

Всеобщая история

УДК 274.5+75.046

DOI: 10.28995/2658-6541-2022-1-44-55

Вклад Л. Кранаха Старшего в распространение реформационных идей Мартина Лютера (первая половина XVI в.)

Анна А. Мойса

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mojsa.an@yandex.ru*

Наталья В. Ростиславлева

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ranw@mail.ru*

Аннотация. В статье на примере картины «Христос и прелюбодейка» («Christus und die Ehebrecherin») рассматривается роль творчества немецкого художника Лукаса Кранаха Старшего и его мастерской в распространении и популяризации идей Реформации. Выбор конкретного произведения искусства обусловлен частым обращением живописца к данному библейскому сюжету и многочисленными вариациями, дошедшими до наших дней. Авторы ставят перед собой задачу не только сравнить односюжетные картины разных периодов творчества Кранаха, но и, руководствуясь иконологическим методом, раскрыть контекст и основные мотивы, влиявшие на трансформацию его работ. Для характеристики одного из важнейших факторов – духовного контекста раннего Нового времени – приводятся цитаты из лютеранской интерпретации библейского сюжета о прелюбодейке, который являлся основой проповеди Мартина Лютера, прочитанной в 1531 г. Не упускаются из виду и сторонние источники вдохновения художника, относящиеся к дореформационному периоду или просто никак не связанные с реформационным движением. Таким образом, авторы стремятся определить особенности работ Кранаха и найти пересечение между устоявшимися канонами изобразительной традиции и визуализацией нового протестантского принципа *sola gratia* («только Благодать»).

Ключевые слова: Германия, раннее Новое время, Реформация, Лукас Кранах Старший, изобразительное искусство, Мартин Лютер, протестантизм

Для цитирования: Мойса А.А., Ростиславлева Н.В. Вклад Л. Кранаха Старшего в распространение реформационных идей Мартина Лютера (первая половина XVI в.) // История и архивы. 2022. № 1. С. 44–55. DOI: 10.28995/2658-6541-2022-1-44-55

Contribution of Lucas Cranach the Elder to the spread of Martin Luther's reformation ideas (the first half of the 16th century)

Anna A. Moisa

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
moisa.an@yandex.ru*

Natal'ya V. Rostislavleva

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, ranw@mail.ru*

Abstract. By the example of the “Christ and the woman the work of taken in adultery” (“Christus und die Ehebrecherin”) painting, the article considers the role of German painter Lucas Cranach the Elder and his workshop in spreading the Reformation ideas. The choice of that specific artwork stems from the painter's frequent usage of that biblical plot and from many variations which have survived to the present day. The authors intend not only to compare the different periods of Cranach's creative activity but also to reveal, with the help of the iconological method, the context and the main motives which influenced the transformation of his works. To characterize one of the most important factors – the religious context of the early Modern times – the authors refers to the quotations from the Lutheran interpretation of the biblical story about an adulteress, based on Martin Luther's sermon of 1531. They also do not overlook the third-party sources of inspiration, that belong to the pre-Reformation period or have no connection with the Reformation at all. Therefore, the article tries to define the peculiarities of Cranach's works of art and to find the intersection point between the well-established canons of art tradition and the visualization of the new protestant principle of the “sola gratia” (“only grace”).

Keywords: Germany, early Modern times, Reformation, Lucas Cranach the Elder, visual arts, Martin Luther, Protestantism

For citation: Moisa, A.A. and Rostislavleva, N.V.(2022), “Contribution of Lucas Cranach the Elder to the spread of Martin Luther's reformation ideas (the first half of the 16th century)”, *History and Archives*, no. 1, pp. 44–55, DOI: 10.28995/2658-6541-2022-1-44-55

Введение

«Кто из вас без греха – пусть первым бросит в нее камень».

Библейская притча об Иисусе и прелюбодейке, изложенная в Евангелии от Иоанна (Ин. 8:2–11), не раз обращала на себя внимание известных живописцев. Отчаявшаяся грешница, лукавая толпа фарисеев и спокойный величественный Христос, дарующий прощение, – три ярких, контрастных элемента, интерпретация которых с окончанием Средневековья начала обретать все новые и новые краски. Однако работы далеко не каждого художника позволяли проследить эту едва заметную трансформацию сюжета: у истории существовали свои устойчивые каноны и только неоднократное обращение к ней могло пролить свет как на индивидуальный авторский взгляд, так и на обновленные запросы раннего Нового времени.

Этим и отличается творчество немецкого живописца Лукаса Кранаха Старшего, наглядно иллюстрирующее духовное переосмысление, охватившее немецкие земли на заре XVI в. Начиная с 1509 г. мастерская художника в течение нескольких десятков лет трудилась над различными вариациями на тему библейской притчи. При этом к середине 1530-х гг. картина «Христос и прелюбодейка» (в нашем переводе более известная как «Христос и грешница») не только претерпела значительные изменения по сравнению с изначальным замыслом Кранаха, но и обзавелась многочисленными копиями, не оставляющими сомнений: визуализация евангельского сюжета стала изящным инструментом для популяризации определенных идей.

Но влияла ли непосредственно Реформация на творчество художника? Или же маятник переосмысления в искусстве был запущен раньше, а протестантизм лишь стал его новым обрамлением? Чтобы уловить суть этих изменений, нельзя ограничиться только сравнением и подробным описанием визуальных источников. Для эффективного анализа необходимо обратиться к принципам иконологии. В рамках данного подхода, зародившегося в Варбургской школе в первой половине XX в., особое внимание уделяется контексту: для исследователя важно изучить не только мировоззрение художника, но и духовное, культурное и социальное окружение, сформировавшее его. Чтобы достигнуть этой цели, приводится анализ ключевых текстов, которые помогают раскрыть глубину художественных изображений [Торопыгина 2015, с. 7–8].

А. Варбург (1866–1929) и его последователи (Э. Панофски, Э. Винд, М. Баксендолл, Т. Митчел, Э. Гомбрих) считали, что

визуальные образы впитывают, «синтезируют» эпоху¹. А. Варбург, например, особое внимание уделял символике жестов, доказывая, что пластика и жестикация на картинах не просто являются удачными композиционными решениями, а представляют собой устойчивые «формулы», которые несут в себе четкий посыл из прошлого, вызывая у зрителя определенные эмоции [Торопыгина 2015, с. 117].

Подобные особенности иконологического подхода продуктивны и для анализа творчества Л. Кранаха. Советский историк А.Н. Немилов отмечает, что картины художника выполняли как эстетическую, так и объяснительную функцию: подготовленный зритель должен был увидеть за красками нравоучительный рассказ [Немилов 1973, с. 24]. По мнению многих исследователей, такая проповедь без слов стала настоящим подспорьем для распространения нового реформационного учения [Немилов 1973, с. 15]. Неудивительно, что к удачным примерам реализации протестантских постулатов неоднократно относили и «Христа и прелюбодейку»².

Поиск пересечений между творчеством Кранаха и проповедями Лютера представляется продуктивным не только в связи с их тесной дружбой. Стоит отметить, что в своем учении глава Реформации вообще отводил довольно значимую роль произведениям искусства. Он осуждал бильдштюрмерское движение, охватившее Германию в 1520-е гг., настаивая на том, что картины в храмах нельзя уничтожать под предлогом борьбы с идолопоклонничеством. По его мнению, изображения, напротив, помогали мирянам лучше понять библейские сюжеты. Яркие образы сильнее впечатляли, запоминались ими, подталкивали к самостоятельному осмыслению Писания, отучая от слепого следования за церковными авторитетами. Таким образом, правильное использование картин приносило лишь пользу, распространяя протестантский принцип *sola scriptura* [Мойса, Ростиславлева 2021, с. 263–264].

Однако существовали и иные протестантские постулаты, которые глава Реформации хотел бы утвердить. Один из них – тезис о Божьей благодати (*sola gratia*) – стал основной темой проповеди Лютера, прочитанной в Виттенберге в сентябре 1531 г. Посвящена она была 8-й главе Евангелия от Иоанна, истории о Христе и прелюбодейке.

¹ Мигунов С.А., Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М., 2008. С. 665.

² Lucas Cranach der Ältere: Der Künstler und seine Zeit / Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, 1953. S. 75.

Лютеранская интерпретация

Необходимо сразу отметить, что проповедь не дошла до наших дней в своем первоначальном виде. В Веймарском критическом собрании сочинений Лютера³, по которому и приводится цитирование, опубликованы две версии: одна из них излагает текст рукописи 1550 г. (в котором куда более заметна разговорная риторика), другая же опирается на печатный вариант, опубликованный И. Аурифабером в 1565 г.⁴ Так или иначе, оба источника увидели свет уже после смерти Лютера и своим существованием были обязаны труду его близких учеников, которые пытались увековечить память любимого учителя. Что им и удалось, так как текст привлекает не только сильными образами, но и острым словом, столь свойственным главе Реформации.

Итак, Лютер не скрывает основной посыл своей проповеди. Согласно ему, Царство Христа создано вовсе не для того, чтобы карать грешников. Напротив, оно существует, чтобы даровать им прощение. Образ грешницы, совершившей недопустимую измену, за которую по Закону Моисея следовало забить камнями насмерть, как нельзя лучше подходил для развития данной мысли.

Стоит подчеркнуть, что супружеская измена считалась тяжким, «смертельным», грехом и в протестантском вероучении. Согласно Лютеру, подобное прегрешение являлось одним из весомейших поводов для развода. Объяснял это богослов тем, что расторжение «богоугодного брака» всегда одобрялось в случае смерти одного из супругов. Изменивший же партнер, обрекаемый Законом Моисея, должен был считаться мертвым для своей второй половины, тем самым позволяя невинному вновь обрести свое счастье в новом союзе⁵.

Таким образом, даже в проповеди о прощении Мартин Лютер вовсе не отрицает тяжести греха прелюбодейки, подчеркивая, что она «смертельно виновата». Однако порицание обрушивается вовсе не на нее, а на книжников и фарисеев. Лютер плавно подводит к тому, что на их фоне прелюбодейка кажется чуть ли не святой⁶. Ведь в царство Христа все приходят грешниками: неважно,

³ D. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. Bd. 33. Weimar, 1907. S. 495–510.

⁴ Ibid. S. 3.

⁵ *Luther M.* Ein Sermon vom ehelichen Stand [Электронный ресурс]. URL: http://www.glaubensstimme.de/doku.php?id=autoren:l:luther:e:ein_sermon_vom_ehelichen_stand (дата обращения 21.06.2021).

⁶ D. Martin Luthers Werke... Bd. 33. S. 502.

насколько тяжок был грех, важно – осознал ли его человек, чтобы услышать прощение⁷.

Книжники же возомнили, что вправе вершить чужие судьбы и толковать Божественное правосудие. Обвиняя свою жертву, они совсем потеряли чувство собственного греха. «Они хотели быть чистыми и святыми»⁸, но слова Иисуса так их напугали, что «они совсем забыли об этой женщине и подумали, что их грехи написаны у них на лбу»⁹. Богослов подчеркивает, что само бегство играет против них: они не готовы покаяться, признать свои ошибки. Лютер не может удержаться от язвительного сравнения, повествуя об их жалком отступлении: «они мчались из храма, как собака несется с кухни, ошпарив морду»¹⁰.

Однако, чтобы подчеркнуть разницу между осознавшим свою вину и закрывшим на нее глаза, оратор не мог ограничиться лишь красочным описанием библейской притчи. Ведь в оригинале грешница выступала, скорее, пассивным инструментом в руках лукавых спорщиков. У Лютера же обвиненная является пусть не самым активным, но все же участником разыгравшегося действия. Именно в ее душевное состояние он предлагает погрузиться слушателям, чтобы понять тяжесть совершенного греха.

Риторика Лютера направлена на то, чтобы вызвать соперничество к женщине: «Несчастливая блудница в беде, случилась с ней не шутка... приговор оглашен, ее должны забить камнями насмерть»¹¹. Яркими красками богослов пытается передать ее внутренние чувства: «Это вам не песенка к танцам. От страха ее сердце, должно быть, вскипело и поджарилось, и ничего она больше не видит, ибо горькая смерть застилает ей взор»¹². Отчаяние грешницы обостряется по мере развития сюжета, Лютер приписывает ей вполне реалистичные мысли: «В сердце она уже была мертва... возможно, у нее оставалась надежда и она искала успокоение в мужчине, который чертил что-то на земле»¹³. Нагнетание не спадает, пока не оглашается спасительный ответ: «Но какое огромное утешение слышит она от него, когда он говорит: Кто из вас без греха – пусть первым бросит в нее камень»¹⁴.

⁷ Ibid. S. 501.

⁸ Ibid. S. 508.

⁹ Ibid. S. 502.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. S. 505.

¹² Ibid. S. 505–506.

¹³ Ibid. S. 506.

¹⁴ Ibid.

Важно отметить, что в определенный момент грешница перестает бояться земных судей, с ужасом осознавая, что после смерти ее ждут куда более тягостные муки: «Эта прелюбодейка стоит во вратах Ада и уже заглядывает внутрь»¹⁵. Именно в этот момент Христос вырывает ее из этого страшного видения, спрашивая, где теперь ее обвинители. «Раз они бежали, значит, они куда больше во грехах, чем ты».

Итак, Лютер показывает, что Божья благодать в царстве Христовом дается каждому. Даже «прелюбодейка, полная грехов», может надеяться, что «ее грехи будут отпущены и прощены», неважно, заслужила ли она того или нет. Что касается дел земных, то священникам богослов рекомендовал быть милостивыми к согрешившим и наставлять их на путь истинный. Ведь «все мы легко падаем и кто вообще без греха»¹⁶, поэтому и прелюбодейкам, осознавшим свою вину, нельзя отказывать в христианской любви и прощении.

Визуализация в работах Л. Кранаха

Итак, проповедь Лютера была прочитана в самом начале 1530-х гг. Однако могла ли она оказать столь существенное влияние на творчество художника, вдохновлявшегося сюжетом о грешнице еще с 1509 г.?

Необходимо учитывать, что библейская притча не только иллюстрировала лютеранский принцип, но и отвечала гуманистическим идеям о великодушии и милосердии, царившим в искусстве Западной Европы эпохи Ренессанса¹⁷. Обращаясь к работам Кранаха, нужно помнить как о его тесном взаимодействии с гуманистами Виттенберга, так и о почтительном отношении к итальянской живописи, средства выражения которой он пытался адаптировать на немецкой почве. Не чужд позднему Кранаху был и маньеризм, для которого было характерно принятие слабостей и пороков человеческой природы [Немилов 1973, с. 20].

Можно ли тогда утверждать, что творческий взгляд Кранаха лишь удачно вписался в развитие протестантской идеологии? Чтобы ответить на этот вопрос и понять, где заканчивается Лукас Кранах и начинается Мартин Лютер, мы выделим три периода, обусловленных стилистической трансформацией картины. Таким образом, в качестве примеров мы рассмотрим

¹⁵ D. Martin Luthers Werke... Bd. 33. S. 508.

¹⁶ Ibid. Bd. 30. Weimar, 1910. S. 242.

¹⁷ Кранахи: между Ренессансом и маньеризмом: каталог выставки. СПб., 2016. С. 39.

самый первый рисунок пером 1509 г., несколько вариаций, датированных 1512–1520 гг., и наконец, творчество, которое пришлось на 1530-е гг.

Итак, первое, что привлекает внимание в самых ранних эскизах Кранаха, – вертикальный формат изображения. По примеру своих предшественников художник изображает действующих лиц внизу полотна, освобождая верх холста для сводов храма. Композиции присуща строгая геометричность, подчеркиваемая толпой, равномерно окружившей Христа и грешницу с обеих сторон. Наряд женщины соответствует не библейскому времени, а эпохе художника и представляет собой платье знатной дамы. Не ускользает от внимания и момент притчи, который запечатлел живописец: склонившись к земле, Христос чертит заветные слова. В его позе можно заметить отголоски живописной традиции XV в., для которой начертание слов служило эстетической кульминацией сюжета. Тем не менее даже в первых зарисовках, казалось бы, продолжавших традиционный мотив визуализации библейской истории, можно легко заметить оригинальные черты, которые в дальнейшем и станут визитной карточкой мастерской Кранаха.

Чтобы не быть голословными, сравним рисунок пером Кранаха с картиной «Христос и прелюбодейка» (1481 г.) австрийского живописца Михаэля Пахера, представителя поздней готики. Несмотря на присутствие общих моментов, упомянутых выше, разница в акцентах сразу бросается в глаза. Центр полотна Кранаха – Христос, держащий прелюбодейку за руку, этот жест является ключевым пунктом в композиции. В то время как на картине Пахера Христос и пойманная женщина четко разделены перспективой: плиты пола и купол разбивают полотно на две равные части. Контраст подчеркивается и светотенью: своды купола освещены со стороны Иисуса, сторона грешников же утопает в тени. Хотя сострадательный взгляд Христа и направлен на прелюбодейку, даже визуально он не может быть на ее стороне.

Итак, уже в самую первую интерпретацию притчи Кранах вносит необычную для традиции деталь: Христос не просто расположен рядом с грешницей, он берет ее за руку. Этот элемент сохранится и на картинах, написанных в 1512–1520 гг. (точную датировку полотен не всегда можно определить), несмотря на все изменения, сделанные художником.

Во-первых, Кранах почти полностью отрекается от вертикального формата, куда реже мелькают и очертания храма. Живописца теперь занимает не столько сцена, сколько действующие на ней лица: в горизонтальном формате он максимально приближается к ним, отказываясь от изображения в полный рост. Таким образом, пропадает и пространство полукольца, которое окружало Христа на

первом эскизе. Изображаемые фигуры теперь стоят почти вплотную, что добавляет сцене напряженности.

Во-вторых, подобная композиция обусловлена и сменой момента, который иллюстрировал художник. Если на рисунке пером книжники и фарисеи уже бежали, роняя камни, то тут они еще полны решимости, крепко сжимая булыжники. За спиной прелюбодейки виднеются лица обеспокоенных апостолов. Христос больше не чертит на земле: благословляющим жестом он отделяет грешницу от толпы недоброжелателей, не отпуская ее руки. На фоне некоторых полотен появляется и цитата из Писания на латыни: “qui sine peccato est vestrum / in eam primv lapidem mittat”¹⁸.

В этот же период Кранах активно практикует распространение копий своих творений. Примечательна судьба одной из них. Картина «Христос и грешница», находящаяся на данный момент во Франконской галерее в Кронохе, отличается от своих «сестер» тем, что руки прелюбодейки и Христа на ней не соединены. Лишь рукав немного закрывает кисть женщины. Подобная неестественность неслучайна: в 1633 г. картина попала в коллекцию баварского курфюрста Максимилиана I, одного из лидеров Контрреформации. Для католического двора изображение Божественного Сына, сжимающего руку прелюбодейки, было недопустимо, потому курфюрст повелел своим живописцам убрать провокационный жест, внося свои коррективы в произведение Кранаха¹⁹.

Тем интереснее, что столь необычная для католиков визуальная близость Христа и грешницы совсем не смущала протестантов. После небольшого перерыва, обусловленного иными заказами и бильдштюрмерским движением, в 1532 г. Лукас Кранах вновь воплощает любимый сюжет, который после проповеди Лютера становится весьма актуальным.

О связи проповеди и картины в первую очередь свидетельствует надпись, которая теперь приведена на немецком языке, в соответствии с лютеранским переводом Библии: “WER VNDER EVCH AN SVND IST / DER WERFFE DEN ERSTEN STEIN AVEF SI”²⁰. Начиная с 1530-х гг. Кранах использует только этот вариант для подписи своих полотен, что косвенно подтверждает их направленность на протестантскую аудиторию.

Хотя композиция картины не так сильно изменилась по сравнению с вариациями прошлого десятилетия, художник расставляет

¹⁸ «Кто из вас без греха – пусть первым бросит в нее камень».

¹⁹ *Weniger M.* Christus und die Ehebrecherin, Kronach // *Wege zu Cranach. Cranach des Monats*. URL: <https://wege-zu-cranach.de/cranach-des-monats/kronach-christus-und-die-ehebrecherin.html> (дата обращения 21.06.2021).

²⁰ «Кто из вас без греха – пусть первым бросит в нее камень».

более выразительные акценты на представленных фигурах. Взор грешницы теперь совсем опущен, она поникла и не смеет поднять глаз от стыда. Утратила она и свое роскошное дворянское платье, теперь на ней скромный бюргерский наряд, верхняя часть которого сильно обнажена: женщина была взята врасплох. Противостояние фарисеев и Иисуса становится более очевидным: голова Христа теперь повернута к ним, а взгляд скользит по малопривлекательным лицам. Рука одного из обвинителей сжимает не только камень, но и меч, усиливающий эффект угрозы. Подобные небольшие изменения во многом пересекаются с интерпретацией Лютера: грешница, которая уже ничего не видит перед глазами; фарисеи и книжники, на лбах которых Христос может прочесть грехи, и т. д.

Последующие вариации, вышедшие из мастерской Кранаха, окончательно закрепили данный мотив. Примечательно, что на некоторых полотнах тактильный контакт Христа и грешницы выражен еще ярче: рука Иисуса не просто держит запястье, иногда даже их ладони соприкасаются. Откровеннее становится и изображение прелюбодейки: Кранах то и дело несколько обнажает ее грудь. И хотя подобные детали во многом обусловлены эстетическим вкусом живописца, можно предположить, почему они, будучи отвергнутыми католиками, прижились в протестантской символической.

Итак, в предыдущем параграфе уже отмечалась важность принципа *sola gratia* в протестантской проповеди. «И я тебя не осуждаю», – говорит Иисус блуднице и прощает ей грехи. Он готов принять в своем Царстве любых грешников («святые туда не попадают»). На полотнах Кранаха павшая женщина, чья греховность подчеркивается соскальзывающей одеждой, изображена в стыдливом раскаянии. Однако Христос не брезгает протянуть ей руку и отгородить от угрожающей ей толпы, «покрыть ее грехи». Ведь в протестантском учении прощение не нужно заслужить, Божественная благодать даруется всем через Христа.

И наконец необходимо подчеркнуть, что прикосновение к Христу, красной нитью прошедшее через все полотна Кранаха, не только визуальное сокращало дистанцию между человеком и Богом, но и являлось символом спасения души. К примеру, этот мотив можно наблюдать в серии гравюр «Малые страсти» А. Дюрера: на картине «Сошествие в ад» Христос простирает руку, чтобы вытащить грешника из адского пекла. Безусловно, Кранах был знаком с этой изобразительной традицией и сам вдохновлялся ею [Немилов 1973, с. 15]: в его собственной версии «Сошествия» повторен тот же жест. Мартин Лютер же окончательно закрепил данную интерпретацию в протестантизме: в своем катехизисе 1529 г. он красочно расписывал «Сошествие в ад» и объяснял, что человек, взятый Христом под защиту, непременно будет спасен.

Заключение

Таким образом, рассмотрев трансформацию картины «Христос и прелюбодейка» в творчестве Кранаха, можно сделать следующие выводы. Лукас Кранах был человеком своей эпохи, его вдохновляли как работы предшественников, так и стиль итальянских мастеров. Близки ему были и гуманистические идеи, позволявшие по-новому интерпретировать устоявшиеся каноны. Реформация, которую художник активно поддерживал, дала ему новый повод вернуться к любимейшему сюжету и применить свое мастерство, чтобы распространить идеи Лютера, визуализировать яркое слово на холсте. Так проповедь о Божественной благодати обрела свой собственный выразительный облик, глядя на который, верующий с трепетом осознавал: что бы он ни совершил, Христос никогда не отречется и все равно протянет длань, даруя милость заплутавшей душе.

Литература

- Мойса, Ростиславлева 2021 – *Мойса А.А., Ростиславлева Н.В.* Лютер и Кранах: изобразительное искусство в рамках немецкой Реформации // Преподаватель – XXI век. 2021. № 1. С. 257–269.
- Немилов 1973 – *Немилов А.Н.* Лукас Кранах Старший. М.: Изобразительное искусство, 1973. 120 с.
- Торопыгина 2015 – *Торопыгина М.Ю.* Иконология. Начало: Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.

References

- Moisa, A.A. and Rostislavleva, N.V. (2021), "Luther and Cranach. The visual arts in frames of the German Reformation", *Prepodavatel' – XXI vek*, no. 1, pp. 257–269.
- Nemilov, A.N. (1973), *Lukas Kranakh Starshii* [Lucas Cranach the Elder], *Izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow, Russia.
- Toropygina, M.Yu. (2015), *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Aby Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. Beginning. The symbol issue by Aby Warburg and his circle's iconology], *Progress-Traditsiya*, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Анна А. Мойса, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ORCID ID: 0000-0002-7034-7507; mojsa.an@yandex.ru

Наталья В. Ростиславлева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ORCID ID: 0000-0001-7784-8390; ranw@mail.ru

Information about the authors

Anna A. Moisa, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia; ORCID ID: 0000-0002-7034-7507; mojsa.an@yandex.ru

Natal'ya V. Rostislavleva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia; ORCID ID: 0000-0001-7784-8390; ranw@mail.ru