' where an individual, unquestioningly accepting knowledge, paradoxically liberates oneself from it, thereby accessing the realm of faith" (Bakeeva, 2013, p. 26; authors' translation).

⁸ In the words of Erasmus, "St. Augustine and those who follow him, considering how harmful to true godliness it is for man to trust in his own powers, are more inclined to favor grace, which Paul everywhere stresses. For this reason, he denies that man liable to sin can turn to amend his life by his own powers, or do anything which will bring him to salvation unless he is moved by the free gift of God to desire those things which lead to eternal life" (Erasmus, 1987, p. 235).

Consequently, Luther further subjugated consciousness, reducing the possibility of attaining freedom through individual efforts. According to Igor Evlampiev, as a result of Luther's innovations, "man was entirely stripped of the inherent freedom constituting his essence" (Evlampiev, 2015, pp. 111–112; authors' translation), and freedom became "a metaphor for the fatal predetermination of man's actions by the divine will" (Evlampiev, 2015, p. 114; authors' translation). In a broader context, as per Bertrand Russell's observation, medieval thought evolved towards "a continually deepening subjectivism, operating at first as a wholesome liberation from spiritual slavery, but advancing steadily towards a personal isolation inimical to social sanity" (B. Russell, 2016, p. 20).

However, the portrayal of the theme of free will in the film is simplistic: Luther, secluded in Wartburg, translating the Bible from Greek to German, appears solely preoccupied with a linguistic dilemma. He endeavors to explain that in German, the word "will" signifies inner strength to dominate others, while in Greek, it conveys passion, fervor, and love. The filmmakers' treatment of this pivotal issue in Luther's theology comes across as a caricature of one of his central doctrines.

Furthermore, *Luther's stance on reason* is conspicuously disregarded. On the one hand, in one of his most cherished works the reformer, as Pekka Kärkkäinen asserts, praised reason as the most exquisite gift of God to human beings, enabling them to encapsulate a measure of the divine essence within themselves (Kärkkäinen, 2017, p. 195). On the other hand, whenever it came to Christians pondering the essence of the Bible, Luther viewed reason as a significant peril, as it swiftly morphed into a symbol of evil: "you mangy, leprous whore, you holy reason. (...) reason is the devil's prostitute and can do nothing else but slander and dishonor what God does and says" (Hutchinson, 2017). Luther harbored a longstanding disdain for Aristotle and would like to see some of his books withdrawn from free circulation (Luther, 2013, pp. 64–65). Consequently, the reformer, just like John Calvin, his brother in Christ, from the very beginning both "denied natural reason, all natural religion, and all natural morality, and consequently asserted for man in the natural order, left to his natural powers and faculties, universal skepticism and moral indifference," an observation highlighted by Adrien Ledanseur (2020).

In Luther's cinematic portrayal, negative traits *subjected to ethical scrutiny* are notably absent, unlike his opponents who are deliberately depicted in a negative light, a contrast evident in two significant conflicts. The first one is Luther's confrontation with the Catholic Church under the leadership of Pope Leo X and his associates, actively involved in the controversial practice of selling indulgences. The second conflict delves into Luther's internal struggle against the perceived evil within himself, symbolized by his battle with the Devil—a motif strongly associated with the Catholics portrayed in the movie, most particularly the Pope. Luther's

poignant comparison of the pontiff to the Devil sheds light on his perspective: making the Pope a vicegerent of Christ implies that he is “above the angels in heaven and has power over them, which is precisely the true work of the true antichrist” (Luther, 2013, p. 25).

The movie’s central premise was built on Luther as an accurate interpreter of the Bible and a crusader against Papal Rome for the future of German Christianity. However, director Eric Till, explaining his vision of the reformer as the embodiment of “the man’s character,” misled audiences by using this seemingly benign and all-encompassing interpretation of his personality as a pretext to absolve Luther of his ideological position. Additionally, Till superficially addressed the political and psychological intricacies, where *a third issue, the problem of evil, surfaced. This problem stemmed from the interplay of two conflicts: Luther’s external struggle against the oppressive actions of the Roman Church and the internal turmoil within the reformer himself. The portrayal of Luther as not merely a human being, but also as a political adversary of the Church, formed the essence of the movie.* Therefore, the a priori depiction of Martin as human and contradictory, as purported by the director in an allegedly objective portrayal, resulted in a one-dimensional representation—casting him solely as an exceptional religious humanist, standing against the monumental historical force of evil.

Naturally, every artistic portrayal does not necessarily have to be an exact replica of a historical figure (a point expressed by Aristotle long ago). However, in the case of Luther, where the author’s focus is on the monumental figure of the German reformer, emphasizing certain ideological themes, even a partial resemblance to the original could have amplified the artistic impact. Therefore, **the aim** of our research is to shed light on the alignment of the depictions of Luther and his contemporaries in cinema with their real-life counterparts, leading to **the hypothesis** of *an ideologically distorted portrayal of historical events in the film.* **The novelty** of this article lies in unraveling the filmmakers’ concept of *Luther’s humanity and his malevolent surroundings.* Through the lens of artistic interpretation, the reformer’s persona is outwardly portrayed as idealistically positive, yet historically unsubstantiated—an imaginative creation by the authors.

Analyzing this cinematic phenomenon has defined the **theoretical significance** of this study. To convey this idea, we employ the **authorial method of comprehensive (holistic) analysis of artistic texts** (Konson, 2013), enabling us to *gauge the realism of artistic representations and their amalgamation into the filmmakers’ concept of evil.* Notable attention is given to various analytical approaches, tailored to the characters under examination:

- historical—encompassing all characters;
- philosophical—identifying Luther’s theological significance;

- psychological—comprising audio-intonation analysis in Luther’s dialogues with Cardinal Cajetan, or showcasing the actors’ psychological depth (for instance, the grotesque portrayal by Peter Ustinov, Jochen Horst, and the tragic depiction by Joseph Fiennes as Luther during the trial);
- film editing—determining the narrative’s dynamics;
- musicology—revealing the role of music in indicting the evil forces;
- visual portrayal—contrasting the psychological aspects of film characters with historically validated artifacts (for example, Pope Leo X in the film versus Raphael’s painting, or Luther’s portrayal in film versus Lucas Cranach the Elder’s rendition).

IMAGES OF EVIL

The concept of the origin and manifestation of the faces of evil is evident in the prologue. A young Martin, returning home to Erfurt at night, calls upon Saint Anne and God for protection, pledging to become a monk in return.⁹ This choice stems from his fear of thunderstorms, evolving into a reverential dread of the Devil, a figure that haunted him since childhood when he witnessed a “real” demon in street puppet shows. The theologians in the documentary *A Return to Grace*¹⁰ offer an explanation for Martin’s fear of this “natural” manifestation in his native Saxony. They suggest that during his nocturnal journey to Erfurt, the infernal image that had long existed in his psyche materialized before him. This association with a demonic figure is mirrored in the director’s *auratic* [Daniel Fairfax’s term] approach, where the synthesis of verbal and visual elements crafts an image through obscured outlines in motion. In the storm scene, Eric Till portrays Martin quite literally in the mud (a distinctly Hollywood style), a prelude to showcasing his historical ascension. This suggests that Luther’s vow to become a monk was not merely a commitment he fulfilled two weeks after his return to the University

⁹ This episode is based on an actual incident that occurred on July 2, 1505, when Luther was returning from his home in Erfurt, where he was studying law. A storm caught him on the way, and a bolt of lightning nearly took his life. According to the Erfurt city archives, Martin appealed to Saint Anne, the patron saint of miners (since his father was a miner) and vowed to her to become a monk. It is more probable, however, that he had long been considering entering the spiritual life, but this experience in his life helped him come to a decision. Stadtarchiv Erfurt. (n.d.) Erfurt, Germany, University Records of Martin Luther, 1501–1505. ancestry.com. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.ancestry.com/search/collections/61387/>

¹⁰ Batty, D. (Director). (2017). *Martin Luther: A return to grace* [Documentary film]. Retrieved May 19, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=IQauUUhoIKg/>

of Erfurt, but rather *a blueprint for his life*, the actualization of which commenced two years after his monastery entrance.

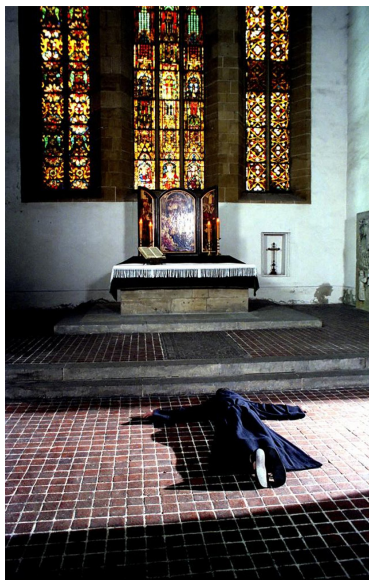


Fig. 3. Erfurt Cathedral. Luther, on the floor before the altar, fulfills a vow, made during a thunderstorm, to dedicate himself to God and break free from the Devil's grasp. Still from *Luther*¹¹

In the movie, the Devil is portrayed in his semantic form (Luther writhing on the floor in an imagined struggle with him). However, in reality, the complexity of Luther's relationship with the Devil runs deeper: his mental intensity is palpable, with a focus on defending the gospel, faith, and the church, in direct opposition to Satan as an archenemy, who spurs on his earthly agents—the powers that be—to similar actions (Tappert, 1955).

This perspective on the Antichrist was deliberate, as for medieval Christians, his malevolent influence, starkly evident in the late 15th and early 16th centuries, held profound significance (see: Konson, 2021). According to Debra Strickland, “monstrosity was a metaphor for unacceptability, both cultural and religious” (Strickland, 2003, p. 8), as the fantastical pandemonium in the medieval mind was seen as tangible: “that such moralizations exist suggests that medieval monsters functioned both materially and in the abstract, or both socially and semiotically” (Strickland, 2003, p. 52).

¹¹ See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

This observation suggests that the Devil's image and its associations became ingrained in the social consciousness. Robert Muchembled articulated this existential "milestone":

Satan was central to mental representations throughout this tragic century, and he served to explain why the world was then so calamitous and so disturbing. Giving meaning to what seemed no longer to have any, he became a powerful force for change. (Muchembled, 2005, p. 294)

Yet, in Luther's perception, the Devil, viewed as a formidable and cunning adversary, posed a greater threat than mere symbolism. According to Thomas Renna, the demon

disrupts the whole world with his promotion of war, social rebellions, domestic turmoil, diseases, demonic possessions, natural disasters, and despotic governments. Satan's main instrument in these doings is the pope. Since the time of John Hus, the Devil has intensified his assaults, since he is perturbed by the recovery of the preaching of the Word. (Renna, 2018, p. 200)

Furthermore, when appearing to Luther, the deceiver sought to obstruct his divine work. He rattled around behind Luther's stove. In Wartburg, "he grunted audibly like a pig; he disputed with Luther like a scholastic; he sometimes lodged in Luther's bowels. Satan kept so close that he 'slept with Luther more than Luther's wife Katie did'" (J.B. Russell, 2001, pp. 279–280)

Besides this vibrant source material, Luther found inspiration in his predecessors, particularly valuing Johannes Tauler, the German mystic (1300–1361), above all others, including Dionysius the Areopagite and Bernard of Clairvaux. Tauler introduced Luther to a dual concept—humility before God and the belief that "piety by works leads to vanity and self-satisfaction and away from God [with parallels to Saint Augustine—G.K. & I.K.]" (Küng, 2000, p. 219) To reconnect with God, Luther understood the necessity of delving into the abyss, where distractions fade, allowing for a profound encounter with the sensation of being nowhere, even to the point of relinquishing the sense of self and tangible existence. Tauler posited that the ability to endure such a state was among the Holy Spirit's greatest gifts (Ivanov, 2019). Despite experiencing similar emotional states, Luther grappled with *Anfechtungen*, which Eric Metaxas explained as a debilitating depression, as early as his studies in Erfurt. Luther started "to wonder disturbingly about his own eternal fate and whether, were he to die suddenly, he would be welcomed into the loving arms of God or, more likely, be condemned to fall everlastingly into the taloned clutches of grotesque devils." (Metaxas, 2019, p. 35)

Consequently, the pervasive influence of devilry and, more broadly, mysticism during the Middle Ages and early Protestant era shaped a notion of absolute evil

that gripped the minds of various social strata in Germany and beyond. This concept deeply influenced the symbolic and emotional tenor of the film *Luther*.

In the film, Luther's portrayal undergoes meticulous refinement. Joseph Fiennes portrays the inspirational monk with a visage of suffering, distinct from the depictions crafted by Lucas Cranach the Elder. Fiennes brings forth a glamorous and handsome Luther, characterized by a contemplative gaze towards the future and a compelling charisma (Fig. 4d). Consequently, this portrayal diverges significantly from the external image of Luther. The reformer, at the age of 37, emaciated due to his ideological clash with Papal Rome, captivates not through physical beauty but through its absence, embodying asceticism as the source of his charisma (Fig. 4a).



Fig. 4a. Lucas Cranach the Elder. (1520).
Martin Luther as an Augustinian Monk [Engraving]. Albertina, Vienna¹²

And certainly, the cinematic Luther stands in stark contrast to the Luther immortalized nine years later in Lucas Cranach's portrait. In this later portrayal, Luther, saved by Elector Frederick III post the Diet of Worms, happily married and already a father of several children, is depicted as a Christian reformer wearing a distinguished flat beret, a symbol of wealth during 1510–1530 (Fig. 4c). Local scholars note his “detached gaze” and an “aura of noble calmness” in this portrait

¹² See the image source: <http://www.payer.de/fides/fidesanhang02.htm> (23.06.2024).

(Mojsa & Rostislavleva, 2021, p. 265; authors' translation). However, Luther's image here is much more complex. His gaze, rather than detached, is fixed on someone nearby but at an angle. This kind of gaze typically characterizes not the individual himself (Martin), but an implicit, concealed subject who channels the figurative "hostile stare" of the portrayed hero (Malkina, 2019, p. 37; authors' translation). Luther's attentiveness is so acute in this portrayal that he subtly arches his left eyebrow. This particular nuance reveals a great deal, as facial asymmetry, according to Paul Ekman's theory, aids in interpreting the emotion of contempt (Ekman, 2010, p. 225). The depiction of Luther's face in the painting is inherently asymmetrical, as previously noted, given that he gazes not directly ahead, but with a slight turn of his head to the left, directing his sight to the right (record in the digital archive states, "Martin Luther, bust-length, facing right").¹³ Consequently, his left eye slants towards the bridge of his nose, while the other eye is set horizontally.¹⁴ This distinction is particularly evident in a collection of fragments from Lucas Cranach the Elder's copied portraits of Luther (Fig. 4b).



Fig. 4b. Collage of fragments from Cranach's portraits of Luther (1528–1530), detailed snapshots from four different copies. From left to right: Friedenstein Castle Foundation, Gotha (IV.M11a); Veste Coburg Art Collections (IV.M2a); Böttcherstrasse Art Collections, Bremen (IV.M14a); Museo Poldi Pezzoli, Milan (IV.M13a)¹⁵

¹³ (n.a.). (ca. 1528–1530). *Martin Luther, bust-length, facing right* [Painting on parchment]. Cranach Digital Archive. Retrieved June 24, 2024, from https://lucascranach.org/en/PRIVATE_NONE-P409

¹⁴ Between 1528 and 1530, Cranach's workshop crafted 22 similar portrait works. In addition to these, only two engraving prints, attributed to Georg Pentz (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024), have been identified, which, in continuation of Cranach's tradition, exhibit significant deviations from the originals. Hence, we only consider the portraits from Cranach's workshop. (A detailed list of documents concerning Luther's visual representation in 1519–1530 see in Schubert et al., 2023.)

¹⁵ See the image source: (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024).

In the top row of this collage are variations of the right eye positioned horizontally; in the middle row, variations of the left eye “slanted” towards the bridge of the nose at an angle. This eye arrangement in the portrait creates a probing gaze, which, when combined with an arched eyebrow and a subtle lift of the corners of the serpent-like lips, evokes a sense of haughtiness. Adding to this portrait is an unexpectedly “playful” dimple on the weighty chin and a large nostril that awkwardly seems to encroach upon the cheek. This *unbalanced* facial expression [as per Ekman’s wording] serves as a projection of a complex emotion. Within it lies *the artist’s grasp of the conflicting and explosive nature of the German Protestant leader, a portrayal that sharply contrasts with the modern, more “unassuming” and “human” Luther in Eric Till’s film* (Fig. 4c).



Fig. 4c. Lucas Cranach the Elder. (1528).
Portrait of Martin Luther.
Veste Coburg, Germany¹⁶

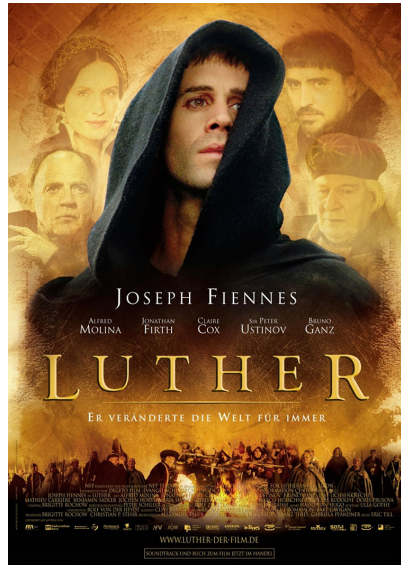


Fig. 4d. Joseph Fiennes as Martin Luther.
Film poster¹⁷

¹⁶ See the image source: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-_Martin_Luther,_1528_\(Veste_Coburg\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-_Martin_Luther,_1528_(Veste_Coburg).jpg) (14.01.2024).

¹⁷ See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/poster> (25.01.2024).

LUTHER IN GERMANY AND ROME

The film presents *two contrasting depictions* of Luther: one in Germany and the other in Rome. The former is constructed around a buildup of sinister images, with the director utilizing montage techniques to capture the escalating tension in Luther's psyche. The earlier mentioned scene of the thunderstorm is artfully pieced together through associative montage. The collective portrait of the Augustinians participating in Martin's ordination as a priest at the Erfurt Cathedral Church of Saint Mary forms a compelling "character suite," transitioning from somber to grotesque figures. These visuals serve to anchor Luther, teetering on the brink of reality. His anxiety mounts as he navigates through the Latin text, stumbling and spilling red wine—a symbol of Christ's blood—with trembling hands (Fig. 5).



**Fig. 5. Rite of ordination. Luther spills wine symbolizing the blood of Christ.
Still from *Luther*¹⁸**

The narrative culminates in two scenes of darkness: a rift with his father, who accuses him of consorting with the Devil, and Luther's psychological torment, entwined with the unseen presence of evil.

The *subsequent exposition* is initially lighter. Luther, in Italy, gazes reverently at the Triumphal Arch. However, this external portrayal of Rome is enriched with a typical series of audio-visual images of commerce, including worldly services for priests. This visual sequence culminates in a procession of horsemen led by the Pope, resplendent in golden armor. To Martin, this entire spectacle is a sudden *revelation of Rome's ecclesiastical and sinful code*.

¹⁸ See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174294/> (16.01.2024).



Fig. 6. Rome. Luther buying an indulgence to ease his grandfather's torment in hell. Still from *Luther*¹⁹

Two *accusers* emerge in the portrayal of the public deception: the silent figure—Luther, who, in his insight regarding the papal court, crumples and discards the certificate, and the vociferous one, a symbolic representation of grief—choral music in the style of a folk lament. From the clash of these contrasts—deception on one side and epiphany mingled with sorrow on the other—a new overarching idea arises. Within it, previously disparate motifs converge not as parallels, but as intertwining elements, showcasing an intellectual montage. Visually, this concept is symbolized by a staircase to the Gates of Heaven, holding a mystical significance for pilgrims but transforming into a symbol of evil for Luther (Fig. 7).

¹⁹ See the image source: https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref_=ttmi_mi_all_sf_6 (16.01.2024).



Fig. 7. Rome. Pilgrims, bearing purchased indulgences, crawl toward the Gates of Heaven. Still from *Luther*²⁰

CHARACTER PORTRAYAL

Andreas Karlstadt, Luther's confidant

Andreas Karlstadt, portrayed by the charismatic actor with an infectious laugh Jochen Horst, was a brilliant religious writer, polemicist and disputant, preacher, and a prominent figure of the Reformation. This Catholic philosopher and theologian initially supported Luther, but the latter, vying for influence over the people of German territories and seeking a prominent position, severed ties with Karlstadt (1522–1524). The discord stemmed from differing views on the role of secular authority in reforming church life. Dmitri Smirnov posits that for the mystic Karlstadt, who viewed reform efforts as a manifestation of God's will, resistance from secular powers was deemed illegitimate. On the other hand, for Luther, both a mystic and a pragmatist, the support of his powerful benefactor, Frederick III, was paramount, leading him to make ideological concessions. Consequently, Luther sought his colleague's removal from Wittenberg, particularly due to the severe repercussions stemming from some of Karlstadt's actions.²¹ But since other

²⁰ See the image source: [https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/\(11.01.2024\)](https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/(11.01.2024)).

²¹ For instance, as per Ulrich Bubenheimer, following his iconoclastic speeches in early 1522, the residents of Wittenberg proceeded to dismantle nearly all the images in the city church. Details are available in: Smirnov, D.V. (2018, April 11). Karlstadt [Carlostadius]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html>

influential Protestants showed a degree of solidarity with Andreas (including the leader of the Zurich reformers Ulrich Zwingli), Luther denounced him as being “devoted to Satan” and asserted that the Professor’s works were “merely evidence of his insatiable vanity, for which reason he serves the Devil”.²² Thus, *the specter of evil infiltrated the core of the Reformation, casting Luther as the revealed Antichrist in the eyes of the Roman Church*.

In the film, the initial stages (the opposition and camaraderie) are intertwined in a lecture scene, a pivotal moment that, in our opinion, resonates. Pretending to absorb the professor’s teachings, Luther absentmindedly sketches a chimera in his notes, reminiscent of the grotesques often adorning German church facades (Fig. 8).

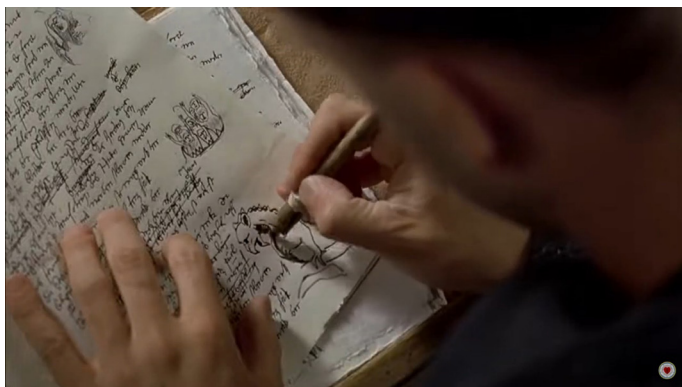


Fig. 8. Luther sketching a chimera during Karlstadt’ lecture. Still from *Luther*²³

While creating this “masterpiece,” Martin directs public remarks towards Karlstadt, and as it unfolds, not without reason. His objections target the central thesis of the lecture—the impossibility of salvation outside the Holy Roman Church. Luther perceives in this maxim a threat to the Greek saints and asserts to Karlstadt that he has failed (!) to grasp the essence of traditional religious doctrine. Karlstadt, evading a direct response and thus with aggression, queries, “You question the authority of the Church Council, sir?” To which Martin replies, “Not at all. Though in 1215, the Fourth Lateran Council allowed that (...) salvation could exist outside the Church, though not outside Christ.”

²² As cited in Smirnov, D.V. (2018, April 11). Karlstadt [Carlostadius]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (authors’ translation).

²³ See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s (14.04.2024).

In this dialogue, the filmmakers, by showcasing the triumph of a relatively unknown monk over an esteemed scholar, reveal Luther's rejection of antiquated theological notions. Consequently, the professor effectively yields to Luther (Fig. 9). Nonetheless, despite this setback, Karlstadt, a distinguished figure in secular and ecclesiastical law, exhibits sympathy towards Martin at their subsequent encounter.



Fig. 9. Professor Andreas Karlstadt (Jochen Horst) in a dispute with Luther.
Still from *Luther*²⁴

However, Karlstadt's involvement in fomenting a peasant revolt remains puzzling. During Luther's absence at Wartburg, Karlstadt surfaces in only two brief instances: during a lecture to students advocating for the eradication of all Catholics, and in a scene depicting the burning of their relics. A preserved engraving from the 17th century exposes Karlstadt's involvement in these violent acts. The foreground features the professor, while the background illustrates a scene from the peasant uprising (Fig. 10).

²⁴ See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s (14.04.2024).

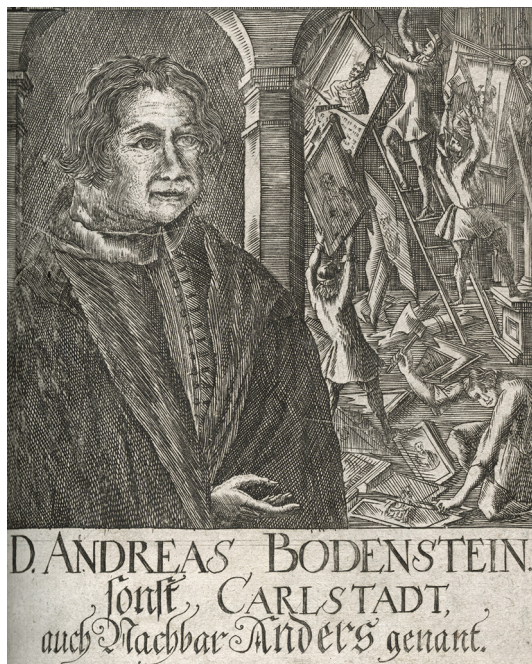


Fig. 10. Andreas Karlstadt. Engraving from the mid-seventeenth century, German National Museum, Nuremberg²⁵

Central to the depiction of this comrade of Luther's is the concept of intellectual montage, arising from the collision of two incongruous personas: Karlstadt the esteemed professor and Karlstadt the bloodthirsty rebel. The outcome is a caricature of the *deranged* Catholic scholar and his equally fanatical Protestant counterpart. During a lecture before students, the professor makes sensational statements, transforming his monologue into an informal self-presentation. This act, marked by an extravagant gesture (removing a cross from a student), takes on the semblance of a lowbrow farce: "Pope, priest, even professor, must repent... must repent or be cut down. You call me Professor Karlstadt. No more. From this day forward, I am Brother Andreas!" Subsequently, this "brother" issues threats: "Stand with the righteous, or be cut down with the others!" This appeal to the student audience culminates in the unfastening of his attire's upper portion, symbolizing a definitive break from his professorial past.

²⁵ See the image source: <https://www.worldhistory.org/image/15686/andreas-bodenstein-von-karlstadt> (16.03.2024).

In another scene, Luther expels Karlstadt from Wittenberg after the brutal suppression of a peasant revolt (in which, actually, Luther himself participated as an ideologue). In this scene, Andreas encounters Martin, who has just learned of a plunder allegedly committed under Luther's command. Defending himself against Luther's accusations, Andreas exclaims, "I supported you. I'm carrying on just as you would have!" He then shifts all blame onto the people, stating, "It's the people's work!" In a swift motion, he dismisses one commoner and makes a menacing gesture towards another below the waist.



Fig. 11. Luther clarifying his relations with Karlstadt (half-turned towards the viewer), and together with the German humanist Ulrich von Hutten, subduing the rioters. Still from *Luther*²⁶

The professor's portrayal here treads the line of propriety. Essentially, Karlstadt, a prominent reformer and distinguished scholar, is depicted in the film in a one-sided manner: as a flawed Protestant leader who distorted the views of a supposed "wise" ideologue.

²⁶ See the image source: <https://www.moviepilot.de/movies/luther/bilder/621619> (16.06.2024).

REPRESENTATIVES OF THE CATHOLIC CHURCH

Cardinal Thomas Cajetan²⁷

Luther's direct confrontation with representatives of the Catholic Church took place in Augsburg, where the papal legate in Germany, Cardinal Thomas Cajetan (portrayed by Mathieu Carrière), was summoned to inquire into his "heresy." It is known from history that authorized by Pope Leo X to act freely, the Cardinal assured Elector Frederick that he would consider Luther's case "impartially and kindly without applying harsh measures to the monk, 'in a paternal way, not as a judge.'"²⁸ (It is striking that Cajetan, almost at the same time as Luther, wrote a work on the trade in indulgences, in which he resented its sacrilege. He highlighted the absolution of the deceased—though without any critique of the so-called church "treasury of merit" (E. Soloviev, 1984, p. 101), which largely served as the hypothetical "fund" for the discussed business venture.²⁹)

However, within Luther's accusations against the church, Cajetan discerned that *the German reformer was rejecting traditional scholastic teachings and striving to establish a new Church*. Cajetan's motivation, therefore, was to counter Luther, leading to what Erich Soloviev termed *curial cretinism*. His realization sparked irritation that escalated into fury: "The Cardinal initially urged Luther to renounce his beliefs, then resorted to threats, eventually shouting imperiously at the monk to revoke" (S. Soloviev, 2013, p. 441; authors' translation). Recalling the incident, Luther wrote that upon witnessing the Cardinal's heated temper, he, too, began to raise his voice. Cajetan, on the other hand, noted that he could barely meet Luther's gaze, as his eyes gleamed with a devilish fire (S. Soloviev, 2013, p. 441). Nevertheless, Luther's stance prevailed, as the Papal authorization for the sale of indulgences was granted only on November 9, 1518, following Luther's confrontation with Cajetan a month earlier (October 14, 1518), where Luther notably *pointed out to the Cardinal the absence of such authorization*. And the Holy Trade in indulgences was shielded primarily by curial directives and somewhat fragile scholastic theories, and it was these that Luther targeted (E. Soloviev, 1984, p. 86).

²⁷ Tommaso de Vio, known as Cajetan, an Italian Dominican and expert in Thomas Aquinas' theology, held roles within the Catholic Church and in politics. Notably, he opposed Martin Luther and other prominent figures of European Protestantism. Smirnov, D.V. (2018, April 11). Kaetan [Cajetan]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html>

²⁸ Smirnov, D.V. (2018, April 11). Kaetan [Cajetan]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia]. Retrieved March 16, 2024, from <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (authors' translation).

²⁹ Marshall, T. (n.d.). *Indulgences and the treasury of merit*. Retrieved June, 23, 2024, from <https://taylormarshall.com/2006/06/indulgences-and-treasury-of-merit.html>

Conversely, in the film, the notion of establishing a new confession remains notably absent. The scene depicting Martin's debate on his anti-Roman stance is brief, lasting approximately three minutes, yet brimming with intense emotion. Their dialogue-duel is structured around the concept of direct *pathetic composition*, capturing the essence of *coming out of oneself at the peak of emotional intensity*, as outlined by Sergei Eisenstein. As the action in this scene delves into the psychological realm, we witness the subtle undercurrents of conflict between Luther and the Catholic Church, transitioning from "peaceful negotiations" to a complete rupture of relations. This transformation serves as a climactic turning point (apogee) in the film's dramatic narrative.

Cardinal Cajetan's Debate with Luther (slightly abridged, Fig. 12):

Cardinal Cajetan (with a nearly paternal smile): "My son, I know you desire to be a faithful servant of Christ and His church. I am here to help you. (...) You have erred by teaching new doctrines."

Luther (with meek astonishment, but defiantly shaking his head): "Which of my teachings is offensive to Rome?"

Cajetan: "For one, indulgences. Pope Clement's decree, Unigenitus, clearly states that the merits of Christ are a treasure of indulgences."

Luther (correcting the Cardinal): "Acquire. (Luther then offers the Cardinal valuable advice to help him correct the mistake.) I'm sorry, Your Grace. I think you'll find it says... "The merits of Christ *acquire* the treasure of indulgences." (The emphasis on "acquired" transforms Martin's advice into a reprimand.)

Cajetan (with a heavy sigh): "I am not here to wrangle with you."

Luther (eyes lighting up): "No, Your Grace. But Unigenitus was issued 175 years ago. (The Cardinal, surprised by Luther's detailed knowledge, instinctively brings his hand to his mouth—a reflexive gesture signaling a defense against a mild shock.) And were this decree not so embarrassing to our church, perhaps it would not be commonly called Exnavigante and (pause) left out of most collections of canon law."

(...)

Cardinal (adopting an authoritative tone): "The Pope interprets Scripture."

Luther (correcting the Cardinal): "He may interpret it... (Pause, Martin, glowering sternly.) But he is not above it. (A shift to open enthusiasm and with a smile.) We both know the selling of indulgences have no Scriptural support."

(...)

The Cardinal (interrupting the Augustinian angrily): "That is outrageous! (...) Indulgences are an established tradition which give comfort to millions of

simple Christians. (...) So you consider your discomfort more important than the survival of Christianity?"

Luther: "I'm interested in the truth."

Cajetan (flying into a rage): "The truth? The Turks are building armies on our eastern borders. We are on the brink of war. (...) and just when we need unity most, you create confusion! (...) (Shouting and pointing a finger at Luther in frustration, storms out of the hall in impotent anger.) I refuse to argue with that monk."

The dialogue reveals that the evil embodied by the Roman Viceroy in Germany, lacking a thorough understanding of theology to the letter of the law, not only lost to Luther in this instance but also to himself.



Fig. 12. The dispute between Thomas Cajetan (Mathieu Carrière) and Martin Luther in Augsburg, 1518. Still from *Luther*³⁰

Girolamo Aleandro (Hieronymus Aleander), the future Cardinal³¹

In history, Girolamo Aleandro stands out as one of the most learned individuals of his time, proficient in Latin and Greek. In his youth, he associated

³⁰ See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

³¹ In 1520, Aleandro arrived in Germany to lead the opposition against Martin Luther. While in Brussels, his initiatives led to the emergence of the first Protestant martyrs (1523), who were ultimately put to death at his behest. Recognized for his contributions to the Roman Church, he was later appointed as a cardinal in 1538.

Britannica. (2024, February 12). Girolamo Aleandro. In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 25, 2024, from <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Aleandro>

with Erasmus of Rotterdam, lectured in Venice, Orleans, and Paris, where he was appointed as the university's rector. However, contrary to Socrates' belief that ignorance breeds evil, this young man became a personification of malevolence.

In the film, during their initial encounter, Martin notices on Aleandro's face the traces of inner turmoil. Guido Dieckmann, in his novel *Luther*, vividly portrays the sensations Martin experiences at this moment, likening it to a lightning strike. Luther vaguely feels that this Roman is familiar with the passions and doubts that deeply perturbed Martin—however, far more profoundly than Aleandro had ever acknowledged to himself (Dieckmann, 2006, p. 116). Dieckmann later explains that these passions stemmed from demons.

The film creatively portrays Aleandro's association with the bestiary world through associative montage. This technique sets the stage for Luther's preparation for the meeting with Cardinal Cajetan. Aleandro emerges to meet Martin and Staupitz in the austere reception room, donning a black headpiece (the nuncio's rigid hat) and a dark cherry robe, symbolically contrasting with the illuminated wall relief of Christ. Before Luther's audience, the prelate instructs him to speak just one word: "revoco" ("I renounce"). This instruction showcases Girolamo's triumph over himself, concealing his fear behind a facade of anger. Not always, however, does he manage himself. During the burning of Luther's books in 1520, he, the leader of this act, narrowly escapes being stoned by the protesting crowd (Fig. 13). Hermann-Josef Braun recounts how the nuncio barely avoided a riot. It was only the following day in Mainz that he could peacefully carry out the cremation [of the books—G.K. & I.K.] (Braun, 2010). In the movie, on the first day of the auto-da-fé, the papal legate's eyes reflect frozen hatred, amplified by the presence of crossbowmen whose attire emits a blood-red glow.



Fig. 13. Luther's books being publicly burned under the direction of Girolamo Aleandro (Jonathan Firth) in the town square.
Still from *Luther*³²

Yet, fear also grips him, prompting a momentary pause, his hand clenched into a fist, before he retreats. Thus, *the plenipotentiary representative of the Roman Church, a seasoned politician adept at masking his actions with professed love for God, is associated here with a concealed auratic evil.*

Johann Tetzel, merchant of indulgences

Indulgences in the film carry a dual negative implication: as a form of profit for the Roman Church through levies and as a representation of diabolical power. Anton Nikitin points out that money within religious traditions was viewed as an evil force competing with divine power, fostering an illusion of omnipotence (Nikitin, 2017, p. 73). Consequently, in the cinematic realm, indulgences assume an autonomous audio-visual identity, albeit *with varying voices.*

This narrative intertwines most closely with a character who, despite operating under the auspices of Archbishop Albert of Brandenburg, embodies a devilish persona—Johann Tetzel, a North German Dominican friar, an inquisitor and skilled orator renowned for his scandalous role as a quite successful indulgence vendor. Their pricing scheme was meticulously outlined in the renowned document, *The Sacred Taxes of the Chancery* (The Bank, 1846), which could be implemented not solely for the living but also for the deceased, a responsibility entrusted to their kin (Martin Lyuter i Iogann Tetsel', 2011, p. 1).

³² See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174296/> (16.01.2024).

In response to Tetzel's practices, Luther penned the *95 Theses* in 1517. Unwavering, Tetzel retaliated by issuing *106 Theses* against Luther, condemning his actions as opposition to the successor of the Apostle Peter and the representative of Christ, the Roman Pope (Martin Lyuter i Iogann Tetsel', 2011, p. 2). Consequently, the inception of the Reformation, as Braun cogently argues, *did not stem from a profound confessional rift, but rather from monetary concerns* (Braun, 2010).

In the context of Tetzel (portrayed by Alfred Molina, with piercing dark eyes and ebony hair), whose arrival on horseback with a retinue is accompanied by the thunderous clamor of percussion instruments, the grotesque culmination of the indulgence theme unfolds. His sudden appearance following the Pope's mention creates the impression of a visitor from the Underworld. This episode, reminiscent of street theater, presents a macabre spectacle where the entire facade of infernal manipulation is put up for sale: flags bearing images of the fiery Gehenna, a hand-burning trick, and reference to the sufferings of deceased kin.

Tetzel's performance unfolds in two distinct parts. Initially, he is staged in the square, mirroring the dynamic reenactments of popular plays depicting demons, scenes that Luther himself witnessed in his lifetime.



Fig. 14. Tetzel (Alfred Molina) promoting indulgences. Still from *Luther*³³

The second part continues in the church, where Tetzel speaks with honeyed words, locking eyes with each individual, emphasizing that true access to Paradise in the afterlife is only attainable through indulgences. The haunting

³³ See the image source: <https://www.filmtourismus.de/luther/> (16.01.2024).

music that accompanies his impassioned speech possesses profound semantic depth, aiding the viewer in the exploration of the human psyche, in this case—the deceiver’s intentions. The sinister “theme of evil” emerges in the orchestra’s lower registers, gradually ascending to the chilling heights of the flute, ultimately transforming into a haunting “werewolf”—a powerful female chorus-chorale accompanied by the orchestra. This musical metamorphosis, functioning as an associative montage, unveils the essence of the intertwined malevolent soundscapes of Tetzl and money, a depiction where the filmmakers stayed true to the unsettling truth.

This musical metamorphosis, serving as an associative montage, reveals the essence of the intertwined malevolent audio-visual images of Tetzl and money, a depiction where the filmmakers remained faithful to the unsettling reality.

Pope Leo X (Giovanni Medici)

However, the primary source of the indulgence trade lay in the actions of Pope Leo X. Nurtured in the spirit of Greco-Roman culture and serving as a prominent benefactor of Renaissance art, he was driven by the ambitious vision of constructing the grand Saint Peter’s Cathedral to bolster his authority. (While seeking funds for the Cathedral’s construction is understandable, the means of acquisition involved deceiving the impoverished, with only a portion of the proceeds going towards the building while the rest lined the pontiff’s coffers.) Consequently, his aesthetic pursuits clashed with ethical considerations.

In the film, Leo X, symbolizing absolute spiritual and political supremacy in Europe, is portrayed in a satirical light: either reveling in hunting or exhibiting authoritarian traits in his chambers during discussions about Luther. As a result, our analysis is confined to the visual depiction of the Pope, which emphasizes his exaggerated traits. Let us focus on a commonplace scene where the ruler of the Christian world, engulfed in the opulence of his palace, unexpectedly appears in a humble and mundane guise: clad in a simple, grey, tunic-like shirt that drapes down to his feet. Layered over this garment are two equally lengthy white shirts, one adorned with golden stitching resembling a cassock, the other reminiscent of a sticharion with billowing sleeves and intricate appliqué. Draped atop the latter is a crimson velvet cape trimmed with white fur (mozzetta). Completing the portrait are two caps: a white one with ties underneath and a red one (camauro) perched on top (see Fig. 15a). This domestic ritual of dressing the Roman pontiff, revealing his undergarments, or showcasing him in hunting attire or golden knightly armor, evokes incongruous associations unsuitable for a global sovereign’s stature. These manifestations embody the tenets of grassroots or folk art, rooted in portraying the ordinary facets of human existence (further information on this topic can be found

in Rees, 2005). Overall, the ruler of the world appears unassuming, his round countenance devoid of concerns, with his predatory schemes being rudimentary: bribing Albert of Brandenburg with a bishopric in exchange for financial gain, sourced initially from loans procured from the Augsburg Banking house of the Fuggers, and subsequently repaid over eight years (!) through the sale of indulgences.



Fig. 15a. Pope Leo X of Rome (Uwe Ochsenknecht) alongside a model of the dome of Saint Peter's Basilica. Still from *Luther*³⁴

To unravel the discord present in the historical and artistic depictions of the pontiff, let us juxtapose it with Raphael's painting *Portrait of Pope Leo X and his cousins* (Fig. 15b). This work stands as a verified artifact capturing Pope Leo in 1518, three years prior to his death, during his stand against Lutheran accusations. The somber palette of black and red accentuates his drooping visage, furrowed brows, discontentedly pursed lips, the whimsical line of which nearly merges with pronounced nasolabial creases. With a secretive gaze fixed upon a corner of the room, the solemn pontiff seems to watch his perceived adversary. This oppressive stillness is palpable even in his cousin on the left. Despite the vivacity of the other cousin, all three figures are portrayed as if attending a funeral.

³⁴ See the image source: [https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/\(11.01.2024\)](https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/(11.01.2024)).



Fig. 15b. Raphael Santi. (1518–1519). *Portrait of Pope Leo X and his cousins, cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi* [Oil on wood]. Uffizi Gallery, Florence³⁵

Turning back to the film, we observe the theme of buying and selling God's grace evolving from a near anecdotal reference to "dead souls" into *an autonomous monstrosity, symbolizing a socio-economic system of evil*. Considering the global renown of the sanctioned The Sacred Taxes of the Chancery, this concept takes on a universally significant dimension. Consequently, by focusing intensely on a single scandal against Pope Leo X, the filmmakers, in defiance of historical objectivity, thoroughly undermined his portrayal as Luther's primary antagonist, thereby fortifying the elevation of the Protestant reformer.

³⁵ See the image source: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_\(by_Raphael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_(by_Raphael).jpg) (11.01.2024).

SECULAR NOBLES

Luther's Patron: Frederick III "the Wise," Elector of Saxony

In contrast to Luther's overt enemies, the movie also portrays relatively positive characters. One of the most significant figures is his powerful patron, Elector Frederick the Wise of Saxony, who founded the University of Wittenberg in 1502, the birthplace of Reformation ideas. Frederick spared no effort in aiding Luther throughout his life, even going so far as to orchestrate his abduction on the return journey from Worms to shield him from the Pope's retribution, hiding him in Wartburg Castle. Frederick of Saxony was a shrewd statesman known for being "obliging with his allies but cunning with foes or betrayers; cherishing tradition while pushing for various educational reforms in Saxony" (E. Soloviev, 1984, p. 96; authors' translation). Yet, his ultimate desire was to leave a lasting legacy. Therefore, despite Frederick's elusive nature, he regarded Luther as *his* theologian and supported him as his patron (E. Soloviev, 1984, p. 6). This behavioral logic is vividly captured in the film through the masterful acting of Sir Peter Ustinov (Fig. 16), who embodied "the Fox of Saxony," as contemporaries dubbed him. Ustinov's skill lies in seamlessly transitioning between the semantic and visual aspects of his performance, expressing a polyphony of emotions. His acute intuition shines in the scene where he meets a young emissary from the pontiff, Karl von Miltitz, canon of Saint Martin's Cathedral in Mainz. Miltitz is tasked with presenting Frederick the Golden Rose as a token of the Pope's favor (in reality, a crude bribe to abandon Luther). Ustinov's subtle acting here reveals Frederick's hidden victory over Leo X. Without uttering a word, Ustinov conveys Frederick's disdain by slightly curling his lips, exuding a sense of revulsion. Even as he nods in acceptance, a flick of his head betrays his true feelings. To nullify the bribe, Frederick pays double its worth—600 ducats instead of 300. After the nuncio's departure, the Elector, looking at the rose with evident disgust, orders its removal and sends word to Rome that Luther will not be handed over. However, the insult leaves him shaken: "I am appalled... by how easy they thought it was to bribe me."³⁶ At the last word, he weeps quietly. And yet, the intrusion of the papal hunting episode (symbolically mirroring Luther's curial persecution) into Frederick's weeping muddles the interpretation of his confession: did genuine sorrow grip him, or was he, in jest with Roman dignitaries, staging a farce for the secretary? This ambiguity is further compounded by the juxtaposition of the hunting scene with a disquieting portrait of Martin, illustrating the intricacies of cross-cut editing as an organizing principle.

³⁶ In truth, the bribe for Frederick the Wise was not cheap. Erich Soloviev highlights a substantial array of offerings: "These included gifts for the Wittenberg relic collection, positions for papal notaries and prelates, honors for ten poets, degrees for ten theology doctors, and notably, two authorizations allowing the illegitimate sons of Elector Frederick to hold significant positions" (E. Soloviev, 1984, p. 107; authors' translation).



Fig. 16. Frederick the Wise, Prince-elector of Saxony (Sir Peter Ustinov). Still from *Luther*³⁷

Charles V, Emperor of the Holy Roman Empire

The pinnacle of malevolence unfolds in the depiction of the Catholic trial at Worms, portrayed as a procession of infernal forces. Leading this procession is the 20-year-old Holy Roman Emperor, Charles V, who doubles as the recently elected King of Germany. Beside the Emperor stands Aleandro, urging him to eliminate Luther. This Worms “parade of evil forces” culminates with an accuser from the Dominicans—the papal censor, inquisitor, and theologian Sylvester Mazzolini (also known as Sylvester Prierias). Following the events at the Diet of Worms, the Emperor, not aligned with the ideals of the Reformation, stripped Luther of all civil rights.³⁸ Despite the regal stature of young Charles V in the film, he exudes the aura of a covert predator, his vigilant eyes tracking individuals (though the peculiar left edge of his headpiece comically resembles a mouse ear) (Fig. 17). This perception intensifies during the trial, where Charles remains almost motionless in his seat until, in response to the Lutheran accusations against the papacy, he abruptly interjects a resounding “No!” amidst the sepulchral silence of the courtroom.

³⁷ See the image source: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/58736/foto/m30235/770420/> (30.01.2024).

³⁸ Rummyantsev, V. (Ed.). (n.d.) Karl V Gabsburg [Charles V of Habsburg]. In *Khronos: Vsemirnyaya istoriya v internete* [Chronos: Online world history]. Retrieved January 30, 2024, from http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/karl5gabsb1.php



**Fig. 17. Charles V, Holy Roman Emperor (Torben Liebrecht).
Still from *Luther*³⁹**

By the conclusion of Luther's presentation, however, Charles V seems dejected and visibly perturbed as he begins nervously biting his nails or fingers. (To illustrate the oscillations of his unchecked temperament, the filmmakers employed *direct* and *reversal* pathetic composition techniques.) His lack of restraint becomes particularly evident in his interactions with Frederick III, who persistently taunts him. The Saxon Fox first refuses to hand Luther over to Rome, then shifts the trial to Germany and even arranges for his imperial protection. At the same time, Frederick's outwardly comical antics (to the audience) inadvertently unveils a seasoned politician, juxtaposing Charles as a novice youth (Fig. 18).

³⁹ See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).



Fig. 18. From left to right: the papal nuncio Aleandro, Holy Roman Emperor and King of Germany, Charles V, and Elector of Saxony, Frederick III. Still from *Luther*⁴⁰

This tapestry of malevolence stands in stark contrast to a disconcerted Luther. Though struggling to speak, his discourse triumphs over evil through its inherent humanity (making this scene the film’s quiet culmination—*perigee*). In this revelation, the filmmakers articulate a facet of the German national character defined by Thomas Mann as *Innerlichkeit* (*inwardness*). This nuanced concept encapsulates sincerity of thought and conscience, and all the characteristics of high lyricism (Mann, 2009, p. 272). These virtues, as perceived by the writer, are embodied in the Lutheran Reformation, which Mann characterized as “a mighty deed of liberation,” believing that “it was obviously something good” (Mann, 2009, p. 273).

In the film, by capturing Luther’s sincere reluctance to renounce his beliefs, the creators ensured that Joseph Fiennes impresses not with external beauty, but with internal depth. Through the director’s interpretation, the many faces of evil surrounding Luther were presented within the imagery of *evilistics* [my term—G.K.⁴¹]. To vividly depict their character traits and negative actions, we will enumerate them within brackets, thereby assigning them a distinctive evil index.

1. Bearers of metaphysical evil:

- The audio-visual image of the Devil. Crafted through a dense psychological atmosphere, this depiction holds the lowest rank in our hierarchy with a negative index of ⁻¹.

⁴⁰ See the image source: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

⁴¹ In our view, a common thread among these individuals is a profound ultra evil (originating in the human psyche). We identify this as a conceptual notion of *evilistics*, which gives rise to various manifestations of evil on different scales—ranging from significant to moderate to minor *evilisms* [Alexander Zinoviev’s term].

- Indulgences, akin to the stairway to the Gates of Heaven, represent a concealed evil. Defined by musical elements (genres of chorus lament, chorale, instrumental themes of malevolence), these components, in conjunction with the visual narrative, contribute to the formation of a new—denunciatory—concept. Consequently, the index for these inanimate concepts comprises two indicators: negative (the essence of *evilism*) and positive (its exposure through music, serving as the author's voice denoted by the + sign): $^{-1(+1)}$.

2. Evil within the ecclesiastical and secular leadership, depicted through grotesque means sourced from lower artistry, is characterized by a complex negative index.

- In the representation of the Pope, his array of evilisms encompasses deceit (1) and exploitation of the populace (2), a thirst for absolute power (3), wealth (4), and fame (5), the elimination of adversaries (6), schemes involving bankers (7), a life of opulence and revelry (8), and unrestrained fury (9). Cumulatively, these transgressions culminate in some sort of colapsar (a breach of Christ's commandments *by the Vicar of God*, quantified by a negative infinity $^{(-\infty)}$, indicative of moral and societal collapse. Consequently, his evil index stands at $^{-9(-\infty)}$. (However, the film overlooks the positive historical role of the Pope, for which we should give him a big plus.)
- The Holy Roman Emperor Charles V is, essentially, depicted as an inexperienced youth with substantial potential for malevolence. Throughout the film, we see his character evolving—transitioning from a compromising young ruler to an authoritarian figure. As we know from history, Charles' narrative arc includes the perpetuation of negative traits alongside the acquisition of characteristic vices such as malice, deceit, and betrayal of allies. Hence, he merits a negative infinity index of $^{-\infty}$.

3. High ranking malefactors in power.

- Papal nuncio Aleandro is a cunning Jesuit (1), whose enlightenment is channeled towards fostering evil; or rather, a political devil (2), with a mind torn between the real and the infernal (3). Consequently, he is depicted as a paradoxical embodiment of malevolence, earning a rating of $^{-3}$.
- Cardinal Cajetan, a learned Thomist scholar, obstructed the Church's peaceful renewal (1) and Luther's salvation (2). His knowledge revealed a flaw (3), after which he demonstrated his timidity (4). The evil aura exuding from Cajetan's persona aligns with a rating of $^{-4}$.
- Papal inquisitor Sylvester Mazzolini, who burdens Luther's conscience, epitomizes a primitive malevolent figure. In essence, his malevolence

of being an immediate accuser (1), who brought the case into the public eye for judgment (2), can be assigned a score of ².

4. Evil figures among scholarly theologians and ecclesiastical fraudsters, sketched through low artistry techniques. Their nature is revealed through deceiving the masses on a grand scale.

- Dr. Andreas Karlstadt, a theologian, exudes intellect and charm. Yet, his portrayal is twofold: while his calls for student rebellion may seem naive and comical, the impact of the downtrodden influenced by him casts Karlstadt as a dramatic pseudo-hero. His malevolence is evident in his radical anti-Catholic propaganda (1) and incitement of widespread unrest (2), thus earning him a personal evil index of ⁻².
- Inquisitor Tetzl embodies evil as a personified image of the cunning one from a street performance (1), transformed into a “sacred sermon” in the church scene (2). Considering that he not only extracts money from the populace (3) by any means possible (4) but does so on a grand scale (5), he is assigned an index of ⁻⁵.

5. Reformer Luther in the movie, as envisioned by the director, is a “multifaceted” figure, yet solely in a *positive* realm: humane (1); devout Christian (2); unwavering victor in theological debates (3), advocate of peace (4); audacious queller of rebels (Luther’s return from Wartburg in a wig and on a spirited horse echoes a motif from a contemporary blockbuster) (5); compassionate with the sick, the impoverished, and victims of social conflicts (6); personally, defying the church’s prohibition, fearlessly burying a suicidal boy in the ground (7); persuading the mother of a crippled girl to forsake her indulgence, compensating her for the spent money (8); engagingly clever with students (9); overcoming his inner demons (the monk’s temptation by a demon being a traditional theme in films about theologians) (10); imparting his wisdom to others (11); a profound recluse philosopher (12); translated the Bible into German (13); composed under pressure in court (14); boldly faced his destiny during a forest abduction—akin to a motif from the adventure film genre (15); an exemplary family man and a sagacious educator of children (16). Luther’s array of outstanding qualities ventures into the expanse of infinity: [∞]. Nonetheless, there remains a single “blemish”: to the Papal See, he is a heretic devil: ⁻¹. Overall, his contributions to Germany depicted in the film necessitate recognition in the index of virtue: ^{+16 (-1)}.

However, in history, Luther, for a substantial portion of the populace in the German territories, shackled the will and spirit of Christians (1) and was also deemed the Antichrist (2). This transformation unfolded during the Peasants’ War, where Luther sided with the princes against the despairing insurgent peasants (3),

the urban underprivileged (4), and even the knights (5). It is not coincidental that Thomas Mann believed that, alongside the good, the Devil also had a hand in the Reformation, for it “brought about the religious schism of the Occident, a definite misfortune (6),⁴² and for Germany it brought the Thirty Years’ War (7), that depopulated it (8), fatally retarded its culture” (9) (Mann, 2009, p. 273). Consequently, it transpires that “the venerable Lout of Wittenberg (...) was no pacifist (10); he was filled with true German acceptance of the tragic, and declared himself ready to take the blood that would flow, ‘on his neck’” (Mann, 2009, p. 273). Thus, Luther’s historical index of evil, by the most conservative estimations, amounts to ⁻¹⁰, yet aspires towards infinity. Hence, in actuality, it emerges that the goodness in Luther, contrary to its inherent concept, manifests solely incidentally.

On the whole, the malefactors we have identified in the film, corresponding only partially to their historical archetypes, coalesce into the following ethical and philosophical concept of evil.

<p>I. Existential and Metaphysical Evil</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. The Devil (in an auratic presence) 2. The human malefactor as a marker of the Devil
<p>II. The Duality of Existential Evil</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Catholicism in the eyes of Protestantism and vice versa 2. Moderate Protestantism in contrast to radical Protestantism and vice versa
<p>III. Legalized Evil Facilitating the Plunder of the Populace</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ecclesiastical-State Evil: <ul style="list-style-type: none"> – the Pope, Cardinal Thomas Cajetan, papal nuncio Girolamo Aleandro, Papal Censor and Inquisitor Sylvester Mazzolini 2. State Evil: <ul style="list-style-type: none"> – Holy Roman Emperor Charles V 3. Local Church Evil: <ul style="list-style-type: none"> – the practice of indulgences – inquisitor Johann Tetzel
<p>IV. “Enlightened” Evil</p> <ul style="list-style-type: none"> – Doctors of Theology Andreas Karlstadt and Cardinal Thomas Cajetan, former Rector of the University of Paris Girolamo Aleandro, theologian and inquisitor Sylvester Mazzolini, and Doctor of Theology Martin Luther branded as a heretic by his Catholic adversaries
<p>V. Evil Masked by Protestant-Reformation Virtue</p> <p>The potential evil within Martin Luther’s ideology</p>

⁴² Here and throughout Tomas Mann’s quote, the numbers in brackets, as indicated earlier, represent the quantity of elements comprising the index of evil in the individual’s actions.

CONCLUSION

Despite the moral victory over evil in the movie, the words of Charles V to Frederick the Wise after the Worms trial linger: “Luther’s not a man but a demon, clothed in his religious habit, the better to deceive us.” In essence, the film could have concluded with this verdict, yet its creators chose to extend Martin’s narrative, culminating in the triumph of Protestantism. However, in 1530 (the movie’s endpoint), such a resolution was neither present nor feasible, as the enduring conflict between Catholics and Protestants persisted to such an extent that two councils (Augsburg in 1530 and Regensburg in 1541) were unable to resolve it. It was during this period that the cult of Luther’s persona flourished, with this alter ego diligently developed by him: “I do not admit that my doctrine can be judged by anyone, even by the angels. He who does not receive my doctrine cannot be saved” (as cited in Porozovskaya, 1998, p. 184). Erasmus, in response to Luther’s obstinacy, wrote to Melanchthon in 1528, “Would that Luther had avoided opportunities for sedition and had called for good morals with a manner equally vehement as what he had for the defense of his dogmas!” (as cited in Hutchinson, 2018, p. 216).

In the film, however, the optimistic conclusion fails to counterbalance the prevailing existential evil depicted within it. As for the notion proposed by Cajetan and Aleandro, portraying Luther as *a potent leader for the Catholic throne* (!), it sounds completely implausible—yet so reminiscent of Hollywood dramatization. Such a scenario could only be conceivable if one were to follow the filmmakers’ logic, which skillfully absolved the primary Protestant reformer of moral culpability for the tragic occurrences in Europe. By sidestepping an impartial evaluation of Luther’s historical significance, they constructed a myth around him, reshaping historical perceptions in his favor and perpetuating in the promotion of Lutheranism *a relentless imposition of the idea* [Sergei Eisenstein’s expression] of moral infallibility upon this eminent advocate for the spiritual and religious transformation of his era. This distorted reinterpretation of historical figures in twenty-first-century films serves as an unsettling indication of the cultural and political evolution within contemporary Western society.

ВВЕДЕНИЕ

Фильм «Лютер» (2003, производство Германии–США; компании MGM и NFP teleart при поддержке Thrivent Financial for Lutherans), созданный в историко-биографическом жанре, не утратил своей актуальности и в наше время, отличающееся системным проявлением феномена зла¹. По замыслу режиссера Эрика Тилля, его обращение к теме Лютера обусловлено проблемой личности (об этом мы упоминали ранее (Konson, Konson, 2023, p. 117, p. 139)), в связи с чем он заявил о намерении «исследовать Лютера-человека»².

Действительно, «костюмный» фильм об эпохе раннего немецкого протестантизма посвящен поиску облика *Лютера-человека*. В картине великолепно воссоздана атмосфера средневекового быта с величественными соборами, мистическими витражами и церковными службами. Кинооператор Робер Фресс и группа художников-постановщиков (Р. Цехетбауэр, Р. Шрек и К. Шефер), передавая атмосферу того времени, ориентировались на немецко-голландскую живопись XVI–XVII веков, в частности Рембрандта и Лукаса Кранаха Старшего — современника Лютера, создавшего его прижизненные портреты. Превосходно музыкальное оформление Ричарда Харви, созданное с некой стилизацией под музыку XVI века.

Хорош и актерский состав, в котором особо выделился Питер Устинов, сыгравший курфюрста Саксонии Фридриха Мудрого (последняя работа актера за год до смерти). Образ Лютера воплотил Джозеф Файнс, заслуживший признание публики по главной роли в фильме 1998 года «Влюбленный Шекспир», а в 2017 не менее блистательно изобразивший командора Фреда Уотерфорда в телесериале «Рассказ служанки».

Однако при соответствии фильма внешней атрибутике первой половины XVI века к внутренней логике кинокартины в интерпретации образа Лютера-реформатора возникают вопросы. Не случайно отзывы о фильме весьма противоречивы. *Роджер Эберт* усматривает в кино упущение в сфере политики: «обстоятельство, что не было освещено в кинорелизе, — политический климат, в контексте которого могущественные немецкие князья посчитали целесообразным поддержать мятежного монаха [в его борьбе] против собственного их императора и власти [папского] Рима. В сценах с участием Фридриха Мудрого (Питер Устинов) мы видим, как он использует Лютера в качестве средства укрепления своей власти, и [, одновременно,]

¹ Под злом мы будем иметь в виду понятие нравственности, означающее «намеренное, умышенное, сознательное причинение кому-либо вреда, ущерба, страданий». Зло (10.01.2024). *Словари и энциклопедии на Академике*. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ru-wiki/25012>.

² Cit. on: Marklein, St. von. (n.d.). *Der Luther-film*. Retrieved May 30, 2024, from <https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel2-04/maluth>. (Здесь и далее перевод наш. — Г.К., И.К.)

наблюдаем кровавые сражения между сторонниками Лютера и силами, верными [католической] церкви. Но Лютер — в стороне от этих восстаний, и, будучи потрясен насилием, как мы подозреваем, дважды бы подумал, если бы ему пришлось все делать заново» (Ebert, 2003).

На тематическом сайте, посвященном медиевистике Голливуда, фильм оценивается как заурядный, поскольку, несмотря на достоверное и наглядное представление ряда исторических событий (чем достоинства его и ограничиваются), релиз напоминает 124-минутный обзор учебника, созданный без какого-либо креативного подхода со стороны как режиссера, так и сценариста. Операторская работа в целом невыразительна, хотя воплощение Джозефом Файнсом и Питером Устиновым образов Мартина Лютера и курфюрста Саксонии Фридриха можно считать образцовым³.

Р. Эберт, касаясь самой исторической фигуры Лютера, пишет, что представления о масштабе личности протестантского реформатора не оправдались (эту мысль в критическом обзоре фильма признаем основополагающей): «Мартин Лютер был моральной силой Реформации, священником, который бросил вызов Риму (...) и, по сути, создал Протестантизм. Личность, безусловно, выдающаяся. Сомневаюсь, что он был так уж похож на неуверенного, рефлексирующего человека, которого мы видим в “Лютере”, человека, который, по его признанию, часто бывает настолько подавлен, что не может подняться с постели. Так что вряд ли на этот фильм пойдут ради знакомства с объективно воссозданным историческим портретом героя; скорее, его основной аудиторией станут верующие, которые ищут вдохновения» (Ebert, 2003). В характеристике реформатора критик резюмирует: Лютер фактически должен был мотивировать на свершения, а получился довольно заурядный человек, да еще и с низкой самооценкой.

Эберт прошелся даже по артисту, сыгравшему роль Лютера: «В игре Файнса есть особенность: в его Мартине Лютере не ощущается пылкости и убежденности. Лютер кажется слабым, невротичным, полным неуверенности в себе и нежелающим осознавать последствия своего протеста» (Ebert, 2003). Поэтому критик задается вопросом: «Какие именно черты хотел раскрыть в образе Лютера Джозеф Файнс, представив столь странный его ракурс? Очевидно, он отверг возможность широкомасштабной интерпретации, которую можно увидеть в “собственно” религиозных фильмах» (Ebert, 2003).

Тайлер Хаммель, напротив, убежден, что фильм передал неоднозначность характера Мартина Лютера, который был «сложным

³ Donahue, P. (n.d.). Luther (2003). *Medieval Hollywood*. Retrieved August 1, 2024, from <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/items/show/131>

человеком — меланхоличным, депрессивным, замученным, чувствовал необходимость часами исповедоваться, опасаясь проклятия. Он был одержим страхом перед Божьим гневом, и это отражалось в противоречивости его поступков» (Hummel, 2022).

Кеннет Тарен идет дальше: «“Мятежник. Гений. Освободитель”. Кого можно описать таким слоганом на постере? Героя нового боевика с Вином Дизелем? (...) Какого-то секретного агента? Неплохие варианты, но нет, нет и нет. Правильный ответ — Лютера»⁴.

Как о большом событии в кинематографе говорит о рассматриваемом явлении *Стивен Д. Грейданус:* «убедительная историческая драма, которая также является утверждением веры и серьезно рассматривает вопросы христианской доктрины» (Greydanus, 2003). Вместе с тем критик находит здесь серьезные недостатки: «безапелляционно агиографический в изображении Лютера и односторонне позитивный в своем взгляде на Реформацию, фильм искажает и концептуально-идейную основу католицизма, и репрезентацию важных исторических фактов, последовательно деформируя образы персонажей, чтобы представить Лютера в наилучшем свете, в то же время выставляя его противников максимально неразумными» (Greydanus, 2003). В этом плане особо пострадал образ Папы Льва X. Согласно Грейданусу, он, конечно, «не герой в анналах римских епископов, но в фильме выглядит еще хуже, чем был на самом деле. На человека, которого, согласно Уиллу Дьюрэнгу, считали “наиболее искусным из пап”, ... нет и намек; вместо этого ... — суровый, лишенный совести, расчетливый злодей. В фильме утверждается, что Лев X назначил награду за голову Лютера, но при этом не показывается, как тот же Папа Римский отдает приказ об обеспечении безопасного отъезда Лютера с Вормсского сейма» (Greydanus, 2003).

Почти примирительным явилось высказывание *Тайлера Хаммеля:* «Говоря о наследии Мартина Лютера, мы сталкиваемся с выбором: считать его либо одним из величайших борцов за истину и свободы человека, либо одним из величайших разрушителей в истории. Сложно найти компромиссную точку зрения. Он был притягательной личностью: персонально я уважаю [его] как человека глубокого ума и высоких моральных качеств» (Hummel, 2022).

Наконец, *Фредерик и Мэри Брассет* считают, что режиссер и сценаристы фильма «Лютер», вместо того чтобы просто сфокусироваться на решающем периоде крестового похода Лютера против Рима, поставили

⁴ Turan, K. (2003, Sept. 26). 'Luther,' the blockbuster theologian. *Los Angeles Times*. Retrieved Jan. 11, 2024, from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-sep-26-et-kenny26-story.html>

амбициозную цель — дать полномасштабный портрет человека, который положил начало протестантской Реформации⁵.

Как видно из проведенного обзора, замысел создателей фильма действительно оказался амбициозным. Для прояснения степени соответствия результата воплощения исторической действительности обратимся к академическим источникам о Лютере, сравним их с его репрезентацией в кинокартине.

* * *

В связи с тем, что в разные годы жизни Лютер предстал то дерзновенным героем, то загнанным сильными мира сего в тупик, начнем анализ художественного его образа с авторского замысла показать Лютера в качестве человека. Оказывается, во второй половине 1518 года признавался себе в мучительной тревоге за себя и судьбу Реформации: «Как часто, — вспомнит он в Вартбурге, — сжималось мое сердце под действием сильнейшего из аргументов: ты что же, один умный? — неужели все другие должны заблуждаться и заблуждались так долго?» (Соловьев Э., 1984, с. 99).



Рис. 1. Образ Лютера-бунтаря, сохранившийся в памяти потомков. Антон фон Вернер. «Лютер в Вормсе. 18 апреля 1521 г.». 1877. Государственная галерея Штутгарта⁶.

Подобное сомнение Лютера передано и в фильме — в кульминации Вормского сейма, где выявлено не плакатное мужество героя (которое

⁵ Brussat, F., & Brussat, M.A. (n.d.). Luther. *Spirituality practice*. Retrieved Jan. 13, 2024, from <https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/6609>

⁶ Источник изображения: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Лютер_в_Вормсе.jpg/1920px-Лютер_в_Вормсе.jpg (20.06.2024).

укрепилось в сознании многих поколений, показателем чего явилась картина А. фон Вернера, рис. 1), а понимание того, что идти против совести он не может. Как отмечает *Эрих Соловьев*, «Лютер в Вормсе не отказался от отречения, он лишь объявил, что *бессилен от него отказаться*, покуда не будет опровергнут и переубежден» (Соловьев Э., 1984, с. 129).



**Рис. 2. Лютер (арт. Джозеф Файнс) в Вормсе в 1521 г.
Кадр из фильма «Лютер», 2003⁷**

В связи с такой позицией реформатора *Вильгельм Дильтей* считал, что Лютер как увлеченный последователь английского эмпирика Уильяма Оккама (1285–1347) отстаивал *свободу воли*, вследствие этого сняв с концепта веры метафизические ограничения и, таким образом, обеспечив появление нового — независимого типа сознания, пришедшего на смену догматизму Средневековья (Dilthey, 1988, p. 271). Однако Лютера резко критиковал лидер европейского гуманизма *Эразм Роттердамский*, который, как ни странно, в фильме отсутствует. Он вступил с ним в полемику, начав с критики понимания блж Августином свободной воли (самим Эразмом интерпретированной как силы желания, что позволяет человеку прийти к вечному спасению, либо от него отворотиться (Эразм, 1987, с. 230)). Воля эта фактически подчинена здесь Божественной благодати. На основе этой идеи Лютер, в свою очередь, сформулировал концепт спасения человека без собственного участия последнего. Однако Роттердамский считал данный

⁷ Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

концепт разрушительным для морали⁸, ибо закон веры приказывал «любить врагов», «каждый день нести крест», «презреть жизнь» (Эразм, 1987, с. 233). Обращаясь к Лютеру, Эразм писал: «твою церковь сотрясают великие ссоры и приводят в смятение междоусобные распри» (Эразм, 1987, с. 581). Более того, *Джун-Чул Парк*, комментируя Эразма, отметил, что Роттердамец в лютеровском вызове папскому Риму распознал не только стремление улучшить церковь и просвещение, но и упразднить концептуальные основы католицизма. Поэтому во время начавшегося обскурантизма (1520-е) Эразм произнес горестную сентенцию: «там, где царит лютеранство, знание погибает» (Park, 1995, p. 3). *Сергей Пименов* же полагает, что Лютер стремился «идти по пути критики существующих порядков в Церкви — без разрушения самой Церкви», поскольку он разделял «веру и Церковь на видимые и невидимые, выводя Церковь из-под возможности ее сущностного отрицания» (Пименов, 2021, с. 116–117). Наиболее убедительным в раскрытии противоречия между Лютером и Эразмом представляется объяснение *Елены Бакеевой*: между ирреальностью и интеллектом, т.е. «принципиальной инаковостью, до конца понятой трансцендентностью и необходимостью опереться на прочный фундамент знания» (Бакеева, 2013, с. 26). Из этого явствует, что учение Лютера, находясь под воздействием сакрального авторитета, представило «своеобразный средневековый вариант “феноменологической редукции”, когда человек, абсолютно некритически принимая знание, парадоксальным образом от него освобождается, получая тем самым возможность “прорыва” к состоянию веры» (Бакеева, 2013, с. 26).

В итоге Лютер закрепостил сознание больше, чем прежде, исключив возможность добиться свободы собственными заслугами. По мнению *Игоря Евлампиева*, вследствие нововведений Лютера «человек был полностью лишен внутренней свободы, которая составляет его сущность» (Евлампиев, 2015, с. 111–112), а свобода превратилась «в метафору фатальной предопределенности поступков человека божественной волей» (Евлампиев, 2015, с. 114). Поэтому в целом, по наблюдению *Бертрана Рассела*, в средневековом мышлении развивался «постоянно углубляющийся субъективизм, проявляющийся первое время как благотворное освобождение от духовного рабства, но неуклонно ведущий к враждебной для социального здоровья изоляции личности» (Рассел Б., 2016, с. 20).

⁸ По словам Эразма, «Святой Августин и его последователи, размышляя о том, как пагубно для истинного благочестия, когда человек полагается только на свои силы, больше ценят благодать, которую везде вдальбливает Павел. Августин отрицает, что человек, подвластный греху, может сам обратиться к исправлению своей жизни или сделать что-нибудь еще, имеющее отношение к спасению, если Бог не побудит его посредством незаслуженной им благодати к тому, чтобы он пожелал того, что ведет к вечной жизни» (Эразм, 1987, с. 235).

В фильме же тема свободы воли показана примитивно: как будто Лютер в своем вартбургском затворничестве, переводя Библию с греческого на немецкий, занят лишь лингвистической проблемой. Он дает себе труд сказать, что в немецком языке слово «воля» означает внутреннюю энергию, чтобы подчинять других. А в греческом языке оно означает страсть, пыл, любовь. Такое отношение авторов картины к фундаментальной проблеме в лютеровской теологии выглядит как пародия на одну из главных его доктрин.

Обойдено вниманием и *отношение Лютера к разуму*. С одной стороны, реформатор, как считает Пекка Кярккяйнен, в одном из наиболее ценных своих произведений восхвалял разум в качестве наиболее прекрасного дара Всевышнего людям, позволившего им воплотить в себе некую толику Божественного начала (Kärkkäinen, 2017, p. 195). С другой, — как только речь заходила о попытках христиан вдуматься в суть Библии, — Лютер в разуме видел большую опасность, ибо таковой мгновенно превращался в образ зла: «паршивая, прокаженная блудница, святой разум ... проститутка дьявола, не может ничего другого, кроме как клеветать и бесчестить то, что Бог делает и говорит» (Hutchinson, 2017). Источником раздражения Лютера долгое время также служил Аристотель. Поэтому Лютер хотел бы изъять несколько книг Аристотеля из свободного обращения (Лютер, 2013, с. 64–65). Следовательно, реформатор, как и его младший «брат во Христе» Жан Кальвин, «с самого начала, — пишет Адриен Ледансер, — отрицали разум, всякую естественную религию и мораль, они таким образом поместили человека в естественный порядок, оставив его силам и природным способностям универсальный скептицизм и моральную предвзятость» (Ledanseur, 2020).

Однако в кинообразе Лютера отрицательных черт *как объекта его этической оценки* нет, тогда как в характеристике лютеровских оппонентов авторы картины сознательно нарастили негативный смысл, который выражен двумя конфликтами. Один — в борьбе реформатора с католической церковью во главе с Папой Львом X и его приближенными — участниками многолетней торговли индульгенциями. Другой — в психологической борьбе Лютера со злым началом, которое он в себе ощущал, т. е. с дьяволом, с кем ассоциируются изображенные в кино католики и прежде всего сам Папа Римский. Показательным явилось высказывание Лютера, в котором он сравнил понтифика с Нязем тьмы: в делании Папы заместником Христа допустили, будто первый «выше ангелов небесных и повелевает ими; а это, собственно говоря, истинное деяние истинного Антихриста» (Лютер, 2013, с. 25).

Таким образом, концепция фильма сложилась из представления о Лютере как о правильном толкователе Библии и борце с Папским Римом за будущее немецкого христианства. Однако режиссер Э. Тиль, объяснивший свое видение образа Лютера как воплощения «характера человека», лукавил, потому что под предлогом этой безобидной и якобы всеобъемлющей интерпретации личности снимается ответственность за ее идеологическую позицию. Тем более что Тиль все равно затронул политическую и психологическую проблемы, в объединении которых проявилась третья — *проблема зла*. Она основана на взаимодействии двух конфликтов: внешнего — борьбы Лютера с антинародными действиями Римской церкви, и внутреннего, происходящего в душе самого реформатора. Такое воплощение образа Лютера не просто как «человека», а еще и как политического обвинителя церкви, легло в основу фильма. Следовательно, априорно «человечный» и «противоречивый» Мартин, заявленный режиссером якобы в объективной характеристике, получился одноплановым — в роли выдающегося религиозного гуманиста, противостоящего масштабно-исторической стихии зла.

Разумеется, любой художественный образ необязательно должен быть точной копией исторического героя (о чем предупреждал еще Аристотель). Но в случае с Лютером, когда авторская оптика направлена на эпохальную фигуру немецкого реформатора с фокусом на репрезентацию определенных идеологем, хотя бы частичная близость к прототипу могла бы сделать предложенный художественный результат более масштабным. В связи с этим **цель** нашего исследования — прояснить соответствие воплощенных в кино ликов Лютера и его современников их реальным прообразами, из чего вытекает **гипотеза** об идеологизированном искажении в фильме исторических событий. **Новизна** же статьи заключается в расшифровке задуманного авторами фильма концепта «человечности Лютера и его злого окружения». В ней по результатам художественного осмысления личности реформатора внешне раскрылась идеально-позитивная, а в историческом плане — ничем не подтвержденная авторская фантазия. Анализ такого явления в фильме определил **теоретическую значимость** настоящей работы.

Для репрезентации этой идеи используется авторский **метод целостного анализа художественных текстов** (Консон, 2013). Использование его позволило проследить степень *реалистичности художественных образов и их объединение в созданный авторами фильма концепт зла*. Особое внимание здесь уделено тем, входящим в целостный, аналитическим подходам, которые востребованы в соответствии с рассматриваемыми персонажами:

- историческому, касающемуся всех действующих лиц;
- философскому, связанному с выявлением роли Лютера в богословии;

- психологическому, включающему аудиоинтонационный анализ в сцене диалога Лютера с кардиналом Каэтано или раскрывающему психологическое мастерство артистов (например, гротесковая игра П. Устинова, Й. Хорста, а также трагедийная — Дж. Файнса в роли Лютера на суде);
- собственно киномонтажному — определению динамики действия;
- музыковедческому — выявлению роли музыки как обличителя сил зла;
- портретно-визуальному — сличению образно-психологического сходства киногероев с изо-артефактами, имеющими значение историко-верифицированных документов (например, Папа Лев X в фильме и на картине Рафаэля или образ Лютера в кино и в изображении, сделанном Лукасом Кранахом Старшим).

ОБРАЗЫ ЗЛА

Идея зарождения ликов зла закладывается в Прологе картины. Молодой Мартин, возвращаясь ночью из дома в Эрфурт, взывает к св. Анне и Богу с просьбой о защите, за что обещает стать монахом⁹. Такое решение объясняется боязнью грозы, перерастающей в сакральный страх дьявола, который чудился ему с детства, когда он в кукольных представлениях на улице видел «настоящего» черта. Объяснение страха Мартина перед такой «естественной» его легализацией в родной Саксонии дается теологами в документальном фильме о Лютере «Возвращение благодати»¹⁰. Они считают, что в ночном следовании в Эрфурт перед ним возник именно тот inferнальный образ, который с ранних лет существовал в его сознании. Подобная ассоциативность с ликом демона нам видится в его режиссерском «ауратическом» [термин Д. Ферфакса] решении, когда образ, будучи синестезирован с нашим вербальным и зрительным рядом, формируется в результате затемненного

⁹ В основу этого эпизода положен действительный случай, происшедший 2 июля 1505 года, когда Лютер возвращался из дома в Эрфурт, где он изучал право. На пути его застиг шторм, и молния чуть не лишила его жизни. В городском архиве Эрфурта хранится информация об обращении Мартина к покровительнице горняков святой Анне (отец его был горняком), которой он дал клятву стать монахом. Однако там же высказано предположение, что он и раньше подумывал о вступлении в духовную жизнь, но данный эпизод его жизни помог ему принять решение (Erfurt, Germany, University Records Martin Luther, 1501–1505. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.ancestry.com/search/collections/61387/>).

¹⁰ Batty, D. (Director). (2017). *Martin Luther: A Return to Grace* [Documentary film]. Retrieved May 19, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=IQauUUh0IKg/> (19.05.2024).

показа движущихся контуров. В сцене грозы Э. Тиль показал Мартина буквально в грязи, чтобы потом (чисто по-американски) продемонстрировать его историческое восхождение. Из этого следует, что обещание Лютера стать монахом явилось не просто обетом, который он выполнил через две недели по возвращении в Эрфуртский университет, а *программой его жизни*, реализация коей началась через два года после ухода в монастырь.

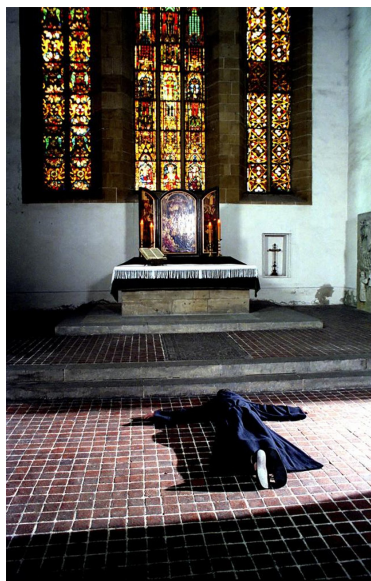


Рис. 3. Собор Пресвятой девы Марии в Эрфурте.

Лютер на полу перед алтарем выполняет данный во время грозы обет посвящения Богу, чтобы освободиться от власти дьявола. Кадр из фильма¹¹

Дьявол в фильме дан в своем семантическом представительстве (Лютер катается по полу в воображаемой с ним схватке). Однако в действительности проблема его взаимоотношений с нечистым гораздо серьезнее: просматривается высокая интенсивность его мысленного, — с фокусом на защите Евангелия, веры и церкви, — противостояния Сатане как протобрагу, побуждающему к аналогичным действиям своих агентов — сильных мира сего (Tappert, 1955).

Подобное отношение к Антихристу не было случайным, т. к. для средневековых христиан его «мир», разрушительно проявившийся в XV и начале XVI вв., играл принципиально значимую для них роль (подробнее об этом

¹¹ Источник изображения: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

см.: Консон, 2021). По наблюдению *Дебры Стрикленд*, «чудовище тогда было метафорой как культурной, так и религиозной неприемлемости» (Strickland, 2003, p. 8), ведь весь воображаемый пандемониум в сознании средневекового человека был реальным: «существование подобных морализаторских установок позволяет предположить, что средневековые монстры функционировали и материально, и абстрактно, или социально и семиотически одновременно» (Strickland, 2003, p. 52).

Из этого наблюдения следует, что образ дьявола и его маркеров стал частью социального сознания. О таком его экзистенциальном «достижении» писал Робер Мюшембле(д): «Поставленный в самый центр ментальных представлений и пребывающий там на протяжении всего трагического века образ Сатаны использовался для построения объяснений, почему мир исполнен стольких тревог и бедствий. Придавая смысл тому, что, казалось, уже навсегда его утратило, дьявол превратился в мощный двигатель эволюции» (Мюшембле(д), 2005, с. 294). Но в сознании Лютера дьявол, которого он считал достойным, умным оппонентом, еще более опасен, чем его символ. По мысли *Томаса Ренны*, демон разрушал «мир апологией войны, социальными бунтами, домашними ссорами, болезнями, одержимостью, стихийными бедствиями и тиранией. Главным инструментом сатаны в его проявлениях оказывается Папа Римский. Со времен Яна Гуса Дьявол усилил атаки, поскольку был встревожен возвратом к практике проповеди “Слова”» (Renna, 2018, p. 200). Более того, являясь Лютеру, лукавый пытался помешать его трудам во славу Господа: пугал его из-за печки, а в Вартбурге «хрюкал как свинья, он беседовал с Лютером в образе ученого-схоласта, иногда даже забирался ему в брюхо. В общем, Сатана был столь близко, что “провел с Лютером больше ночей, чем его жена Катарина”» (Рассел Дж. Б., 2001, с. 279–280).

Однако, несмотря на такой колоритный источник, у Лютера был еще один: его предшественники, из которых более других (Дионисия Ареопагита и Бернара Клервоского) он ценил немецкого мистика *Йоганна Таулера* (1300–1361). От него реформатор воспринял двоякую идею — самоунижения перед Богом и убежденность в том, что «суетное благочестие “добрых дел” порождает лишь тщеславие и самодовольство и уводит прочь от Бога... [ассоциация с Августином Блаженным. — Г.К., И.К.]» (цит. по: Кюнг, 2000, с. 219). А чтобы возвратиться ко Всевышнему, необходимо погрузиться в бездну, когда ничто уже не может отвлечь от страшного переживания нахождения «нигде», вплоть до отказа от ощущения реального бытия и своего «Я». Таулер полагал, что способность пребывать в таком состоянии составляет один из величайших даров Святого Духа (см.: Иванов, 2019). Однако Лютер, видимо, испытал похожие состояния, еще в годы учебы в Эрфурте пережил

приступы того, что Эрик Метаксас назвал мрачным, парализующим унынием (Anfechtungen). По его словам, «уже тогда Лютер начал с тревогой спрашивать себя, какова будет его судьба в вечности... примет ли его Бог в любящие объятия или, что куда вероятнее, вонзят в него свои когти и потащат за собой в вечный огонь безобразные черти» (Метаксас, 2019, с. 35).

В итоге такое могущество дьяволизма и шире — мистицизма в период Средневековья и раннего протестантизма представляется сформировавшимся концептом абсолютного зла, которое овладело умами разных слоев населения Германии и других западноевропейских стран. Этот концепт определил образно-эмоциональную тональность фильма «Лютер».

В фильме образ Лютера усердно подлакирован. Вдохновенный монах в исполнении Джозефа Файнса со страдальческим выражением лица, по сравнению с портретами, созданными Лукасом Кранахом Старшим, представлен гламурным красавцем, охарактеризованным томным взглядом «в будущее» и сильной харизмой (рис. 4 г). Поэтому с Лютером он уже внешне никак не коррелирует. Реформатор в том же возрасте (37 лет), исхудавший в идейном противоборстве с Папским Римом до состояния скелетного рельефа, производит впечатление не красотой, а её отсутствием, вернее, аскетизмом, в чём и заключается его харизма (рис. 4 а).



Рис. 4 а. Лукас Кранах. Гравированный портрет Мартина Лютера. 1520. Галерея Альбертина, Вена¹²

¹² Источник изображения: URL: <http://www.payer.de/fides/fidesanhang02.htm> (23.06.2024).

И уж тем более у Лютера в кино нет ничего общего с Лютером, воспроизведённым спустя 9 лет на портрете Лукаса Кранаха, где Мартин, спасённый курфюрстом Фридрихом III после Вормсского судилища, удачно женившийся и к тому времени уже отец нескольких детей, изображён как христианский Реформатор (в красивом плоском берете — признаке состоятельных людей 1510–1530 гг.; рис. 4 в). Отечественные исследователи пишут, что в этом портрете его отличает «отстраненный взгляд» и «аура благородного спокойствия» (Мойса, Ростиславлева, 2021, с. 265). Но специфика образа Лютера здесь гораздо сложнее. Его взгляд не отстранен, а сосредоточен на ком-то, кто находится поблизости от него и наискосок. Такой взгляд обычно характеризует не самого субъекта (Мартина), а скрытого, подразумеваемого субъекта, который фокусирует условный «враждебный взор» изображённого героя (Малкина, 2019, с. 37). Лютер здесь настолько внимателен, что даже слегка приподнял левую бровь. Эта деталь приоткрывает многое, поскольку асимметрия в лице, по теории Пола Экмана, помогает расшифровать эмоцию презрения (Экман, 2010, с. 225). Репрезентация же лица Лютера на картине асимметрична изначально, потому что, как было сказано выше, он смотрит не прямо перед собой, но с легким поворотом головы влево, а взгляд направлен вправо (запись портрета в цифровом архиве: «Мартин Лютер, погрудный, обращен вправо») ¹³. Из-за этого левый глаз скошен к переносице, а другой дан горизонтально ¹⁴. Такое различие особо заметно в подборке нескольких фрагментов из копийных портретов Лютера, сделанных Лукасом Кранахом Старшим (рис. 4 б).

¹³ (n.a.). (ок. 1528–1530). Martin Luther, bust-length, facing right. *Cranach Digital Archive*. URL: https://lucascranach.org/en/PRIVATE_NONE-P409 (24.06.2024).

¹⁴ Между 1528 и 1530 годами мастерской Кранаха было создано 22 похожих портретных произведения. В дополнение к ним идентифицировали два гравюрных оттиска, которые приписываются Георгу Пенцу (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024). Но они, продолжая традиции Кранаха, существенно от оригиналов отличаются. Поэтому мы рассматриваем только портреты школы первого. (Подробный перечень документов, касающийся визуальной репрезентации Лютера в 1519–1530, см.: Schubert et al., 2023.)



Рис. 4 б. Коллаж из фрагментов кранаховских портретов Лютера (1528–1530), фото деталей четырех разных копий.

Слева направо: фонд замка Фриденштайн, Гота (IV.M11a), коллекции произведений искусства Весте Кобург (IV.M2a), коллекции произведений искусства Бёттхерштрассе, Бремен (IV.M14a), музей Польди Пеццоли, Милан (IV.M13a)¹⁵

В верхнем ряду этого коллажа даны варианты правого глаза, расположенного горизонтально, в среднем — левого, «скошенного» к переносице под углом. На портрете в таком сопряжении глаз формируется испытующий взгляд, который в сочетании с «взлетающей» бровью и лёгким поднятием уголков змеевидных губ порождает здесь надменное выражение. А в довершение к портрету — неожиданно «игривая» ямочка на тяжеловесном подбородке и неуклюжая огромная ноздря, словно претендующая на часть щеки. Подобное «несбалансированное выражение» лица [определение Экмана] явилось здесь проекцией сложной эмоции. В ней *затаился уловленный художником конфликтно-взрывной характер лидера немецкого протестантизма, который в корне противоречит современному «простому» и «человечному» Лютеру в фильме Э. Тилля* (рис. 4 г).

¹⁵ Источник изображения: (Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530), 2024).



Рис. 4 в. Лукас Кранах. Портрет Мартина Лютера. 1528. Германия. Весте Кобург¹⁶

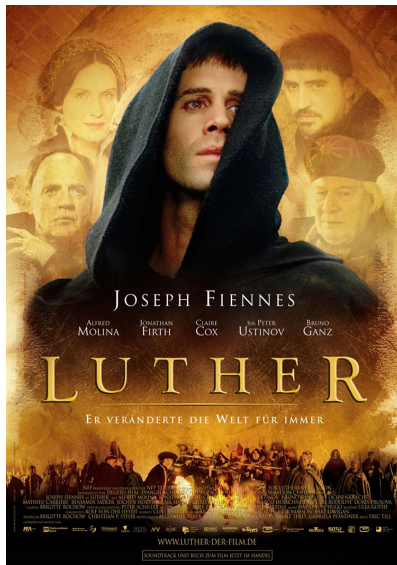


Рис. 4 г. Джозеф Файнс в роли Мартина Лютера. Постер фильма «Лютер», 2003¹⁷

ЛЮТЕР В ГЕРМАНИИ И РИМЕ

Репрезентации Лютера в фильме посвящены *две контрастные экспозиции*: в Германии и в Риме. Первая построена по принципу накопления картин зла, в воссоздании которой режиссер для передачи нарастания напряжения в психологическом состоянии Лютера использует монтажную драматургию. Упомянутая ранее начальная картина грозы реализована в плане ассоциативного монтажа. Коллективный портрет августинцев в процедуре рукоположения Мартина в сан священника в соборе Пресвятой девы Марии в Эрфурте — удачная «типажная сюита» в дифференциации сначала мрачных, затем гротесковых образов. Они как бы заземляют Лютера,

¹⁶ Источник изображения: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-Martin_Luther,_1528_\(Veste_Coburg\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лютер,_Мартин#/media/Файл:Lucas_Cranach_d.Ä._-Martin_Luther,_1528_(Veste_Coburg).jpg) (14.01.2024).

¹⁷ Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/poster> (25.01.2024).

находящегося на грани реального. Его нервозность возрастает с чтением латинского текста, он запинается и дрожащими руками проливает красное вино — символ Христовой крови (рис. 5).



Рис. 5. Обряд рукоположения. Лютер проливает вино, символизирующее кровь Христа. Кадр из фильма¹⁸

В итоге все действие оканчивается двумя сценами зла: разрывом отношений с отцом, обвинившим сына в связи с дьяволом, и психологическими терзаниями Лютера, в которые вплетено незримое присутствие нечистого.

Вторая экспозиция — вначале более светлая. Лютер в Италии — в благоговении засматривается на Триумфальную арку. Но эта внешняя характеристика Рима усложнена типажной сюитой звукозрительных образов торговли, в том числе и плотских услуг для священников. Такой видеоряд увенчан кавалькадой всадников во главе с Папой Римским, сверкающим золотыми доспехами. Для Мартина вся фантазмагория — это внезапно *открывшийся церковно-греховный код Рима*.

¹⁸ Источник изображения: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174294/> (16.01.2024).



Рис. 6. Рим. Лютер покупает индульгенцию для облегчения мучений своего дедушки в аду. Кадр из фильма¹⁹

В картину массового обмана народа вступают два *обличителя*: безмолвный — Лютер, который в своем прозрении относительно папской курии комкает и выбрасывает денежную квитанцию, а также громогласный — символический образ скорби — хоровая музыка в жанре народного плача. В столкновении противоположностей (обмана, с одной стороны, и прозрения со скорбью — с другой) возникает новая обобщающая мысль. В ней ранее разрозненные мотивы сходятся не как параллельные, а как пронизывающие друг друга, в чем проявляется интеллектуальный монтаж. Визуально он объединен лестницей, ведущей к «Воротам Рая», которая для паломников имеет магическое значение, а для Лютера превращается в символ зла (рис. 7).

¹⁹ Источник изображения: URL: https://www.imdb.com/title/tt0309820/mediaviewer/rm2881183232?ref_=ttmi_mi_all_sf_6 (16.01.2024).



Рис. 7. Рим. Паломники с купленными индульгенциями взбираются к «Воротам Рая». Кадр из фильма²⁰

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОБРАЗОВ

Сподвижник Лютера Андреас Карлштадт

Андреас Карлштадт (обаятельный артист Йохен Хорст с открытым заразительным смехом) в истории — блестящий религиозный писатель, полемичный диспутант, проповедник и выдающийся деятель Реформации, католический философ и теолог, поддержал Лютера, который впоследствии, однако, борясь за влияние на население немецких земель и претендуя на одно из главных мест, разорвал с ним отношения (1522–1524). Причиной оказалось разное понимание роли светской власти в реформировании церковной жизни. *Дмитрий Смирнов* считает, что для мистика Карлштадта, видевшего в реформаторской деятельности проявление Божьей воли, попытки светских властей оказать ей сопротивление были незаконными. А для Лютера (на наш взгляд, и мистика, и прагматика) защита могущественным покровителем Фридрихом III была необычайно важна, ради чего он допускал идеологические уступки. Поэтому из Виттенберга своего коллегу Мартин стремился убрать, тем более что последствия ряда действий Карлштадта носили весьма разрушительный

²⁰ Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).

характер²¹. Но поскольку с последним в определенной мере солидаризировались другие влиятельные протестанты (в том числе и лидер цюрихских реформаторов *Ульрих Цвингли*), взбешенный Лютер назвал его «преданным сатане», заявив, что сочинения профессора явились «лишь доказательством его неумного тщеславия, по причине которого он служит диаволу»²². Таким образом, *проблема зла закралась и в сердцевину Реформации, а сам Лютер в глазах Римской церкви превратился в явленного к ним Антихриста*.

В кино два начальных периода (неприятия и дружбы) объединены в сцене лекции для студентов, и, думается, она удалась. Лютер, «прилежно» слушая профессора, рисует в конспектах химеру, подобную тем, что нередко нависали с фасадов немецких церквей (рис. 8).

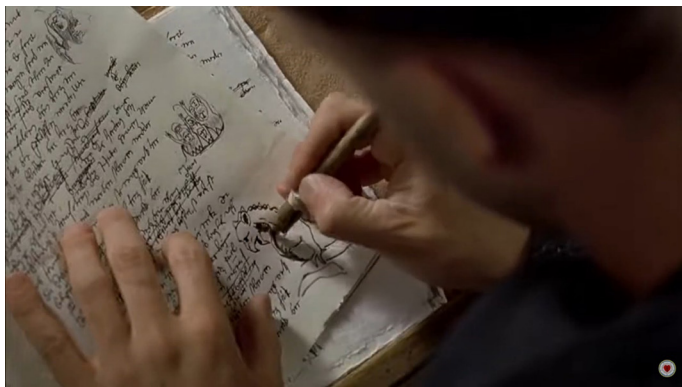


Рис. 8. Лютер рисует химеру во время лекции А. Карлштадта.
Кадр из фильма²³

Создавая этот «шедевр», Мартин делает Карлштадту публичные замечания и, как выясняется, не зря. Возражения направлены против ключевого тезиса лекции о невозможности спасения вне Святой Римской церкви. Лютер в такой максиме видит опасность для греческих святых и заявляет Карлштадту, что тот не понял (!) сути традиционного религиозного учения.

²¹ Так, в частности, согласно У. Бубенхаймеру, под влиянием иконоборческих его выступлений в начале 1522 года жители Виттенберга уничтожили почти все изображения в городской церкви (подробнее об этом см.: Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Карлштадт. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (16.03.2024)).

²² Цит. по: Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Карлштадт. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1681095.html> (16.03.2024).

²³ Источник изображения: URL: https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s (14.04.2024).

Карлштадт, уйдя от ответа и потому с агрессией: «Вы ставите под сомнение авторитет Церковного Собора?».

Мартин: «Ничуть, хотя в 1215 году Четвертый Церковный Собор допустил, что ... спасение возможно и вне церкви, но не вне Христа».

В этом диалоге авторы фильма, выявляя победу малоизвестного в то время монаха в споре с авторитетным ученым, показали неприятие Лютером устаревшего богословского мышления, вследствие чего профессор фактически уступил студенту (рис. 9). Тем не менее, несмотря на поражение, Карлштадт, этот авторитетный доктор светского и церковного права, уже на следующей встрече отнесся к Мартину с симпатией.



Рис. 9. Профессор Андреас Карлштадт (арт. Йохен Хорст) в споре с Лютером. Кадр из фильма²⁴

Однако подготовка Карлштадтом крестьянского бунта непонятна. За время отсутствия Лютера в Вартбурге он появился лишь в двух кратких эпизодах: на лекции перед студентами с призывом к уничтожению всех католиков и в сцене сожжения их реликвий. Сохранившаяся гравюра XVII века изобличает Карлштадта в его кровавых действиях. На первом плане изображен профессор, на втором — сцена из крестьянского бунта (рис. 10).

²⁴ Источник изображения: URL: https://www.youtube.com/watch?v=kS_gXdXaHes&t=1097s (14.04.2024).

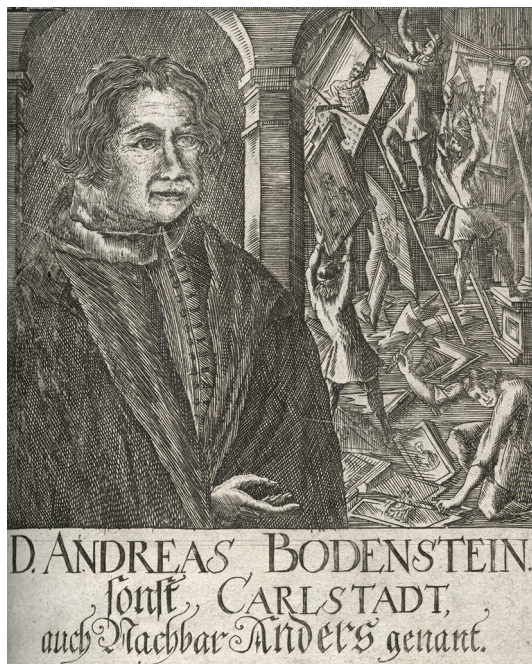


Рис. 10. Андреас Карлштадт. Гравюра середины XVII в. Германский национальный музей в Нюрнберге²⁵

Ведущим в характеристике этого соратника Лютера является принцип интеллектуального монтажа, порождаемый здесь в результате столкновения двух несовместимых образов: Карлштадта — уважаемого академического деятеля и Карлштадта — жаждущего крови бунтовщика. В итоге возникает пародия на *свихнувшегося* ученого-католика и такого же спятившего протестанта. На лекции перед студентами профессор делает эпатажные заявления, в связи с чем его монолог выглядит как «неформальная саморепрезентация», которая в силу своей экстравагантной выходки (снятия нательного крестика с одного из обучающихся) носит характер низового фарса: «Папа, священник и даже профессор должен раскаяться или он будет казнен! Вы называли меня профессором Карлштадтом. Его большего нет. С этого дня есть брат Андреас!». А затем этот «брат» переходит к угрозам: «присоединяйтесь к праведным или будете казнены!». Такой призыв к студенческой

²⁵ Источник изображения: URL: <https://www.worldhistory.org/image/15686/andreas-bodenstein-von-karlstadt> (16.03.2024).

аудитории оканчивается расстегиванием верхней части одежды, что символизирует решительный разрыв с профессорским прошлым.

В другой сцене, где Лютер изгоняет Карлштадта из Виттенберга, Андреас после жестокого подавления крестьянского бунта (в чем, напомним, в качестве идеолога участвовал и Лютер) сталкивается с Мартином, который до этого узнает о совершенном якобы под его началом разбое. Защищаясь от лютеровских обвинений, Андреас восклицает: «Я поддерживал тебя, я продолжаю твоё дело!». И тут же всю вину сваливает на народ: «Это дело народа!». При этом одного простолюдина он отталкивает в сторону, а другому демонстрирует пугающий жест ниже пояса.



Рис. 11. Лютер выясняет отношения с Карлштадтом (повернут к нам вполборота) и вместе с немецким гуманистом Ульрихом фон Гуттенем умирят бунтовщиков. Кадр из фильма²⁶

Низовая характеристика профессора выставлена здесь на грани приличия. В принципе, Карлштадт как один из ведущих реформаторов и выдающихся ученых изображен в кино однобоко: в качестве ущербного протестантского лидера, искажившего взгляды «мудрого» идеолога.

²⁶ Источник изображения: URL: <https://www.moviepilot.de/movies/luther/bilder/621619> (16.06.2024).

ПРЕДСТАВИТЕЛИ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ

Кардинал Фома Каэтан²⁷

Непосредственное столкновение Лютера с представителями католической церкви произошло в Аугсбурге, куда для выяснения его «еретизма» вызвал папский легат в Германии кардинал Фома Каэтан (арт. Матье Каррьер). Из истории известно, что уполномоченный Папой Львом X на свободу действий, кардинал заверил курфюрста Фридриха в том, что он рассмотрит дело Лютера «беспристрастно и благожелательно, не применяя к монаху жестких мер, “по-отечески, а не как судья”»²⁸. (Поразительно, что Каэтан почти одновременно с Лютером написал работу о торговле индульгенциями, в которой возмущался ее святотатством, акцентируя «отпущение» грехов умершим, правда, без всякой критики т. н. церковной «сокровищницы заслуг» (Соловьев Э., 1984, с. 101), во многом составлявшей условный «фонд» для обсуждаемого бизнес-проекта²⁹.)

Однако в лютеровском обвинении церкви Каэтан уловил, что *немецкий реформатор отвергал старое схоластическое учение и стремился учредить новую Церковь*. Поэтому желанием Каэтана было противостоять Лютеру, в связи с чем в нем сработал «куриальный кретинизм» [Эрих Соловьев]. Его «прозрение» проявилось в раздражении, перешедшем в ярость: «Кардинал сначала уговаривал Лютера, чтобы отрекся от своих мнений, потом грозил, наконец стал кричать на монаха, повелительно требуя отречения» (Соловьев С., 2013, с. 441). Лютер же, вспоминая об этом, писал, что, видя горячность кардинала, и сам стал кричать. Но и Каэтан запомнил, что он «едва мог смотреть этому человеку в глаза: такой светился в них дьявольский огонь» (Соловьев С., 2013, с. 441). Однако у Лютера позиция оказалась более сильной, потому что продажа индульгенций была разрешена Папой только 9 ноября 1518 года, то есть после того, как Лютер за месяц до этого (14 октября 1518) «*ткнул носом Каэтана в отсутствие такового*». А «Священная торговля» индульгенциями охранялась «только куриальными инструкциями и достаточно шаткими схоластическими теориями. Их-то Лютер и сделал своей мишенью» (Соловьев Э., 1984, с. 86).

²⁷ Настоящее имя — де Вио Фома Гаэта; итальянский доминиканец, специалист по теологии Фомы Аквинского, католический церковный и политический деятель, оппонент Мартина Лютера и других представителей европейского протестантизма (Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Каэтан. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (16.03.2024)).

²⁸ Смирнов, Д.В. (2018, 11 апреля). Каэтан. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1683993.html> (16.03.2024).

²⁹ Marshall, T. (n.d.). *Indulgences and the Treasury of Merit*. Retrieved June, 23, 2024, from <https://taylormarshall.com/2006/06/indulgences-and-treasury-of-merit.html>

В фильме же идея утверждения новой конфессии явно не звучит, а сцена обсуждения антиримской позиции Мартина сведена к минимуму и длится примерно три минуты, хотя исполнена большого напряжения. Их диалог-поединок построен по принципу прямой «патетической композиции», передающей состояние «выхода из себя» в «точке высшего взлета» эмоций [термины С. Эйзенштейна]. В связи с тем, что действие в этой сцене уведено в психологическую сферу, проследим «подводное течение» конфликта между Лютером и католической церковью, направленное от «мирных» переговоров к полному разрыву отношений, который в драматургии фильма несет функцию громкой кульминации (апогея).

Диспут кардинала Каэтана с Лютером (с небольшим сокращением, рис. 12)

Кардинал Каэтан (почти с отеческой улыбкой): «Сын мой, я знаю, что ты желаешь быть верным слугой Христа и церкви его, и я готов помочь тебе... Ты заблуждался, проповедуя новые доктрины».

Лютер (с кротким изумлением, но с непокорным движением головы): «Что в моих рассуждениях так оскорбило Рим?».

Каэтан: «Прежде всего индульгенции. В булле папы Климента Unigenitus ясно сказано, что добродетели Христа есть сокровища индульгенции».

Лютер (поправляя кардинала): «Обретаются. Простите, Ваша светлость (далее Лютер дает кардиналу ценный совет, который поможет тому исправить ошибку): «Прочтите и Вы увидите, что добродетелями Христа обретается ценность индульгенций». (Сделанное ударение на слове «обретается» превращает совет Мартина в назидание.)

Каэтан (с тяжелым вздохом): «Я здесь не для того, чтобы спорить с тобой».

Лютер (с загорающимся взором): «Нет, Ваша светлость, но булла “Unigenitus” была выпущена 175 лет назад. (Кардинал от такой осведомленности подносит руку ко рту — невольное движение, означающее здесь защиту от легкого шока.) Не смуги она так святую Церковь, возможно, она не была бы объявлена Extravagante и (пауза) исключена из канонических сборников...».

Кардинал (переходя на авторитарный стиль): «Папа трактует Писание».

Лютер (поправляя кардинала): «Он трактует его (пауза, Мартин, жестко смотря исподлобья), но он не превыше его (переходит в открытое воодушевление и с улыбкой): мы оба знаем, что в Писании нет ничего в поддержку индульгенции».

Кардинал злобно прерывает августинца: «Это неслыханно!.. Индульгенции — привычная часть нашей жизни, дающая успокоение миллионам простых христиан... Значит, ты считаешь беспокойство одного монаха более важным, чем выживание христианства?».

Лютер: «Я ищю правду!».

Каэтан (войдя в раж): «Правду? Турки собирают армию на наших восточных рубежах, мы на грани войны... И когда нам больше всего нужно единство, ты сеешь смуту!» (с криком и ткнув в воздухе пальцем в Лютера, в бесильной злобе выбегает из зала): «Я не желаю спорить с этим монахом...».

Из приведенного диалога становится ясно, что зло в лице наместника Рима в Германии, незнающего в теологии досконально «букву закона», в данном случае проиграло не только Лютеру, но и самому себе.



Рис. 12. Диспут Фомы Каэтана (арт. Матье Каррьер) и Мартина Лютера в Аугсбурге в 1518 г. Кадр из фильма³⁰

³⁰ Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

Будущий кардинал Джироламо Алеандр (Алеандро)³¹

Джироламо Алеандр в истории — один из самых образованных людей того времени, великолепно знавший латынь и греческий. В юности общался с Эразмом Роттердамским, читал лекции в Венеции, Орлеане и Париже, где был назначен ректором университета. Но, вопреки Сократу, считавшему, что зло идет от незнания, молодой человек стал воплощением зла.

В фильме при первой встрече с ним Мартин замечает на его лице следы внутренних борений. Об этой сцене в авторском художественном произведении писал Гвидо Дикман: «Когда взгляды мужчин встретились, Мартин вздрогнул, словно его пронзила молния... какое-то неясное чувство говорило ему, что этот римлянин знаком со страстями и сомнениями, волновавшими Мартина, в гораздо большей степени, чем сам себе признавался в этом» (Дикман, 2006, с. 116). Чуть позже Дикман поясняет, что источником этих страстей явились бесы.

Идея о связи Алеандра с миром бестиария реализована здесь средствами ассоциативного монтажа. Благодаря ему создана сцена, готовящая встречу Лютера с кардиналом Каэтаном. К ожидающим в аскетичной приемной Мартину и Штаупицу Алеандр выходит в черной заколке (жесткой шапке нунция) и темно-вишневом одеянии, которые образуют символический контраст светлому настенному рельефу Христа. Напутствуя Лютера перед аудиенцией, прелат обязывает его произнести только одно слово: «gevoso» («отрекаюсь»). В этом напутствии видно, как Джироламо одержал победу над собой, спрятав в злобе свой страх. Однако справляется он с собой не всегда. Во время сожжения лютеровских книг (1520) его, руководителя данной экзекуции, протестующая толпа чуть не закидывает камнями (рис. 13). *Херман-Йозеф Браун* пишет, что «нунцию едва удалось избежать суматохи. Только на следующий день в Майнце он смог спокойно провести кремацию [книг. — Г.К., И.К.]» (Braun, 2010). В фильме в первый день аутодафе передано, как в глазах папского легата застыла ненависть, усиленная окружением арбалетчиков, одежда и головные уборы которых отливают кроваво-красным светом.

³¹ В 1520-м Алеандр приехал в Германию, чтобы возглавить оппозицию против Мартина Лютера. В Брюсселе стал тем человеком, вследствие деятельности которого среди протестантов появились первые мученики, фактически отправленные будущим кардиналом на смерть (1523). За заслуги перед Римской церковью возведен в сан кардинала (1538) (Girolamo Aleandro [:] Italian cardinal, 2023. URL: <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Aleandro> (25.01.2024)).



Рис. 13. Под руководством Джироламо Алеандра (актер Джонатан Ферт) на площади публично сжигают книги Лютера. Кадр из фильма³²

Но и страх коснулся его, из-за чего он сначала приостановился, собрав руку в кулак, а потом ретировался. Таким образом, *полномочный представитель Римской церкви — опытный политик, искусно прикрывающийся любовью к Богу, ассоциируется здесь со скрытым аурагическим злом.*

Торговец индульгенциями Иоганн Тецель

Индульгенции в фильме имеют двойную отрицательную коннотацию: как деньги — средство наживы римской церкви на поборах и как проявление власти дьявола. *Антон Никитин* пишет, что деньги в религиозной традиции рассматривались в качестве зла, которое составляло конкуренцию божественной силе и создавало иллюзию всемогущества (Никитин, 2017, с. 73). Поэтому индульгенции в кино приобрели права самостоятельного звукозрительного образа, правда, *говорящего разными голосами.*

Наиболее тесно они связаны с персонажем, который, хотя и действовал под покровительством архиеп. Альбрехта Бранденбургского, сам был подобен черту — это инквизитор, обладавший искусством оратора *Иоганн Тецель*, северогерманский монах-доминиканец, известный своей скандальной репутацией успешного торговца индульгенциями. Прейскурант их был выработан во всемирно известной «Таксе святой апостольской канцелярии»

³² Источник изображения: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/174296/> (16.01.2024).

(The Bank, 1846), которая была введена не только для живых, но и мертвых, чем должны были озаботиться их близкие (Мартин Лютер и Иоганн Тецель, 2011, с. 1).

Ответом Лютера на его действия стали «95 Тезисов» (1517). Тецель тоже не стерпел и выставил против Лютера 106 тезисов, обвинив его действия против преемника Апостола Петра и наместника Христа, которым был Папа Римский (Мартин Лютер и Иоганн Тецель, 2011, с. 2). Таким образом, Реформация, как небезосновательно считает Х.-Й. Браун, *началась не из-за великого конфессионального раскола, а из-за денег* (Braun, 2010).

Именно в связи с Тецелем (арт. Альфред Молина со жгучими черными глазами и смоляными волосами), конный выход которого с кортежем сопровождается грохотом ударных инструментов, связана гротесковая кульминация темы индульгенций. Появление его сразу после упоминания Папой Римским производит впечатление визита гостя из Преисподней. В этом эпизоде, вызывающем ассоциации с уличным театром, весь внешний модуль inferнального зомбирования поставлен «на продажу»: изображение геенны огненной на «рекламных» стягах, фокус с поджогом своей руки, сообщение о муках умерших родственников. В целом действие Тецеля состоит из двух частей. В первой оно воспроизведено на площади как динамическая реприза народных постановок с изображением черта, которые Лютер видел в жизни.



Рис. 14. Тецель (арт. Альфред Молина) рекламирует индульгенции.
Кадр из фильма³³

³³ Источник изображения: URL: <https://www.filmtourismus.de/luther/> (16.01.2024).

Вторая часть продолжена в церкви, где Тецель говорит вкрадчиво, заглядывая каждому в глаза, напоминая, что только через индульгенцию возможен на том свете реальный доступ в Рай. Поскольку его «прочувствованная» речь звучит в сопровождении зловещей музыки, то именно она, обладая большой семантической емкостью, помогает проникнуть в глубины человеческой психики, в данном случае — замысел мошенника. Тягуче-ползущая «тема зла» возникает в нижнем регистре оркестра, затем, завоевывая в мертвящем холоде флейты верхний, превращается в прекрасного «оборотня» — мощный женский хор-хорал с оркестром. Трансформация музыкальной темы в качестве ассоциативного монтажа раскрывает здесь сущность связанных воедино двух коварных звукозрительных образов Тецеля и денег, в изображении которых авторы фильма против правды не пошли.

Папа Римский Лев X (Джованни Медичи)

Однако главный источник купли-продажи индульгенций лежал в деятельности Папы Льва X. Воспитанный в духе греко-римской культуры и являвшийся главным покровителем ренессансного искусства, он, к тому же, для укрепления своего могущества был одержим идеей строительства величественного Собора Святого Петра. (Конечно, в самом поиске денег на возведение Храма ничего зазорного нет. Но, как известно, они добывались путем обмана бедноты, причем на строительство шла только часть поборов, а остальные понтифик забирал себе.) Таким образом, его эстетические устремления пришли в конфликт с этическими.

В фильме Лев X, символ абсолютной духовно-политической власти в Европе, представлен в пародийном плане: развлекающимся на охоте или авторитарным в своих покоях во время разговора о Лютере. Поэтому мы вынуждены анализировать лишь визуальное представительство Папы, посредством чего проявились его шаржированные черты. Остановимся на будничной сцене, где владыка христианского мира, утопая в роскоши своего дворца, неожиданно предстает в приземисто-бытовом виде: простецкой, похожей на рубище, серой рубахе до пят. На нее надевают еще две, такие же длинные, но белые (одну с золотыми швами, похожую на сутану, другую — напоминающую стихарь с расширяющимися рукавами и нарядной аппликацией). Поверх же последней — алую бархатную накидку, подбитую белым мехом (моццетту). Портрет завершен надеванием двух шапочек: белой с завязочками и сверху — красной (камáурой) (рис. 15 а). В таком бытовом ритуале (одевании Римского папы, показывающем его исподнее белье, а в других эпизодах — появлении в охотничьем костюме или золотых рыцарских доспехах), возникают неуместные для статуса мирового владыки

ассоциации. В них проявляются принципы низового или народного искусства, основанного на демонстрации повседневной жизни человека (подробнее об этом явлении см.: Рис, 2005). В целом властитель мира прост, круглое его лицо не знает забот, хищные планы элементарны: дать взятку в виде архиепископства Альбрехту Бранденбургскому и получить деньги, которые последний сначала одолжит у аугсбургского банкирского дома Фуггеров, а потом в течение 8 лет (!) возместит продажей индульгенций.



Рис. 15 а. Папа Римский Лев X (арт. Уве Оксенкнехт) с макетом купола базилики Святого Петра. Кадр из фильма³⁴

Для выяснения возникшего диссонанса в историческом и художественном образах понтифика сравним его с картиной Рафаэля «Портрет Папы Льва X с двумя кузенами» (рис. 15 б). Она имеет значение верифицированного артефакта, в котором Папа Лев запечатлен за три года до смерти (1518), когда противостоял лютеровским обвинениям. В траурной гамме чернокрасных тонов высвечено обвислое лицо с нахмуренными бровями, недовольно сложенным чувственным ртом, капризная линия которого почти упирается в резкие носогубные складки. Тайным взором, устремленным в угол кабинета, угрюмый понтифик как бы видит своего противника. Эта гнетущая обездвиженность передана даже его кузену слева. А все трое, несмотря на оживленность другого кузена, показаны как на похоронах.

³⁴ Источник изображения: URL: <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/> (11.01.2024).



Рис. 15 6. Рафаэль Санти. Портрет Папы Льва X с двумя кузенами, кардиналами Джулио Медичи (будущим Папой Климентом VII) и Луиджи Росси (справа). 1518–1519. Галерея Уффици во Флоренции³⁵

Возвращаясь к фильму, отметим, что тема «купли-продажи божьей благодати» из почти анекдотического пункта о «мертвых душах» *перерастает в самостоятельного монстра, который предстает здесь в качестве социально-экономической системы зла*. А если учесть еще и мировую известность узаконенной «Таксы святой апостольской канцелярии», то данное явление наделяется значением всеобщего характера. Таким образом, создатели фильма, сосредоточившись на одном-единственном компромате против Папы Льва X, максимально, вопреки исторической объективности, дискредитировали его как главного антагониста Лютера, усилив тем самым возвышение протестантского реформатора.

³⁵ Источник изображения: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_\(by_Raphael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pope_Leo_X_and_his_cousins,_cardinals_Giulio_de%27_Medici_and_Luigi_de%27_Rossi_(by_Raphael).jpg) (11.01.2024).

СВЕТСКИЕ ВЕЛЬМОЖИ

Покровитель Лютера — саксонский курфюрст Фридрих III (Мудрый)

В противоположность открытым врагам Лютера в фильме даны и относительно положительные персонажи. Один из наиболее значимых — могущественный его покровитель, курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый, основатель Виттенбергского университета (1502), откуда затем идеи Реформации и распространились. Всеми дозволенными способами он помогал Лютеру в жизни и даже похитил его на обратном пути из Вормса, чтобы уберечь от мести Папы в своем Вартбургском замке. Сам Фридрих Саксонский был хитрым государственным деятелем, «обязательным в отношениях со “своими”, но коварным с врагами или предателями; любящим старину и вместе с тем заботящимся о введении в Саксонии разного рода образовательных новшеств» (Соловьев Э., 1984, с. 96). Однако больше всего ему хотелось увековечить свое имя. Поэтому Лютера, притом, что Фридрих был необычайно скрытным, расценивал как *своего* богослова, за что тому и покровительствовал (Соловьев Э., 1984, с. 6). Такая логика поведения передана в кино виртуозным актерским мастерством Питера Устинова (рис. 16), который создал образ Саксонского Лиса (как его называли современники). Техника артиста состоит в многократном переключении внимания со смысловой стороны текста на изобразительную, выраженную полифонией разнородных эмоций. Чувство интуиции у него наиболее рельефно выявлено в сцене встречи с молодым посланцем от понтифика — каноником собора Св. Мартина в Майнце Карлом Мильтицем. Тот уполномочен подарить Фридриху Золотую розу добродетели как высшего благоволения к нему Папы (а в действительности — дешевой взятки за отказ от Лютера). Игра Устинова здесь выявляет скрытую победу Фридриха над Львом X. Не произнося ни слова, актер лишь опускает уголки капризно изогнутого рта, благодаря чему на лице сквозит чувство брезгливости. Да и на розу смотрит с отвращением. Фридрих кивает и в то же время успевает движением головы выказать неприязнь. А для этого он за розу заплатит вдвое больше ее стоимости — не 300 дукатов, а 600, чем подкуп аннулирует. Уже после ухода нунция курфюрст поручает секретарю убрать розу с глаз долой, а Риму передать, что Лютера он туда не отправит. Но нанесенная обида выводит его из строя: «Я потрясен. Неужели они думают (не в силах говорить), что меня можно так легко подкупить?»³⁶. И все же на последнем слове начинает

³⁶ В действительности такой подход стоил недешево. Э. Соловьев обращает внимание на список подношений: «Здесь были подарки для виттенбергского собрания реликвий, назначения для папских нотариусов и прелатов, венки для десяти поэтов, дипломы для десяти докторов теологии, а главное — две грамоты, разрешающие вступать в ответственные должности незаконнорожденным сыновьям курфюрста Фридриха» (Соловьев Э., 1984, с. 107).

тихо плакать. Однако вторжение в его плач эпизода папской охоты (символический параллелизм в курialsном преследовании Лютера) усложняет понимание подобной исповеди: действительно ли он так сильно распереживался или, смеясь над римскими вельможами, разыграл перед секретарем комедию? Тем более что картина охоты еще и перемежается с тревожным портретом Мартина, в чем организующим явился принцип перекрестного монтажа.



Рис. 16. Курфюрст Саксонский Фридрих Мудрый (арт. сэр Питер Устинов). Кадр из фильма³⁷

Император Священной римской империи Карл V

Наибольшая концентрация сил зла дана в сцене католического суда в Вормсе, представленном как парад адских сил. Парад этот возглавил 20-летний Император Священной римской империи Карл V и он же — новоизбранный король Германии. Рядом с императором — Алеандр, настойчиво предлагающий Императору покончить с Лютером. Завершает «парад злых сил» в Вормсе обвинитель от доминиканцев — папский цензор и инквизитор, ученый-теолог Сильвестр Маццолини (также известный как Сильвестр Приерий). Не будучи сторонником идей Реформации, император после Вормского сейма лишил Лютера всех гражданских прав³⁸. В кино, несмотря на импозантную внешность молодого человека, юный Карл V производит впечатление затаенного хищника, следящего своими бегающими глазками

³⁷ Источник изображения: URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/euro/58736/foto/m30235/770420/> (30.01.2024).

³⁸ Румянцев, В. (ред.) (б.д.). Карл V Габсбург. Хронос. URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/karl5gabsb1.php

за людьми (правда, левый край его головного убора до смешного напоминает мышиное ухо) (рис. 17). Такое впечатление усиливается на суде, где Карл, почти все время неподвижно сидящий в кресле, вдруг на лютеровские обвинения римских пап вскрикивает в гробовой тишине зала «Нет!».



Рис. 17. Император Священной римской империи Карл V (арт. Торбен Либрехт). Кадр из фильма³⁹

А к концу выступления Мартина «скисает» и начинает от досады кусать то ли ногти, то ли пальцы. (Для показа перепадов его необузданного нрава здесь применены приемы «прямой патетической композиции» и «обратной».) Его несамостоятельность особо проявляется в отношениях с Фридрихом III, который его постоянно «троллит». «Саксонский Лис» сначала отказывает Карлу в выдаче Лютера в Рим, а затем переносит суд над ним в Германию, да еще обеспечивает ему императорскую охрану. При этом внешняя (для зрителей) мимическая клоунада Фридриха в действительности выявляет искусственного политика, рядом с которым Карл предстает неопытным юнцом (рис. 18).

³⁹ Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).



Рис. 18. Слева направо: апостольский нунций Алеандр, император Священной Римской империи и король Германии Карл V, курфюрст Саксонский Фридрих III. Кадр из фильма⁴⁰

Такой панораме зла противостоит растерянный Лютер. Он говорит с трудом, но его речь побеждает зло своей человечностью (в чем проявилась тихая кульминация фильма — *perigei*). В ее выявлении авторы фильма выразили одну из сторон немецкого национального характера, которую *Томас Манн* определил как «Innerlichkeit». Это многозначное понятие содержит и честность мысли, и совесть, и все черты высокого лиризма (Манн, 2009, с. 272). Такие качества писатель видел в лютеровской реформации, которую назвал «могучим освободительным деянием», небезосновательно полагая, что «ей было свойственно некое доброе начало» (Манн, 2009, с. 273).

В фильме авторы, запечатлев Мартина в искреннем нежелании отречься от своих убеждений, добились того, что артист Файнс производит впечатление не внешней красотой, а внутренней. Окружавшие же Лютера лики зла на основе режиссерской трактовки предстали в *образной системе «злоистики»* [термин мой. — Г.К.⁴¹]. Для наглядности их черты характера и негативные действия мы пронумеровали в скобках, в результате чего приобрели им своеобразный индекс зла.

⁴⁰ Источник изображения: URL: <https://www.filmpro.ru/movies/17396/shot> (25.01.2024).

⁴¹ Многих из этих персонажей, на наш взгляд, объединяет сверхзло (то, что рождается в человеческом разуме), которое мы определяем как виртуальный концепт злоистики, порождающей реальные крупные, средние и мелкие «злоизмы» [термин А. Зиновьева].

1. Носители метафизического зла.

- Звукозрительный образ дьявола. Воссоздается сгущенно-психологической атмосферой и занимает в нашей табели о рангах низшую позицию с отрицательным индексом « -1 ».
- Индульгенции, как и лестница к Воротам Рая, — скрытое зло. Характеризуются музыкальными средствами (жанры хорового плача, хорала, инструментальные темы зла), которые в сочетании с видео-рядом участвуют в создании новой — обличительной идеи. Поэтому индекс данных неодушевленных понятий состоит из двух показателей: отрицательного (самого злоизма) и положительного (его обличения средствами музыки, которая выполняет здесь функцию «от автора», обозначенную нами знаком +): « $-1(+1)$ ».

2. Зло, переданное в характеристике глав церковной и светской власти гротесковыми средствами, исходящими из низового искусства. Их отрицательный индекс многосоставен.

- В воспроизведении Папы Римского массив его злоизмов состоит из обмана (1) и грабежа населения (2), жадности абсолютной власти (3), богатства (4) и славы (5), устранения оппонентов (6), махинаций с банкирами (7), жизни в роскоши и развлечениях (8), гневной нескрежденности (9). Все это складывается в некий коллапсар (нарушение *наместником Бога заповедей Христа*), измерение которого выходит в негативную бесконечность ^(∞), что означает моральную и социальную катастрофу. В итоге индекс его зла равен « $-9(-∞)$ ». (Однако в кино проигнорирована позитивная роль Папы в истории, за которую мы ставим ему большой плюс.)
- Император Священной римской империи Карл V выведен, по сути, неопытным юнцом, но с большими перспективами злостного характера. В фильме он дан «в развитии»: от идущего на компромиссы молодого правителя — к авторитарному политику, у которого, как известно, будут развиты отрицательные качества и прибавятся характерные для него злонамеренность, коварство, обман и предательство партнеров. Поэтому он заслуживает индекс отрицательной бесконечности « $-∞$ ».

3. Высокопоставленные злоисты во власти.

- апостольский нунций Алеандр — изощренный иезуит (1), просветленность которого направлена на творение зла, иначе — политик-дьявол (2), но с расколотым сознанием на реальное и inferнальное

(3), а потому показан как противоречивое зло, получающее здесь индекс «-3».

- Кардинал Каэтан — ученый-томист, который воспрепятствовал мирному обновлению церкви (1) и спасению Лютера (2). Но в его знаниях оказался изъян (3), а сам он проявил себя малодушным (4). Излучение зла, исходящее из его личности, укладывается в показатель «-4».
- Папский инквизитор Сильвестр Приерий, давящий на сознание Лютера, — цельный примитивный злоист. В сущности, его зло как непосредственного обвинителя (1), вынесшего дело на суд широкой общественности (2), оценивается нами в «-2» балла.

4. Злоисты из сферы ученых богословов и околоцерковных мошенников, обрисованных приемами низового искусства. Их характеристика выявилась в обмане населения, проведенного в особо крупных масштабах:

- Доктор теологии Андреас Карлштадт — образованный и обаятельный. Но его портрет раздвоен: в своих призывах студенчества к бунту он наивен и смешон, а в действиях спровоцированной им бедноты — псевдогерой декоративной киноэпопеи. Его злоизм проявился в *радикальной* антикатолической пропаганде (1) и провокации массового бунта (2). Поэтому его личное зло определяется индексом «-2».
- В инквизиторе Тецеле зло выступает в качестве персонифицированного образа лукавого из уличного театра (1), преобразенного в «сакральную проповедь» в церкви (2). Учитывая еще выбивание денег из народа (3) любыми средствами (4) и в особо крупных размерах (5), его индекс равен «-5».

5. Реформатор Лютер в фильме, как и задумывал режиссер, — «разносторонний» человек, но только в одной — *позитивной* сфере: человечный (1), истовый христианин (2), неизменный победитель богословских диспутов (3), пацифист (4), дерзновенный усмиритель бунтовщиков (возвращение Лютера из Вартбурга в парике и на лихом коне — мотив из блокбастера (5)); сострадающий больным, нищим и жертвам социальных конфликтов (6); лично, вопреки запрету церкви, бесстрашно хоронит в земле мальчика-самоубийцу (7), убеждает мать девочки-калеки выбросить индulgенцию, возмещая ей потраченные деньги (8); остроумный со студентами (9); поборовший в себе нечистого (искушение монаха бесом — традиционная тема для фильмов о богословах (10)) и передающий свой опыт другим (11); великий мыслитель-затворник (12); перевел Библию на немецкий язык (13); стóик на суде (14); смело идет навстречу судьбе во время похищения

в лесу — мотив из жанра приключенческого фильма (15); прекрасный семьянин и мудрый воспитатель детей (16). Набор превосходных качеств Лютера выходит в просторы бесконечности «^{+∞}». Правда, один «изъян» все же есть: для Папского престола он — дьявол-еретик «⁻¹». В целом же его заслуги перед Германией, показанные в фильме, мы обязаны фиксировать в индексе добра: «^{+16 (-1)}».

Однако в истории Лютер для значительной части населения немецких земель закрепостил у христиан волю и душу (1) и тоже стал Антихристом (2). Такое оборотничество проявилось во время Крестьянской войны, когда Лютер выступил на стороне князей против доведенных до отчаяния оставших крестьян (3), городской бедноты (4) и даже рыцарей (5). Не случайно Томас Манн считал, что, наряду с добром, дьявол тоже приложил к Реформации руку, потому как она «привела к религиозному расколу Запада (6)⁴², то есть к явной беде; накликала на Германию Тридцатилетнюю войну (7), которая опустошила страну (8) и в культурном развитии роковым образом отбросила ее назад» (9) (Манн, 2009, с. 273). Таким образом, оказывается, что «самоуглубленный виттенбергский грубиян не был пацифистом» (10); «как истый немец преклонялся перед трагической судьбой и заявил, что всю кровь, которая прольется, он готов “взять на себя”» (Манн, 2009, с. 273). В результате лютеровский исторический индекс зла по самым скромным подсчетам равен «⁻¹⁰», но устремлен к бесконечности. Поэтому в действительности выходит, что добро в Лютере, вопреки своему родовому понятию, проявлено лишь акцидентно.

В целом выявленные нами в фильме злоисты, соответствующие своим историческим прототипам лишь частично, выстраиваются в этико-философский концепт зла:

I. Экзистенциально-метафизическое зло

1. Дьявол (в ауратическом присутствии)
2. Человек-злоист, маркер дьявола

II. Экзистенциальное двустороннее зло

1. Католицизм для протестантизма и наоборот
2. Протестантизм «умеренный» для протестантизма радикального и напротив

⁴² Здесь и далее в цитате Т. Манна цифры в скобках, как и выше, обозначают количество единиц, составляющих индекс зла в манифестации действий конкретной персоны.

<p>III. Правовое зло, узаконивающее грабеж населения</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Церковно-государственное зло: <ul style="list-style-type: none"> – Папа Римский, кардинал Фома Каэтан, апостольский нунций Джироламо Алеандр, папский цензор и инквизитор Сильвестр Приерий 2. Государственное зло: <ul style="list-style-type: none"> – Император Священной римской империи Карл V 3. Церковно-бытовое зло <ul style="list-style-type: none"> – Практика индульгенций – Инквизитор Иоганн Тецель
<p>IV. «Просвещенное» зло</p> <ul style="list-style-type: none"> – Доктора теологии Андреас Карлштадт и кардинал Фома Каэтан, бывший ректор Парижского университета Джироламо Алеандр, теолог-инквизитор Сильвестр Приерий, а также доктор теологии Мартин Лютер как еретик для католических оппонентов
<p>V. Зло, скрытое под личиной протестантско-реформаторской добродетели</p> <p>Потенциальное зло в идеологии Мартина Лютера</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что зло в фильме морально побеждено, в памяти остаются слова Карла V, сказанные Фридриху Мудрому после Вормсского суда: «Лютер не человек, а демон, скрывающийся под монашеским одеянием, чтобы обмануть нас». В сущности, на этом приговоре фильм можно было бы и закончить, но его создатели продолжили рассказ о Мартине, завершив победой протестантизма. Однако в 1530 году (на событиях которого оканчивается фильм) ее не было и быть не могло, потому что конфликт между католиками и протестантами длился так долго, что два собора (Аугсбургский в 1530-м и Регенсбургский в 1541-м) не могли еще его разрешить. Зато именно в то время сложился культ личности Лютера, и это alter ego разрабатывалось им самим: «Я, Лютер, не подчиню своего учения ничьему суду, даже ангелов. Кто не принимает его, тот не может спастись» (цит. по: Порозовская, 1998, с. 184). По поводу такого упрямства Эразм писал Меланхтону (1528): «Лучше бы Лютер избегал возможностей для мятежа и призывал

к правильной морали с такой же яростью, с какой он призывал к защите своих догм!» (cit. on: Hutchinson, 2018, p. 216).

В фильме же радужное окончание не уравнивает все представленное в нем экзистенциальное зло. И уж тем более неправдоподобно (но вполне по-голливудски) выглядит рассуждение кардиналов Каэтана и Алеандра о Лютере как... *о сильном лидере для католического престола (!)*. Разумеется, это было бы возможно, если следовать логике авторов картины, которые довольно ловко вывели главного протестантского реформатора из-под моральной ответственности за трагические события в Европе. Обойдя молчанием объективную оценку исторической роли Лютера, создали о нем миф, скорректировав восприятие истории в его пользу и осуществив в пропаганде лютеранства «беспощадное внушение идеи» [выражение Сергея Эйзенштейна] моральной непогрешимости выдающегося борца за обновление духовно-религиозной константы своего времени. Такой тип искаженного осмысления исторической личности в фильмах начала XXI века является тревожным симптомом в культурно-политической эволюции современного Запада.

REFERENCES

1. Bakeeva, E.V. (2013). Paradox razuma: Lyuter, Erazm i spor o svobode voli [Paradox of mind: Luther, Erasmus and dispute about free will]. *Istoricheskie, Filosofskie, Politicheskie i Yuridicheskie Nauki, Kul'turologiya i Iskusstvovedenie. Voprosy Teorii i Praktiki*, (11, Part 2), 26–29. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/rncmyl>
2. Braun, H.-J. (2010, January 2). Albrecht von Brandenburg (1490–1545): Erzbischof und Kurfürst in einer Epoche des Umbruchs. In *regionalgeschichte.net*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsae-tze/braun-albrecht-von-brandenburg-kurfuerst-mainz-rheinessen.html>
3. Dieckmann, G. (2006). *Lyuter* [Luther] (I. Alekseeva, Trans.). Moscow: Amfora.
4. Dilthey, W. (1988). *Introduction to the human sciences: An attempt to lay a foundation for the study of society and history* (R.J. Bentanzos, Trans.). Detroit: Wayne State University Press.
5. *Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530)*. (2024). Cranach Digital Archive: The research resource. Retrieved May 19, 2024, from <https://lucascranach.org/index.php/Home/luther/portrait-4>
6. Ebert, R. (2003, September 26). *Luther: Review*. rogerebert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/luther-2003>

7. Ekman, P. (2010). *Psikhologiya emotsiy: Ya znayu, chto ty chuvstvuesh'* [The psychology of emotions: I know how you feel] (V. Kuzin, Trans.). Saint Petersburg: Piter. (In Russ.)
8. Erasmus. (1987). *Filosofskie proizvedeniya* [Philosophical works]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
9. Evlampiev, I.I. (2015, April 16–17). O roli Reformatsii v razvitii politicheskoy mysli Novogo vremeni (na materiale rabot B.N. Chicherina) [On the role of the Reformation in the development of political thought of Modern era (based on the works of B.N. Chicherin)] [Conference presentation]. *500 let Reformatsii i Novogo vremeni 1517–2017* [500 years of the Reformation and the Modern era] (pp. 109–118). Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg (In Russ.)
10. Greydanus, S.D. (2003, October 3). *Luther: Well made, but flawed*. Catholic Exchange. Retrieved January 11, 2024, from <https://catholicexchange.com/luther-well-made-but-flawed/>
11. Hummel, T. (2022, October 31). *Retro Review—Luther (2003)*. Geeks Under Grace. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/>
12. Hutchinson, E.J. (2017, December 20). Reason diabolical, reason divine: Melanchthon on philosophy, humanism and scripture. *Ad Fontes*, II, (4). Retrieved June 1, 2024, from <https://adfontesjournal.com/church-history/reason-diabolical-reason-divine-melanchthon-philosophy-humanism-scripture/>
13. Hutchinson, E.J. (2018). Reason diabolical, Reason divine: Philosophy, classical humanism, and the scripture principle in Philip Melanchthon and Niels Hemmingsen. In J. Minich (Ed.), *Philosophy and the Christian: The quest for wisdom in the light of Christ* (pp. 214–249).
14. Ivanov, O.E. (2019). Znachenie individual'nosti v mistike Iohanna Taulera [The meaning of individuality in the mystic of Johann Tauler]. *Nachalo: Zhurnal Instituta Bogosloviya i Istorii*, 36. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vlito>
15. Kärkkäinen, P.A. (2017). Philosophy among and in the wake of the reformers: Luther, Melanchthon, Zwingli, and Calvin. In H. Lagerlund & B. Hill (Eds.), *The Routledge companion to sixteenth century philosophy* (pp. 189–202). Routledge.
16. Konson, G.R. (2013). *Metod tselostnogo analiza khudozhestvennykh tekstov* [A method for holistic analysis of artistic texts]. Moscow: Nobel-Press.
17. Konson, G.R. (2021). Evrey kak Antikhrist v sovremennoy Boskhiane: V dialoge s knigoy Mikhaila Mayzul'sa "Mezhdu Khristom i Antikhristom: 'Poklonenie volkhvov' Ieronima Boskha" [Jew as the Antichrist in modern Boschiana: In dialogue with the book by Mikhail Maizuls, Between Christ and Antichrist: Hieronymus Bosch's "The adoration of the Magi"]. *Gosudarstvo, Religiya, Tserkov v Rossii i za Rubezhom*, 39 (3), 316–333. (In Russ.) Retrieved February 11, 2024, from <https://www.elibrary.ru/jbxxhq>
18. 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://www.elibrary.ru/ehqshp>

19. Küng, H. (2000). Martin Lyuter: Vozvrashchenie k Evangeliyu kak klassicheskii primer smeny paradigm [Martin Luther: Return to the Gospel as the classical instance of a paradigm shift]. In H. Küng, *Velikie khristianskie mysliteli* [Great Christian thinkers] (pp. 209–258). Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.)

20. Ledanseur, H. (2020, April 24). Raison diabolique, raison divine: Mélanchthon sur la philosophie, l'humanisme et l'Écriture (1/2). *Par La Foi*. Retrieved May 15, 2024, from <https://parlafoi.fr/2020/04/24/raison-diabolique-raison-divine-melanchthon-sur-la-philosophie-lhumanisme-et-lecriture-1-2/>

21. Luther, M. (2013). K khristianskomu dvoryanstvu nemetskoj natsii ob uluchshenii khristianskogo sostoyaniya (1520) [Address to the Christian nobility of the German nation on the improvement of the Christian state (1520)]. In I. Fokin (Ed.), *Martin Lyuter: O svobode khristianina* [Martin Luther: On the freedom of a Christian] (pp. 13–76). Ufa: ARS. (In Russ.)

22. Malkina, V.Ya. (2019). Fantasticheskoe v rannikh stikhotvoreniyakh N.S. Gumileva [Fantastic in the early poems of N.S. Gumilev]. In V.B. Zuseva-Ozkan & V.Ya. Malkina (Eds.), *Dinamicheskaya poetika / Poeticheskaya dinamika* [Dynamic poetics / Poetic dynamics] (pp. 30–39). Moscow: IMLI RAS. (In Russ.)

23. Mann, T. (2009). Germaniya i nemtsy [Germany and the Germans]. In S. Apt (Ed.), *Sobranie sochineniy* [Collected works] (Vol. 8, pp. 258–278). Moscow: Terra—Book Club. (In Russ.)

24. Martin Lyuter i Iogann Tetsel' [Martin Luther and Johann Tetzel]. (2011, June 26). *St. Peter-und-Paul Gemeindeblatt*, (45), 1–3. (In Russ.)

25. Metaxas, E. (2019). *Martin Lyuter: Chelovek, kotoryy zanovo otkryl Boga i izmenil mir* [Martin Luther: The man who rediscovered God and changed the world] (N. Kholmogorov, Trans.). Moscow: Eksmo. (In Russ.)

26. Mojsa, A.A., & Rostislavleva, N.V. (2021). Lyuter i Kranakh: Izobrazitel'noe iskusstvo v ramkakh nemetskoj Reformatsii [Luther and Cranach: The visual arts in the framework of the German Reformation]. *Prepodavatel' XXI Vek*, (1–2), 257–269. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2021-1-257-269>, <https://www.elibrary.ru/jnxtrc>

27. Muchembled, R. (2005). *Ocherki po istorii d'yavola: XII–XX vv.* [A history of the Devil: From the Middle Ages to the present] (E.V. Morozova, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)

28. Nikitin, A.P. (2017). Svyaz' deneg s d'yavolom v religiozno-mifologicheskikh predstavleniyakh [Relation of money and the Devil in the religious mythological ideas]. *Vestnik Khakasskogo Gosudarstvennogo Universiteta im. N.F. Katanova*, (19), 72–74. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/zvkvsj>

29. Park, J.-Ch. (1995). *Philip Melanchthon's reform of German Universities and its significance: A study on the relationship between Renaissance humanism and the*

Reformation. [Doctoral dissertation, Ohio State University]. Retrieved March 23, 2024, from https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline

30. Pimenov, S.S. (2021). Lyuterova teologiya Kresta [Luther's theology of the cross]. *Khristianskoe Chtenie*, (2), 94–118. (In Russ.) https://doi.org/10.47132/1814-5574_2021_2_94, <https://www.elibrary.ru/yrxiiwr>

31. Porozovskaya, B.D. (1998). Martin Lyuter: Ego zhizn' i reformatorskaya deyatelnost' [Martin Luther: His life and reformist activity]. In N.F. Boldyrev (Ed.), *Jan Gus, Lyuter, Kal'vin, Tsvingli, Patriarkh Nikon: Biograficheskie povestvovaniya* [Jan Hus, Luther, Calvin, Zwingli, Patriarch Nikon: Biographical stories] (pp. 69–194). Chelyabinsk: Ural. (In Russ.)

32. Renna, Th. (2018). Martin Luther, the Devil, and the true church. *Quidditas*, 39, Article 9, 190–206.

33. Ries, N. (2005). “*Russkie razgovory*”: *Kul'tura i rechevaya povsednevnost' epokhi perestroyki* [Russian talk: Culture and conversation during perestroika] (N.N. Kulakova & V.B. Gulida, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)

34. Russell, B. (2016). *Istoriya zapadnoy filosofii* [A history of Western philosophy] (V. Tselishev, Trans.). Moscow: AST. (In Russ.)

35. Russell, J.B. (2001). *Knyaz' t'my: Dobro i zlo v istorii chelovechestva* [The Prince of Darkness: Radical evil and the power of good in history] (I.Yu. Larionov, Trans.). Saint Petersburg: Eurasia. (In Russ.)

36. Schubert, A., Hess, D., Heydenreich, G., Mack, O., & Maier, A. (Eds.). (2023). Critical Catalogue of Luther portraits (1519–1530) [:] Concordance and Bibliography. Retrieved June 11, 2024, from https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz_LitVZ_zumDownload_EN_2023-03-31.pdf

37. Soloviev, E.Yu. (1984). *Nepobezhdennyi eretik: Martin Lyuter i ego vremya* [The undefeated heretic: Martin Luther and his time]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)

38. Soloviev, S.M. (2013). Reformatsiya (1871) [Reformation (1871)]. In I. Fokin (Ed.), *Martin Lyuter: O svobode khristianina* [Martin Luther: On the freedom of a Christian] (pp. 437–453). Ufa: ARS. (In Russ.)

39. Strickland, D.H. (2003). *Saracens, demons, & Jews: Making monsters in Medieval Art*. Princeton.

40. Tappert, Th.G. (Ed.). (1955). *Luther's works* (Vol. 54). Fortress Press. Retrieved April 23, 2024, from <https://archive.org/details/luthersworks0054luth/mode/2up>

41. *The bank of the Pope, Or, The sacred taxes of the chancery, and of the penitentiary, of Rome, as established by Pope John XXII in 1316, and published by Pope Leo X in 1514*. (1846). Barrett & Jones.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакеева, Е.В. (2013). Парадокс разума: Лютер, Эразм и спор о свободе воли. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, (11–2), 26–29. <https://www.elibrary.ru/RNCMYL>
2. Дикман, Гв. (2006). *Лютер* (И. Алексеева, пер.). Москва: Амфора.
3. Евлампиев, И.И. (2015). О роли Реформации в развитии политической мысли Нового времени (на материале работ Б.Н. Чичерина). *500 лет Реформации и Нового времени 1517–2017* [сборник материалов конференции] (вып. 1, с. 109–118). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета.
4. Иванов, О.Е. (2019). Значение индивидуальности в мистике Иоганна Таулера. *Начало: журнал института богословия и истории*, 36, 17–30. <https://www.elibrary.ru/VLILTO>
5. Консон, Г.Р. (2013). *Метод целостного анализа художественных текстов*. Москва: Нобель-Пресс.
6. Консон, Г.Р. (2021). *Еврей как Антихрист в современной Босхиане. В диалоге с книгой Михаила Майзульса «Между Христом и Антихристом: “Поклонение волхвов” Иеронима Босха». Государство, религия, церковь в России и за рубежом*, 9 (3), 316–333. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.elibrary.ru/JVXXHQ>
7. Кюнг, Г. (2000). Мартин Лютер. Возвращение к Евангелию как классический пример смены парадигм. Г. Кюнг, *Великие христианские мыслители* (с. 210–258). Санкт-Петербург: Алетейя.
8. Лютер, М. (2013). К христианскому дворянству немецкой нации об улучшении христианского состояния (1520). И. Фокин (сост. и пер.), *Мартин Лютер. О свободе христианина* (с. 13–76). Уфа: АРС.
9. Малкина, В.Я. (2019). Фантастическое в ранних стихотворениях Н.С. Гумилева. В.Б. Зусева-Озкан, & В.Я. Малкина (сост. и ред.), *Динамическая поэтика/поэтическая динамика: сб. ст. к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой* (с. 30–39). Москва: ИМЛИ РАН.
10. Манн, Т. (2009). Германия и немцы. С. Апт, (сост.), *Собрание сочинений* (Т. 8: Статьи, критика и публицистика, с. 258–278). Москва: Терра-Книжный клуб.
11. Мартин Лютер и Иоганн Тецель (2011). *St. Peter-und-Paul Gemeindeblatt*, (45), 1–3.
12. Метаксас, Э. (2019). *Мартин Лютер. Человек, который заново открыл Бога и изменил мир* (Н. Холмогорова, пер.) Москва: Эксмо.
13. Мойса, А.А., & Ростиславлева, Н.В. (2021). Лютер и Кранах: изобразительное искусство в рамках немецкой Реформации. *Преподаватель XXI век*, (1–2), 257–269. <https://www.elibrary.ru/JNXTRC>, <https://doi.org/10.31862/2073-9613-2021-1-257-269>

14. Мюшембле(д), Р. (2005). *Очерки по истории дьявола: XII–XX вв.* (Е.В. Морозова, пер с франц.). Москва: Новое литературное обозрение.
15. Никитин, А.П. (2017). Связь денег с дьяволом в религиозно-мифологических представлениях. *Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова*, (19), 72–74. <https://www.elibrary.ru/ZVKVSJ>
16. Пименов, С.С. (2021). Лютерова теология Креста. *Христианское чтение*, (2), 94–118. <https://www.elibrary.ru/YRXIWR>, https://doi.org/10.47132/1814-5574_2021_2_94
17. Порозовская, Б.Д. (1998). Мартин Лютер: его жизнь и реформаторская деятельность. Н.Ф. Болдырев (ред.-сост.), Ян Гус. *Лютер. Кальвин. Цвингли. Патриарх Никон: биографические повествования* (с. 69–194). Челябинск: Урал.
18. Рассел, Б. (2016). *История западной философии* (В.В. Целищев, пер.). Москва: АСТ.
19. Рассел, Дж. Б. (2001). *Князь тьмы: добро и зло в истории человечества* (И.Ю. Ларионов, пер.; Т.В. Антонов, науч. ред.). Санкт-Петербург: Евразия.
20. Рис, Н. (2005). «Русские разговоры»: *Культура и речевая повседневность эпохи перестройки* (пер. с англ. Н.Н. Кулаковой и В.Б. Гулиды, предисл. И. Утехина). Москва: Новое литературное обозрение.
21. Соловьев, С.М. (2013). Реформация (1871). И. Фокин (сост. и пер.), *Мартин Лютер. О свободе христианина* (с. 437–453). Уфа: АРС.
22. Соловьев, Э.Ю. (1984). *Непобежденный еретик: Мартин Лютер и его время*. Москва: Молодая гвардия.
23. Экман, П. (2010). *Психология эмоций: я знаю, что ты чувствуешь* (В. Кузин, пер.). Москва: Питер.
24. Эразм Роттердамский. (1987). *Философские произведения* (В.В. Соколов, отв. ред., вступ. ст.; Ю.М. Каган, пер. и коммент.). Москва: Наука.
25. Braun, H.-J. (2010, January 2). *Albrecht von Brandenburg (1490–1545) Erzbischof und Kurfürst in einer Epoche des Umbruchs*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/aufsaeetze/braun-albrecht-von-brandenburg-kurfuerst-mainz-rheinhausen.html>
26. Dilthey, W. (1988). *Introduction to the Human Sciences: An Attempt to Lay a Foundation for the Study of Society and History* (R.J. Bentanzos, Trans.). Detroit: Wayne State University Press.
27. *Double portraits of Martin Luther as a married man and a reformer (about 1528–1530)*. (2024). Cranach Digital Archive: The research resource. Retrieved May 19, 2024, from <https://lucascranach.org/index.php/Home/luther/portrait-4>
28. Ebert, R. (2003, September 26). *Luther: Review*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.rogerebert.com/reviews/luther-2003>
29. Greydanus, S.D. (2003, October 3). *Luther: Well made, but flawed*. *Catholic Exchange*. Retrieved January 11, 2024, from <https://catholicexchange.com/luther-well-made-but-flawed/>

30. Hummel, T. (2022, October 31). Retro Review—Luther (2003). *Geeks Under Grace*. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.geeksundergrace.com/movies/retro-review-luther-2003/>

31. Hutchinson, E.J. (2017, Dec 20). Reason diabolical, reason divine: Melanchthon on philosophy, humanism and scripture. *Ad Fontes, II*, (4). Retrieved June 1, 2024, from <https://adfontesjournal.com/church-history/reason-diabolical-reason-divine-melanchthon-philosophy-humanism-scripture/>

32. Hutchinson, E.J. (2018). Reason Diabolical, Reason Divine: Philosophy, Classical Humanism, and the Scripture Principle in Philip Melanchthon and Niels Hemmingsen. In J. Minich (Ed.), *Philosophy and the Christian: The Quest for Wisdom in the Light of Christ* (pp. 214–249). The Davenant Press.

33. Kärkkäinen, P.A. (2017). Philosophy among and in the wake of the reformers: Luther, Melanchthon, Zwingli, and Calvin. In H. Lagerlund & B. Hill (Eds.), *The Routledge companion to sixteenth century philosophy* (pp. 189–202). Routledge.

34. 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://www.elibrary.ru/EHQSH>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-111-167>

35. Ledanseur, H. (2020, April 24). Raison diabolique, raison divine: Mélancthon sur la philosophie, l'humanisme et l'Écriture (1/2). *Par La Foi*. Retrieved May 15, 2024, from <https://parlafoi.fr/2020/04/24/raison-diabolique-raison-divine-melanchthon-sur-la-philosophie-lhumanisme-et-lecriture-1-2/>

36. Park, J.-Ch. (1995). *Philip Melanchthon's Reform of German Universities and its Significance: A Study on the Relationship between Renaissance Humanism and the Reformation* [Doctoral Dissertation, The Ohio State University]. Ohio. https://etd.ohio-link.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1302881319&disposition=inline

37. Renna, Th. (2018). Martin Luther, the Devil, and the True Church. *Quidditas*, 39, article 9, 190–206.

38. Schubert, A., Hess, D., Heydenreich, G., Mack, O., & Maier, A. (Eds.). (2023). Critical Catalogue of Luther portraits (1519–1530) [:] Concordance and Bibliography. Retrieved June 11, 2024, from https://lucascranach.org/application/files/1716/8026/2572/Konkordanz_LitVZ_zumDownload_EN_2023-03-31.pdf

39. Strickland, D.H. (2003). *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton.

40. Tappert, Th.G. (Ed.). (1955). *Luther's Works* (Vol. 54: Table Talk). Fortress Press. Retrieved April 23, 2024, from <https://archive.org/details/luthersworks0054luth/mode/2up>

41. *The Bank of the Pope, Or, The Sacred Taxes of the Chancery, and of the Penitentiary, of Rome, as Established by Pope John XXII in 1316, and Published by Pope Leo X in 1514. (1846)*. Barrett & Jones.

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 MIPT Council for Humanities & Social Sciences Research,
Education, and Culture,
MIPT University,

9, Institutsky pereulok, 141701 Dolgoprudny, Moscow Oblast, Russia;
Chief Research Fellow, Department of Scientific and Technical
Information, GITR Film and Television School,
32a, Khoroshevskoe sh., Moscow 125284, 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 the Russian Federation,
8–10, str. 2, Brusov per., Moscow 125009, 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)
125284, Россия, 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