

## ФОТОГРАФ НИКОЛАЙ АНДРЕЕВ. МАСТЕР ПИКТОРИАЛИЗМА

Ирина Ю. Чмырева

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия,  
irinachmyreva@gmail.com

*Аннотация:*

Статья посвящена первой монографической выставке фотографа и художника Николая Платоновича Андреева (1882–1947), состоявшейся в Государственной Третьяковской галерее осенью 2021 года.

*Ключевые слова:*

Андреев Николай Платонович, Николай Андреев, фотография XX века, пикториализм, выставка, диалог искусств, Государственная Третьяковская галерея

*Для цитирования:*

Чмырева И.Ю. Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма // Academia. 2022. № 3. С. 358–366.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-358-366

## PHOTOGRAPHER NIKOLAI ANDREEV. MASTER OF PICTORIALISM

Irina Yu. Chmyreva

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,  
irinachmyreva@gmail.com

*Abstract:*

The article is dedicated to the first monographic exhibition of photographer and artist Nikolai Platonovich Andreev (1882–1947) held at the State Tretyakov Gallery in autumn 2021.

*Keywords:*

Andreev Nikolay Platonovich, Nikolay Andreev, twentieth century photography, pictorialism, exhibition, dialogue of arts, State Tretyakov Gallery

*For citation:*

Chmyreva, I.Yu. (2022), "Photographer Nikolai Andreev. Master of Pictorialism" // Academia, 2022, no 3, pp. 358–366. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-3-1-358-366



Ил. 1. Н.П. Андреев «За околицей». 1920-е. Бумага, бром серебрено-желатиновый отпечаток, ретушь, тонирование. Государственная Третьяковская галерея.

Осенью 2021 года в Государственной Третьяковской галерее состоялась первая монографическая выставка фотографа-художника Николая Платоновича Андреева (1882–1947).

В 2019 году наследники Н.П. Андреева передали в дар Государственной Третьяковской галереи архив, в составе которого было 669 отпечатков художника, как выставочных, так и рабочих, а также документы и личные предметы. Таким образом, Третьяковская галерея получила целостный фонд фотографа-художника. Это первый в истории собрания галереи фонд одного автора, основным медиа которого была фотография.

«Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма» — первая персональная выставка фотографа в стенах музея из собственной коллекции. Уже этих нескольких фактов достаточно, чтобы экспозиция Андреева заняла особое место в истории галереи, а поскольку Третьяковская галерея — вероятно, главный в стране музей, посвященный национальному искусству, это значимое событие и для всей истории отечественного искусства.

Кто такой Николай Платонович Андреев, чье наследие открывает новую страницу в истории Третьяковской галереи? Родился в Серпухове, где, за исключением недолгого отсутствия в годы учебы в Москве и службы в армии в годы Первой мировой войны, прожил всю жизнь. «Мастер из Серпухова». Провинциальный город и рожденный в нем художник русской фотографии, кажущейся некоторым нашим современникам периферийным явлением истории мировой фотографии, как в настоящем, так и в прошлом. Но Николай Платонович Андреев провинциалом не был. Образование и самообразование вывело этого купеческого сына и владельца одной из городских фотостудий в ряд заметных художников своего времени не только в Российской империи, но и на международной фотографической выставочной сцене.

В мире с 1840-х годов фотография присутствует как вид искусства на всемирных выставках наряду с живописью, скульптурой, печатной графикой и декоративно-прикладным искусством. С того же времени в европейских странах проходят специализированные политехнические выставки, представляющие современный уровень развития цивилизации, и там мы снова встречаем фотографию, поскольку она является искусством и технологией одновременно.

Одной из первых знаковых экспозиций в России, обозначающих специфический двойственный статус нового способа изображений, была Политехническая выставка в Москве в 1872 году, прошедшая еще за десять лет до рождения Андреева. Опустим перечень выставок, проводившихся в 1860-е — 1890-е годы в Санкт-Петербурге V (фотографическим) отделением Императорского политехнического общества. В 1894 году в Москве было основано Русское фотографическое общество (РФО), сыгравшее в последующие десятилетия важную роль в признании современной фотографии искусством



**Ил. 2.** Н. П. Андреев «Мостик». Вторая половина 1920-х. Бумага, серебряно-желатиновый отпечаток. Государственная Третьяковская галерея.

и закрепившее в понимании людей той эпохи понятия «светописи» как искусства фотографии и «художественной фотографии» как вида творчества [Чмырева 2016].

Когда Николай Платонович Андреев по окончании реального училища в Серпухове, занимаясь рисунком и живописью у местных художников, все-таки останавливает свой выбор на фотографии как профессии и форме самовыражения, он открывает в 1901 году свое фотоателье, а спустя семь лет вступает в РФО. К этому времени у общества уже были большие выставочные и корреспондентские международные связи. Через год, в 1909-м, состоялся дебют Андреева в Дрездене на фотографическом салоне. За три десятилетия карьеры фотографа-художника его произведения были показаны на более чем девяноста международных выставках по всему миру, ему присуждались высшие награды конкурсов, а его имя приобрело известность в кругах фотографов-художников разных стран.

Сейчас нам трудно представить, насколько интенсивной и плодотворной была фотографическая жизнь начала XX века. В те годы для зарубежной профессиональной публики Серпухов и Москва были равны: так или иначе, в экспозиции или публикации был представлен русский фотограф-художник.

Географическая близость Москвы и Серпухова, частые личные встречи Андреева с коллегами, переписка, подписка на фотографические журналы, знакомство со свежей литературой позволяли художнику избежать провинциальности. Еще одним каналом связи Андреева с актуальной московской фотографической и художественной жизнью служил его земляк Василий Улитин, ставший в Москве яркой фигурой в фотографии и полиграфическом художественном деле. Их дружба и творческое соперничество продолжались несколько десятилетий и, судя по произведениям обоих, были плодотворными.

Андреев вошел в фотографию в середине 1900-х, когда направление, которое в российской прессе тех лет называлось «художественной фотографией», а сегодня определяется нами как «пикториальная фотография», было на пике развития во всем мире. Пикториализм (от англ. pictorial – изобразительный, картинный, живописный) – первое движение в истории мировой фотографии, которое, по мнению таких исследователей, как Ph. Prodger [Prodger 2006], может быть безусловно признано



Ил. 3. Н.П. Андреев «Дорога». 1920-е. Бумага, бром серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование. Государственная Третьяковская галерея.

наднациональным — имеющим общность черт в разных странах, близость художественных манифестов и экспериментов участников движения и внешнее стилевое сходство их произведений. Под пикториализмом российские исследователи В. Стигнеев [Стигнеев 2005], А. Логинов [Логинов 2002] и др. понимают уподобление фотографии существовавшим в истории изобразительного искусства образцам. Но если мы посмотрим на факты, сравним изобразительные и выразительные средства пикториальной фотографии и живописи, а также графики, то придем к другому выводу. Пикториальная фотография расширяет палитру изобразительных выразительных средств, позволяет создавать художественные произведения, которые невозможно получить средствами живописи или графики. Таким образом, она становится пространством для экспериментов и творческой встречи художников традиционных видов искусств, ищущих новые инструменты, и фотографов, стремящихся к искренности и глубине выражения, присущих искусству прошлого.

Пикториальная фотография предполагает, что негатив — буквальный слепок природы — еще не является завершенным произведением, но лишь рабочим материалом, из которого фотограф-художник в своей лаборатории «добудет образ», применяя широкий арсенал средств кадрирования, разных способов печати, текстур бумаг, тональности и цветности отпечатка. Только в такой усложненной и доработанной форме фотографический отпечаток может приблизиться к произведению фотографического искусства. Причем сложность его создания, подобно балетным классам во время выступления балерины академической школы, не должна быть заметна: форма должна уйти, чтобы на первый план вышел созданный художником образ.

Многие исследователи утверждают, что мастера пикториальной фотографии использовали мягкорисующую оптику. Это так, но далеко не всегда и не все пикториалисты использовали на съемке эффект световой дисторсии. Дистанцирование фотографического произведения от буквальной фиксации происходило при помощи лабораторных процессов. Именно они позволяли достичь мягкости, снять контурную жесткость, создать иллюзию светонасыщенной воздушной среды, подобной сфумато в импрессионистической живописи. Proddger использует для определения пикториализма понятие «фотографический импрессионизм» [Proddger 2006, с. 36], и это безусловно справедливо. Но как в живописи импрессионизма иллюзия светящегося воздуха в пейзаже или портрете не есть прямое следствие работы с натуры, но результат индивидуальных поисков манеры письма, колористических и материаловедческих экспериментов отдельных художников, так и в пикториальной фотографии мы не можем поставить знак буквальной зависимости между окончательной формой произведения и оптикой съемки.

Выставка произведений Андреева в Третьяковской галерее визуально стоит на «трех китах»: во-первых, Андреев из Серпухова, из провинции; во-вторых, он



Ил. 4. Н.П. Андреев «В городском парке». 1930-е. Бумага, бромойль с переносом. Государственная Третьяковская галерея.

фотограф-пейзажист (в экспозиции есть раздел, посвященный его жанровой фотографии, также представлена небольшая коллекция портретов, но акцент сделан именно на пейзаже); в-третьих, его творчество помещено в контекст и представлено как продолжение традиций русской живописи.

Первый зал экспозиции напоминает театральную декорацию: выгоревшие бледные обои со следами снятых со стен работ; фильм о доме в Серпухове, где располагались фотостудия мастера и квартира, в которой он жил с семьей (сегодня дом находится в аварийном состоянии, и доступ в него закрыт). В этом же зале представлены некоторые из андреевских международных наград (дипломы к ним), каталоги персональных прижизненных выставок и публикации о фотографе в современной ему профессиональной прессе.

Дом фотографа в Серпухове был и пока остается свидетельством его статуса непризнанного «гения места»: за тридцать лет борьбы городского музейного и всероссийского фотографического сообщества за сохранение и реставрацию здания пока ему удалось придать только статус памятника истории.

Итак, в первом зале зритель попадает в среду, транслирующую идею: мы достаем из старого сундука... нечто. Подобная увертюра к выставке имеет право быть: после того, как Андреев подвергся разгромной критике в журнале «Советское ФОТО» и в кругу новых советских фоторепортеров на рубеже 1920-х — 1930-х годов, и он сам, и направление, к которому он принадлежит, утрачивают ведущее положение на фотографической сцене в Советской России. Но в 1930-е годы его фотографии по-прежнему представлены на выставках. Более того, на юбилейной выставке «Советская фотография за десять лет» 1928 года у него несколько коллекций в разных разделах, так что по общему числу представленных работ он остается едва ли не лидером всей экспозиции. Андреева зовут в коллективные проекты, такие как поездка советских фоторепортеров по открытому для судоходства каналу Москва-Волга [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 165].

Но в середине 1930-х Николай Платонович стремительно теряет зрение и до конца жизни оказывается лишенным возможности работать. Его уход совпадает со сменой фотографических эпох в стране: в послевоенные годы фотография воспринимается как иллюстрация в прессе, и эксперименты художника, подобного Андрееву, на несколько десятилетий оказываются вне актуального контекста. Но уже к концу 1980-х годов новое поколение фотографов-художников, выросшее внутри фотоклубного движения 1960-х — 1980-х годов «поднимает знамя пикториализма», и в Серпухове начинают проводиться встречи фотографов, ищущих поэтической правды изображения, для которых Андреев — патрон, чьим именем освящены их искания.

Позднее фотографии Андреева покажут в Третьяковской галерее (в 1996 году); они войдут в коллекцию русской художественной фотографии, закупленную



Ил. 5. Н.П. Андреев «Сосновый бор». До 1914 года. Бумага, бром серебрено-желатиновый отпечаток, тонирование. Государственная Третьяковская галерея.

Государственным Русским музеем в 2001 году; в 2002-м Андреев вместе с двенадцатью другими мастерами русского пикториализма будет показан на выставке «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» в рамках Международной биеннале фотографии FotoFest в Хьюстоне, США [Чмырева 2016]; потом его работы будут активно представлять МАММ в рамках зарубежных гастролей русской фотографии. Так что нельзя определенно утверждать, что выставка 2021 года в Третьяковской галерее — это открытие никому прежде не известного забытого сундука с наследством. Но заданный экспозиционными решениями этого зала масштаб мастера и контекст восприятия безусловно продолжают воздействовать на зрителя, когда он переступает пороги залов с фотографическими произведениями художника.

Куратор выставки Кирилл Светляков в программной статье к экспозиции назвал стратегию Андреева «оптимизацией пейзажа» [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 6]. Имелось в виду, что, подобно таким живописцам, как Н.П. Крымов или А.М. Васнецов, в своих работах фотограф находится в методичном поиске «оптимального решения, когда аналитический метод гораздо важнее фиксации непосредственных впечатлений от природы»<sup>1</sup> [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 17]. Вводный текст каталога бегло проговаривает, что Андреева еще при жизни сравнивали с Левитаном и Саврасовым [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 5], но в самих залах фотографии сопоставлены в поисках аналогий не столько с ними, сколько с мастерами второго ряда русской пейзажной живописи, тогда как очевидные источники вдохновения для Андреева — А. Куинджи, Н. Рерих (чьи работы он также мог видеть в Серпуховском музее) — не введены в экспозицию.

Термин «оптимизация», который в тексте статьи оказывается уместен и подробно разбирается автором, будучи вынесенным в заголовок, апеллирует к иному направлению в культуре, которое во времена Андреева скорее противопоставлялось его поискам и движению пикториалистов в целом. Между названием статьи о художнике и его искусством происходит столкновение на уровне идеологий. Так, в тексте Светлякова, как принято в большинстве современных работ по фотографии, обязательно присутствуют «функционалисты» Александр Родченко и Ласло Мохой-Надь, теоретики Сюзан Зонтаг и Вальтер Беньямин, но нет имен ни из круга чтения и интересов Николая Платоновича Андреева, ни Эванса, ни Бергсона, ни тех, кто в последующие годы исследовал фотографию, выходя за пределы ее «машинного» (автоматического) начала, как, например, Флюссер. Возникает жесткое несовпадение представляемого материала и текстовой рамы к нему, предмета и заданной для него контекстуализации.

<sup>1</sup> К. Светляков. Николай Андреев и оптимизация пейзажа в фотографии. // Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2021. С. 17.

Как знак высшего милосердия, не предусмотренный кураторами выставки, но явленный по воле высших сил, выглядит одновременное экспонирование в Инженерном корпусе Третьяковской галереи двух выставок — фотографии Николая Андреева и живописи Алексея Венецианова и художников его круга. Андреев родом из эпохи Венецианова, из поэтической лирики XIX века, литературной, музыкальной и изобразительной, из круга замороженных бытием. В некоторых его пейзажах видится отголосок хрустальной чистоты Сороки, а в жанровых этюдах просматривается диалог с крестьянскими сценами и портретами самого Венецианова.

Посещение выставки Алексея Гавриловича Венецианова после залов Андреева можно рекомендовать всем тем, кто хотел бы самостоятельно разобраться в природе фотографии Николая Платоновича. Выставка «Мастер пикториализма» основной акцент делает на пейзажной фотографии. Жанр в творчестве фотографа, рассыпанный мелким бисером по стене под балконом основной пейзажной экспозиции — уже на выходе с выставки, в зоне потери зрительского внимания — не выглядит финальным аккордом, который мог бы оставить по себе глубокую память. В то же время переход от залов Андреева к Венецианову становится продолжением одного настроения, прогулкой в ретроспекцию романтической линии в русском искусстве из XX к началу XIX столетия.

В тексте каталога кураторы (а это, помимо К. Светлякова, Никита Ерофеев [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 26] и Татьяна Палицкая [Светляков, Ерофеев, Палицкая 2021, с. 38] — авторы важнейшей работы, историографических текстов и хронологии жизни и творчества художника) подчеркивают, что хотят уйти от фотографического Андреева, чтобы ввести его в живописный (и тем самым, по их мнению, в общехудожественный) контекст. Вероятно, той же задаче подчинено и экспозиционное решение — буквальное столкновение пикториальных отпечатков и живописных холстов в небольшом пространстве выстроенных выставочных декораций, напоминающих тесные комнаты.

На наш взгляд, игнорирование фотографической природы изображений Андреева приводит к умалению масштаба его творчества: представленные рядом живопись, даже небольшого формата, и фотография неравнозначны по воздействию на зрителя. Такие эксперименты в большинстве случаев оказываются проигрышем невесомости бумаги (фотографии) в пользу вещественности, тяжести красочного слоя на холсте. Ниши для живописи и вынесенные вперед экспозиционные стенды для фотографий в третьяковской экспозиции могли бы отчасти скорректировать этот эффект, но фотографии поданы в тонких простых багетах, им не хватает физической, за счет оформления, весомости, обозначения их значительности. Рамы на выставке играют роль дополнительной сигнальной системы для зрителя: своим размером и качеством исполнения они могут подчеркнуть значительность предмета, заключенного в них. И наоборот, невыразительное и намеренно скромное оформление может принизить произведение.

Если мы обратимся к истории выставок пикториальной фотографии, то классические примеры, такие как экспозиции в галерее 291 Альфреда Стиглица в Нью-Йорке, отличались тем, что обрамление было подобрано под каждого автора, каждый отдельный сюжет — как раковина к драгоценной жемчужине. Это не удалось сделать кураторам современной выставки. Стремление к унификации, характерное для нашей эпохи, противоречит духу пикториализма, и в столкновении уставший старый дух уступает.

Кураторы выставки Андреева не решились провести ревизию наследия фотографа и выделить в нем выставочные винтажи среди рабочих поисковых отпечатков, имевших значение для автора, но не предназначенных для показа, тем более в равном с винтажами оформлении. Из архива в один экспозиционный ряд на равных подняты на стену вещи как предназначенные для публичного показа (собственно винтажи), так и отпечатки, сделанные на подходе к ним. Кураторы показали бесконечную вариативность внутри творческого лабораторного процесса художника-фотографа, но не выделили в нем завершающий этап — собственно произведение. Это может быть следствием современной концепции творчества как процесса, но обращаясь к историческому материалу, невозможно при его показе игнорировать правила, которыми руководствовался автор, его создатель. В процессе работы над выставкой и сотворчества с Андреевым кураторы

позволили себе возвысить свой голос над его голосом, проигнорировав правила работы и показа произведений, существовавшие в эпоху пикториализма.

Обращаясь к архивному снимку интерьера персональной выставки Николая Платоновича в Серпуховском музее в 1929 году, помещенному в первом зале экспозиции в Третьяковской галерее, кураторы увидели шпалерную повеску фотографий в скромных рамках, но проигнорировали затянутые холстом фальш-стены. А ведь их значение для выставки Андреева 1929 года было не менее важным: мелкое монохромное зерно холста (в отличие от расписных стен усадьбы Мараевых, где расположен Серпуховской музей) позволяло сосредоточиться на тонкости графики и тональных переходов пикториальных миниатюр художника. В залах Третьяковской галереи — в продолжение концепции провинциального дома-сундука — миниатюры фотографа представлены на обоях с рисунком, паттерн которого подчас гораздо крупнее деталей внутри фотографического изображения. Из-за этого произведения фотографии превращаются в декор стен, исчезают в этом ковре вместо того, чтобы быть поданными как Явления, требующие медленного сосредоточенного внимания. В стремлении показать больше маленьких вещей в тонких рамках утрачены паузы между вещами — нет той медлительности развески, которая, в совокупности со световой партитурой экспозиции, могла бы создать впечатление важности презентуемого материала. Увы, этого не случилось.

Игнорирование фотографического на выставке привело к еще одному печальному результату: подписи техник печати произведений сделаны без специального исследования и содержат множество ошибок. Николай Платонович был известен своими отпечатками в техниках *бромойль* и *бромойль с переносом* [Чмырева 2016, James 2009]. Это две принципиально разные техники печати. В первом случае на бумаге с желатиновой фотоэмульсией вымываются соли металла и остается желатиновая «матрица», рельеф которой сохраняет память об изображении и, после накатки на него краски, снова обретает тональность, но уже отличную от оригинала и управляемую художником. *Бромойль с переносом* — оттиск бромойльной «матрицей» на графической бумаге (без эмульсии). В результате в составе фотографического изображения «с переносом» нет светочувствительных частиц, оно стабильно и сохранно, подобно произведениям печатной графики. По способу получения такой фотографический оттиск в кругу графических техник ближе всего к монотипии или гравюре на картоне. При получении *бромойля с переносом* каждый новый оттиск с «матрицы» получается не похожим на предыдущий. Помимо управления художником, в его создание включается элемент случайности, непредсказуемости. Кроме того, печать нескольких оттисков *бромойля с переносом* приводит к полному уничтожению «матрицы».

К сожалению, на выставке и в каталоге в определение андреевских *бромойлей* и *бромойлей с переносом* вкралось множество ошибок. Их можно было избежать, если бы химический либо визуальный анализ провел специалист фотографических техник, знакомый с творчеством Андреева и образцами его бромойлей и «трансферов» (это еще одно название техники *бромойля с переносом*). Увы, издание к выставке с ошибками в каталожной части потеряло часть своего значения и ценности.

В рамках серии мероприятий, сопровождавших показ выставки, состоялись лекции историков фотографии о пикториализме, творчестве Андреева, развитии художественной фотографии в России во второй половине XX века. Эти лекции имеют важнейшее значение: они просвещают публику и формируют зрителя, подготавливая его к встрече с языком фотографии столетней давности.

Экспозиция «Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма» также сопровождалась научной конференцией, организованной совместно Государственной Третьяковской галереей и Российской академией художеств. Конференция была посвящена как явлению пикториализма в русской фотографии, так и непосредственно исследованию наследия Андреева. Среди докладов важнейшими были сообщение реставратора произведений Андреева Маргариты Далибандо (ГИМ) и сотрудников ГТГ, кураторов выставки, опубликовавших результаты своей работы с архивами фотографа-художника. Остается выразить надежду, что публикация материалов конференции позволит скорректировать фактические ошибки первой презентации архива Николая Платоновича Андреева и привлечь новых исследователей.

Еще раз подчеркнем, что выставка классика русской художественной фотографии в Государственной Третьяковской галерее — это историческое событие, которое, возможно, станет первым знаком перемен к лучшему в судьбе фотографии как искусства в нашей стране.

### Литература:

1. Логинов 2002 — Логинов А. Пикториальная фотография в России. 1890-е — 1920-е гг. М.: Арт-Родник, 2002.
2. «Советская фотография за десять лет». М.: ГАХН, 1928.
3. Стигнеев 2005 — Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. М.: КомКнига, 2005.
4. Чмырева 2016 — Чмырева И. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016.
5. James 2009 — James Ch. The book of alternative photographic process. Boston, 2009.
6. Prodger 2006 — Prodger P., ed. Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918, London and New York: Merrell, 2006.

### References

1. Loginov, A. (2002), Pictorial photography in Russia. 1890s – 1920s, Art-Rodnik, Moscow, Russia.
2. Soviet photography in ten years (1928), State Academy of Art Sciences, Moscow, Russia.
3. Stigeev, V. (2005), The Age of Photography. 1894–1994, ComBook, Moscow, Russia.
4. Chmyreva, I.Yu., (2016), Essays on the history of Russian photography, Indrik, Moscow, Russia.
5. James, Ch. (2009), The book of alternative photographic process. Boston.
6. Prodger, P. (2006), Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918, Merrell, London and New York.

#### *Информация об авторе*

*Ирина Ю. Чмырева*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; irinachmyreva@gmail.com

#### *Author Info*

*Irina Yu. Chmyreva*, Cand. of Sci. (Art history), leading researcher, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; irinachmyreva@gmail.com