

## ПРОРЫВ В БУДУЩЕЕ: МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ И РУССКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Анна К. Флорковская

Научно-исследовательский институт теории и истории искусств  
Российской академии художеств, Москва, Россия,

florkovskaja@yandex.ru

*Аннотация.* Статья посвящена влиянию Михаила Врубеля на русскую живопись XX века.

В наследии мастера мы можем найти черты и творческие стратегии, предвосхищающие художественный опыт XX века: переход искусства через грань предметности, пластическую и образную экспрессивность, доминирование процесса над результатом при создании произведения. Реализуются они с помощью ряда формально-стилевых решений, таких как деформация формы, сдвиг планов, новый взгляд на натуру. Врубель возрождает духовное измерение в отечественном искусстве как ключевое, содержательное, задавая направление поиску ряда художников XX века. Влияние Врубеля рассматривается на примере некоторых явлений отечественного искусства 1910-х—1980-х гг.

*Ключевые слова:* рубеж XIX–XX веков, искусство XX века, символизм, «Маковец», Павел Корин, неофициальное искусство, профетизм в искусстве

*Для цитирования:* Флорковская А.К. Прорыв в будущее: Михаил Врубель и русское искусство XX века // Academia. 2022. № 4. С. 465–473. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-465-473

## BREAKTHROUGH INTO THE FUTURE: MIKHAIL VRUBEL AND RUSSIAN ART OF THE 20TH CENTURY

Anna K. Florkovskaya

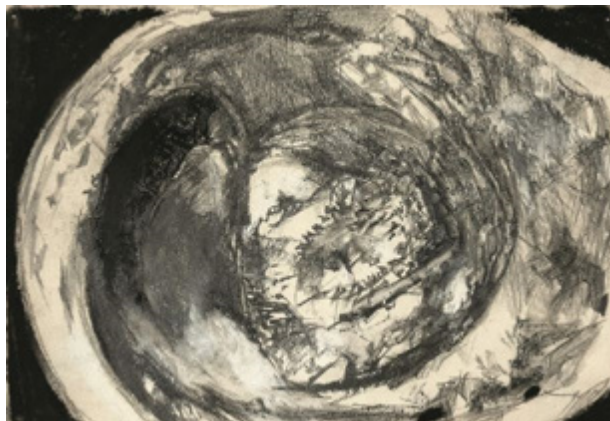
Research Institute of Theory and History of Art  
of the Russian Academy of Arts,

florkovskaja@yandex.ru

*Abstract.* This article is dedicated to Mikhail Vrubel's influence on the 20th century Russian painting. In the master's legacy we can find features and creative strategies anticipating the artistic experience of the 20th century: the transition of art through the facet of objectivity, plastic and figurative expressiveness, the dominance of process over result in the creation of artwork. They are actualized by means of some formal and stylistic solutions such as deformation of form, shift of plans or a new look at nature. Vrubel revives the spiritual dimension in Russian art as a key and substantial one, setting the direction of artistic search for the number of painters of the 20th century. Vrubel's influence is reviewed through some phenomena of domestic art in 1910s–1980s.

*Keywords:* turn of the 19th–20th centuries, 20th century art, Symbolism, Art Nouveau, “Makovec”, Mikhail Vrubel, Pavel Korin, Unofficial art, Profetism in art

*For citation:* Florkovskaya, A. K. (2022), “Breakthrough into the Future: Mikhail Vrubel and Russian Art of the 20th century”, *Academia*, 2022, no 4, pp. 465–473. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-465-473



Ил. 1. М. А. Врубель. Раковина. Конец 1904—начало 1905. Бумага, графитный карандаш, уголь, черная пастель, белила, 17,5×25,4. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

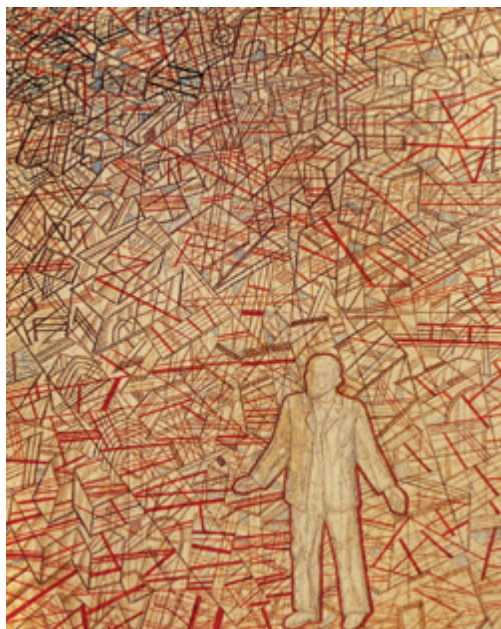
Рубеж XIX–XX веков стал прологом к искусству всего XX века. Новое рождалось в творчестве крупнейших представителей культуры. Для нашей страны важнейшей стала фигура Михаила Врубеля. Тема «Врубель и XX век» имеет множество концептуальных граней, непосредственно заложенных в творчестве самого художника. Остановимся на двух. Первый важный для нашего анализа аспект заключается в том, что с Врубелем связывают не только формирование в России стиля модерн, но и приближение к абстрактному творчеству, экспрессионизму, модернизму в целом и развивающимся вместе с ним художественным стратегиям, таким как процессуальность искусства. Элементы модернизма действительно встречаются в живописи, графике, скульптуре мастера. Второй аспект — это продолжение и развитие в творчестве последующих поколений русских художников принципов и художественных методов Врубеля, а также элементов его художественного языка.

Перечислим те характерные черты творчества Врубеля, которые представляются нам предвестниками искусства XX века: процессуальность как дальнейшее развитие принципа *non-finito*; смещение точки зрения, ракурса взгляда художника с целого на часть, синтез микро- и макроуровней восприятия физического мира, и через это — выход на беспредметный уровень физической природы; и наконец, воплощение в искусстве пророческого начала, вырастающего из визионерского дара. Художник-пророк как высшее проявление художественного сознания — бесспорно, ключевая фигура для отечественной культуры. Недаром Врубель создает целый цикл работ по мотивам пушкинского «Пророка», графической кульминацией которого стали композиции позднего периода («Пророк», эскиз панно на тему одноименного стихотворения А.С. Пушкина, 1896, Государственный литературный музей; «Пророк», 1898, ГТГ; «Голова пророка» и другие произведения поздней графической серии на сюжет стихотворения А.С. Пушкина «Пророк», 1904–1905, ГТГ, ГРМ, Всероссийский музей А.С. Пушкина).

Пушкин в этом стихотворении последовательно излагает путь художника-пророка: вначале он видит и слышит весь мир, все уровни бытия, затем получает язык, чтобы об этом мире рассказать, после — внутренний «мотор», чтобы это осуществить (пылающее как уголь сердце), и, наконец, возрождается к новой, пророческой жизни, делая обретенное знание достоянием людей, то есть выполняя свою пророческую миссию.

Несомненно, Врубель раздумывал над пушкинскими строками, находя в них созвучие своим внутренним порывам и устремлениям. Отдаваясь им бескомпромиссно и до конца, он платил самую высокую цену, которой стала в результате его жизнь. Смелость гения, для которого, по пушкинскому слову, «условья нет», открывала новые горизонты, прорубала новые пути, по которым очень скоро пошли другие художники. Бессмысленно, на наш взгляд, отделять в творчестве Врубеля художественно-пластический, образно-поэтический и духовно-содержательный комплексы друг от друга. В его искусстве они слиты, взаимозависимы и тесно взаимосвязаны.

Те поколения художников в отечественном искусстве, которые пошли по врубелевским стопам, по возможности сохраняли эту и другие его особенности. Во-первых, пророческий порыв творчества Врубеля стал весомым контрастом к импрессионистической



**Ил. 2.** П. Н. Филонов. ГОЭРЛО. Эскиз. 1930. Бумага, акварель. 44,5×35,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



**Ил. 3.** П. Н. Филонов. Без названия (Георгий Победоносец). 1915. Бумага, акварель, гуашь, тушь, перо, кисть, 24, 4×28,3. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

этике и эстетике, во многом буржуазной, и был, хотя и своеобразно, трансформирован и даже извращен в пафосе темы «мировой революции»: так, «Марш в будущее» (1941–1947) Павла Корина может напомнить нам шествие врubleвских Демонов, хотя и без рефлексии. Это, так сказать, Демоны, преодолевшие свои внутренние колебания. Гуманистический аспект профетизма (пророческого служения) являет творчество Василия Чекрыгина, мечтавшего о невиданной силе искусства, его способности вырвать у смерти ее жало (по слову Иоанна Златоуста), преодолеть саму смерть.

Павел Филонов продолжил другой аспект врubleвского искусства, его «культ глубокой природы», интерес к глубинным органическим процессам в материи (подробнее см.: [Флорковская 2003]). Можно сказать, что филоновский метод углубления в природу, сопряжение микро и макроуровней, вышел из врubleвских «Раковин» (серия этюдов, конец 1904 — начало 1905, ГРМ, ГТГ) (ил. 1) и «лагун» (см., в частности, «Тени лагуны», 1905, ГТГ). Филонов фактически стал единственным наследником сложнейшей формально-пластической системы Врубеля (ил. 2, 3), но уже в духе XX века. Однако она не была единственным, что оставил Врубель следующим поколениям.

В воспоминаниях сына Адриана Прахова Николая есть эпизод, рассказывающий о том, как Врубель, будучи в Киеве, записал холст «Адам и Ева» изображением наездницы на лошади [Врубель 1963, с. 299]. Н.А. Прахов пишет: «Раз увлекшись какой-нибудь новой идеей, он (Врубель — А. Ф.) спешил ее осуществить, не медля ни минуты, и потому, случалось, писал и рисовал на чем попало, что первое подвернется под руку» [Врубель 1963, с. 299]. Так был написан и знаменитый «Пан» — верх портрета жены [Врубель 1963, с. 299–300]. Н.А. Прахов приводит и еще несколько примеров, когда под влиянием эмоционального творческого импульса Врубель переписывал свои уже готовые картины.

Ясно, что процесс создания произведения для Врубеля был важнее результата. Интересно сравнить эту врubleвскую особенность с методом работы Пабло Пикассо, запечатленном в фильме Жана Ренуара «Тайна Пикассо» (1956), где испанский художник в процессе работы создает и уничтожает образы, трансформирует их, поглощенный процессом, а не результатом. Почти так же работал и Василий Чекрыгин. Его друг, художник Лев Жегин, вспоминал: «Творчество Чекрыгина было, по существу, бессознательным. Он никогда не мог объяснить, почему сделал так, а не иначе. Даже тема иногда совершенно менялась в процессе работы — он лишь оформлял то, что всплывало из подсознания» [Жегин 2020, с. 190]. Не буду утверждать, что Врубель работал так же бессознательно, но момент спонтанности присущ обоим русским художникам.

Пикассо начал свой «диалог» с Врубелем в 1906 году. Сергей Судейкин рассказывает в своих воспоминаниях о Пикассо, который внимательно всматривался в живопись



**Ил. 4.** Пабло Пикассо. Эскиз к картине «Авиньонские девицы». 1907.



**Ил. 5.** Л. Ф. Жегин. Дон Жуан (?). Иллюстрация к пьесе «Каменный гость» А. С. Пушкина. Первая половина XX в. Бумага, гуашь. 10,2×15,5. Музей Москвы.



**Ил. 6.** Л. Ф. Жегин. «Десятиобразный ряд». Акварель, гуашь. 1917. Частное собрание, Москва.

Врубеля на выставке Русского отдела Осеннего салона в Париже. «В зале Врубеля, где никого не было, я и Ларионов неизменно встречали коренастого человечка, похожего на молодого Серова, который часами простаивал над вещами Врубеля. Это был Пикассо. Ларионов и я, мы оба можем констатировать, что все основы кубизма, конструктивизма и сюрреализма были начаты и обоснованы Врубелем. И несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель» [Врубель 1963, с. 295] (ил. 4).

Полагают, что для Пикассо эти впечатления стали прологом к кубизму. Не думаем, что это так, но встреча с врубелевским пониманием формы, выворачивание природы и одновременно ее стилизация и геометризация были важны для Пикассо. Возможно, он увидел в методе Врубеля что-то близкое к своим поискам, поэтому русский мастер его и заинтересовал.

В московской художественной школе первой половины XX века, несмотря на господствующее мнение о доминировании в сознании молодых художников-новаторов сезаннизма, импрессионизма и кубизма, развивалась и другая линия, выбивающаяся из импрессионистической и постимпрессионистической, берущая свое начало как раз в творчестве Врубеля. Эта линия продолжала его интерес к Византии, к древним образцам сакрального искусства.

Отец художника Льва Жегина, архитектор Федор Шехтель, работал вместе с Врубелем и приобретал его работы. Они хранились дома — например, картина «Муза» (1896, текущее местонахождение неизвестно). Пластически «Муза» — шаг Врубеля в сторону модернизма; образно-содержательно — шаг в лежащий за пределами земного бытия горный мир. Подобно тому как в позднем творчестве Врубеля объединено современное и вечное, духовное и литературное (ил. 5), в 1910-е — 1920-е годы Лев Жегин работает над синтезом церковного искусства, культурного наследия и современности. Он



**Ил. 7.** М. А. Врубель. Венеция. Панно. 1893. Холст, масло. 319×134. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 8.** В. Н. Чекрыгин. Христос и Мария Магдалина. 1918–1919. Бумага, сангина, пастель, уголь. 18,8×18. Частное собрание.



**Ил. 9.** В. Н. Чекрыгин. Женский портрет. 1920. Бумага, графитный карандаш, уголь, белила. 21×27. Собрание К. И. Григоришина.

создает циклы «Рядов» («Праздничные ряды», 1910–е — 1920–е) (ил. 6), получив импульс от церковного искусства (деисусный чин, высокий иконостас). При этом своеобразные «иконостасы» Жегина включают изображения философов (Платон), писателей (Ф.М. Достоевский) и художников (В.Н. Чекрыгин).

Можно утверждать, что именно Врубель обновил в русском искусстве ведущую роль духовного начала. Отношение к искусству, к живописи как к духовному деланию было отодвинуто в послепетровское время, но не исчезло из художественного самосознания русской культуры окончательно. Множество примеров этого можно найти в биографиях художников XIX века. В начале XX века духовное измерение в искусстве стало пробуждаться, и в России в авангарде этих перемен стоял Врубель. Русский символизм, как и другие национальные школы символизма, приходил к новому пониманию искусства древнего и современного. В 1916 году, как один из итогов символизма, выходит книга князя Евгения Трубецкого «Умозрение в красках», где происходит открытие сакральной сущности искусства иконы, слияния материала искусства и духовного наполнения образа.

Врубель изменил и традиционный для искусства XIX века пространственно-временной континуум в произведении изобразительного искусства. Мощные трансформации формы и пространства за счет сдвига планов и необычных ракурсов характеризуют уже самые ранние его произведения. «Сцены из римской жизни (Пирующие римляне)» (1883, ГРМ) и «Восточная сказка» (1886, Национальный музей «Киевская картинная галерея») поражают зрителя необычной оптикой и способностью художника увязать разноракурсные части пространства в единое целое.

У последователей Врубеля — художников «Маковца» — к похожим эффектам приводит освоение приемов обратной перспективы. В поиске национальных корней они в чем-то пошли дальше Врубеля. Древнее искусство, иконный подход они мечтали «экспортировать» в современность, наполнить им современное искусство и тем самым вывести его из углубляющегося кризиса. В 1915 году была опубликована статья Максимилиана Волошина «Чему учат иконы?» [Волошин 1915], где шла речь о значимости художественного языка иконы для современного искусства. Мы ничего не знаем о том, как Врубель относился к обратной перспективе, безусловно наблюдаемой им в византийских и древнерусских образцах; этот вопрос требует самостоятельного рассмотрения. Но мы можем констатировать, что в его произведениях произошел слом декартовского пространства, прямой перспективы. В панно «Венеция» (1893, ГРМ) врубелевская проработка планов (вид от Моста Вздохов) и необычные перспективные ракурсы (две фигуры в левом нижнем углу) сжимаются, инкрустируются в поверхность и словно выворачивают пространство наизнанку (ил. 7).

Художники круга «Маковца» и Василий Чекрыгин обращались к наследию Врубеля, воспринимая его как завещание. Искусство они понимали как духовное и даже



**Ил. 10.** М. А. Врубель. Белая азалия. 1886–1887. Бумага, акварель, черный и графитный карандаш. 29×22. Национальный музей «Киевская картинная галерея», Украина.



**Ил. 11.** П. Н. Филонов. Трое за столом. 1914–1915. Холст, масло. 98×101. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



**Ил. 12.** А. В. Фонвизин. Букет. 1940-е гг. Бумага, акварель. 40×30. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.



**Ил. 13.** М. М. Булгакова. Натюрморт с хрустальной вазой. 1950-е. Холст, масло. 44×54,5. Собрание В. М. Федотова.

сакральное деяние (ил. 8). В их творчестве есть преемственность с искусством Врубеля и на стилевом уровне. Смазанность границ между живописью и графикой, характерная в целом для искусства эпохи модерна и символизма, характерна также для Врубеля и маковчан. (ил. 9). Тогда же происходит эмансипация графики в самостоятельный вид изобразительного искусства. Роль Врубеля, особенно его иллюстраций к лермонтовскому «Демону» (1890–1891), в этом велика.

Принципы общества «Маковец» оказались близки к творческим принципам Врубеля: опора на природу, но не копирование ее; широко понятый реализм, в котором соединены разные уровни бытия (физический, мир чувств художника, духовный мир); главенство художественного образа; преемственность с мастерами прошлых эпох.

Василий Чекрыгин и Лев Жегин видели своей целью изображение духовных пространств. Для Чекрыгина интерес к пространственно-временному содержанию искусства оформился в признание фрески наиболее соответствующей задачам живописи и наиболее подходящей формой выражения «бытийной, общей трагедии» [Жегин 2020, с. 196].

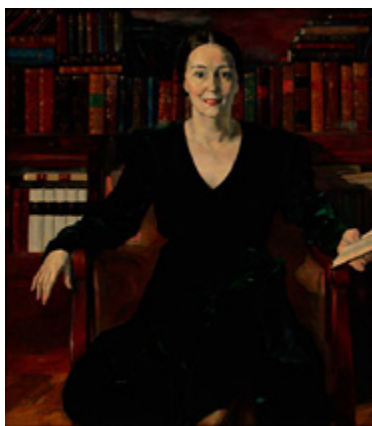
У Жегина интерес к пространству вылился в идею «живого пространства»: «Активное пространство, строящееся с учетом нескольких точек зрения, способно затянуть внутрь человека со стороны: он поселяется в картине, где каждый предмет крепится к своей оси и как бы вращается на ней, позволяя рассмотреть себя» [Жегин 2020, с. 158].



**Ил. 14.** П.Д. Корин. Сполохи. Центральная часть одноименного триптиха. Холст, масло. 275×325. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 15.** М.А. Врубель М.А. Роберт и монахини. 1896. Модель композиции, отлитой в бронзе в 1898 году для особняка С. Т. Морозова. Гипс, тонированный под бронзу. Размер скульптурной группы: 96,4×130×130. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 16.** П.Д. Корин. Портрет В.Д. Богдановой. 1942. Холст, масло. 90×79.

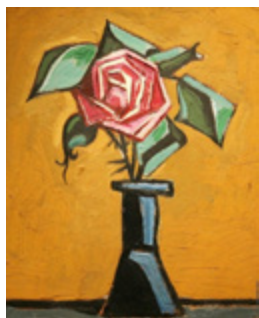


**Ил. 17.** М.А. Врубель. Портрет М.И. Арцыбушевой. 1897. Холст, масло. 124,9×80,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Так, как Врубель, с пространством в русском искусстве рубежа XIX–XX веков не работал ни один художник. Зато в XX веке, оставляя в стороне беспредметничество, наблюдается всплеск интереса к сложному многосоставному пространству (Кузьма Петров-Водкин, Александр Дейнека, Александр Родченко, искусство 1920–х годов в целом). Эти художественные эксперименты отмечены интересом к пространственным построениям, причем не только в живописи и графике: вспомним устремленные в стратосферу «Летающие города» архитектора Георгия Крутикова (проект 1928 года, так и оставшийся на бумаге).

Тема полета начинается в русском искусстве с врубелевского «Полета Фауста и Мефистофеля» (1896, ГТГ), переходит из живописи в литературу, к М.А. Булгакову, и взрывается в 1920–е годы целым фейерверком тем: космические полеты, рожденные русским космизмом из закваски символизма; тема авиации; мечты Татлина сделать воздух таким же материалом для искусства, как дерево и мрамор. В 1960–е годы эта тема получает новый импульс после полета Юрия Гагарина.

Врубель дает совершенно новый масштаб теме цветов в русском искусстве (ил. 10, 11). Цветочные натюрморты с новыми интерпретационными акцентами появляются у Александра Головина, Николая Сапунова, Артура Фонвизина (ил. 12) и многих других художников эпохи модерна и далее; их иконография весьма обширна. Московские художники середины XX века — например, Матильда Булгакова — синтезируют наследие Врубеля и бубновалетовские приемы. Ее «Натюрморт с хрустальной вазой» (1950–е годы, коллекция В.М. Федотова) (ил. 13) несомненно отражает влияние Врубеля. Несмотря на свободную бубновалетовскую пастозность, работа Матильды Булгаковой отмечена узнаваемыми чертами этого влияния. Оно ощутимо в подаче темы цветов в вазе, в доминировании белых тонов, изяществе и рафинированности эмоционального мотива, даже в текстуре



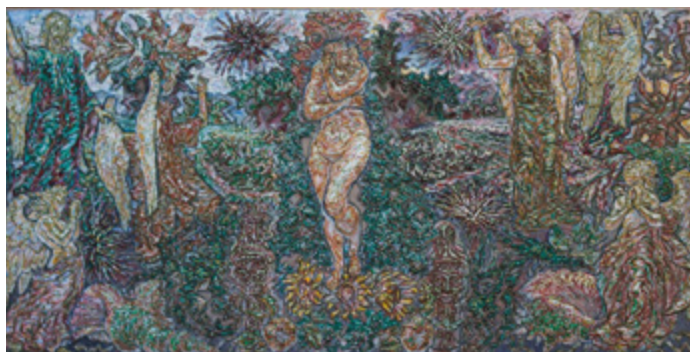
**Ил. 18.** Д. М. Краснопевцев. Роза на оранжевом фоне. 1950-е. Картон, масло. 28,5×23. Собрание М. А. Курцера.



**Ил. 19.** В. И. Яковлев. Три ромашки. 1981. Бумага, гуашь. 59×83,5. Собрание А. Кроника.



**Ил. 20.** Б. П. Свешников. Видение. 1990. Бумага, тушь. 30,5×42,7. Коллекция Д. Химияйне.



**Ил. 21.** К. Н. Кузнецов. Ева. 2008. Холст, темпера. 50×100. Собрание семьи художника.



**Ил. 22.** В. Я. Ситников. Пюре. 1947. Бумага, масло, карандаш. 32×44. Собрание А. Кроника.

холста (тонкого, с мелким плетением). Московская бубновалетовская натюрмортная тема синтезируется в творчестве художницы с наследием искусства эпохи модерна.

С модерном был связан и Павел Корин. Его триптихи «Александр Невский» (1942–1943, ГТГ) и эскиз картины «Сполохи» (1966, ГТГ) (ил. 14) стилистически вдохновлены не только стилем модерн, но и скульптурой Врубеля «Роберт и монахини» (1896, модель композиции—ГТГ) (ил. 15). Коринский же «Портрет Богдановой» (1942, Калужский музей изобразительных искусств) (ил. 16) композиционно, пластически и колористически отсылает к «Портрету М.И. Арцибушевой» (1897, ГТГ) (ил. 17). Правда, сам Павел Корин болезненно относился к любым сравнениям его произведений со стилем модерн, и тому были объективные причины: вплоть до конца 1960-х годов модерн имел плохую репутацию у искусствоведов и критиков. Новое открытие стиля началось в 1970-е годы. Но имя Врубеля как художественного ориентира из среды профессиональных художников никогда не уходило, хотя и было не совсем легальным в определенные периоды XX века—а иногда и прямо запрещенным.

Мощным и широким возвращением к модерну и наследию Врубеля стали последние три десятилетия XX века. Это время во многом резонировало с эпохой рубежа XIX–XX веков. Для многих представителей независимого искусства Врубель стал путеводной нитью из плоского натурализма, насаждавшегося в эпоху соцреализма. Духовный статус искусства, смелые решения формальных задач, подчиненных содержательному углублению в тему—все это находило поддержку именно в творчестве Врубеля. Многие из представителей неофициальной культуры вдохновлялись Серебряным веком и Врубелем как его ярчайшим представителем: это Э.А. Штейнберг, А.В. Харитонов, Б.П. Свешников, Д.М. Краснопевцев, В.Я. Ситников, В.Н. Немухин, В.П. Пятницкий, Э.Н. Дробицкий, А.Т. Зверев и др., а также художники следующего поколения—семидесятники (ил. 18–22).

Подводя итог пока еще неполному нашему представлению о влиянии Михаила Врубеля на русских художников XX века, можно отметить, что оно шло по двум направлениям: с одной стороны—формально-стилевые решения, ход формообразования, отношение к натуре и выход за пределы физического отражения реальности, а с другой—духовные основания творчества и пророческий характер искусства.

## Литература:

1. Волошин 1915—Волошин М. Чему учат иконы? // Аполлон. 1915. №5. С. 26–33.
2. Врубель 1963—Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Сост. и коммент. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.П. Подкопаевой. Л.; М.: 1963.
3. Жегин 2020—Жегин Л. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине / Лев Жегин. Мистика Искусства. Автор-составитель В. Калмыкова. М., 2020. С. 178–200.
4. Флорковская 2003—Флорковская А.К. От «культуры глубокой природы» Михаила Врубеля к «сделанным картинам» Павла Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 199–209.

## References:

1. Voloshin, M. (1915), "Chemu uchat ikony?" [What do icons teach?], *Apollo* [Apollo], no 5, pp. 26–33.
2. Vrubel' (1963), *Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Correspondence. Memories of the artist], *Iskusstvo*, Leningrad, Moscow, USSR, 1963.
3. Zhegin, L. (2020), "Vospominaniya o V. N. Chekrygine" [Memories of V. N. Chekrygin], *Lev Zhegin. Mistika Iskusstva* [Lev Zhegin. The Mystique of Art], avtor-sostavitel' V. Kalmykova, *Russkij impul's*, Moscow, Russia, 2020.
4. Florkovskaya, A. K. (2003), "Ot 'kul'ta glubokoj natury' Mihaila Vrubelya k 'sdelannym kartinam' Pavla Filonova" [From the "cult of deep nature" of Mikhail Vrubel to the "made paintings" of Pavel Filonov], *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the Avant-garde]. Nauka, Moscow, Russia, 2003.

### *Информация об авторе*

Анна К. Флорковская, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории искусства Российской академии художеств, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, florkovskaja@yandex.ru

### *Author Info*

Anna K. Florkovskaya, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia, florkovskaja@yandex.ru