УДК 75.041.5(430)

Портреты императора Карла V Габсбурга в Германии: особенности заказа и исполнения

Надежда А. Истомина

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина», Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия, nadejda.istomina2010@yandex.ru

Аннотация. Расширение границ Священной Римской империи германской нации, ее разнородный состав при приоритете немецких земель, распространение идеологии Реформации потребовали от Карла V проведения реформ, направленных на централизацию власти, на восстановление религиозного единства страны, ряда мер, нацеленных на сплочение империи на основе национального принципа. Просвещенный правитель, поддерживающий гуманистическую культуру и искусство, Карл умело использовал их для воплощения своих политических интересов. Формируя императорский заказ, особое внимание он уделял портрету правителя. Многочисленные портреты Карла V, созданные мастерами различных европейских стран как по случаю его коронации в Ахене в 1520 г., так и возложения на его голову императорской короны Папой Климентом VII в Болонье в 1530 г., а затем триумфально обставленного шествия, приезда в Аугсбург и собранного там рейхстага, контрастны по исполнению и несут различную иконографическую программу. Предоставляя мастеру свободу выбора в рамках типологии и стилистики, Карл, выступая в роли третейского судьи, предпочитал варианты, способные в аллегорической форме продемонстрировать его политический курс и амбиции. В этом ключе программа произведений немецких мастеров (Кристофа Амбергера, Лукаса Кранаха Старшего) выглядит более декларативной по отношению к образам в картинах Тициана (1530 г., известна по копиям) или Барента ван Орлея и Яна Корнелизона.

Ключевые слова: немецкое искусство, Ренессанс, портрет, Максимилиан I, Карл V, Кристоф Амбергер, Альбрехт Дюрер

Для цитирования: *Истомина Н.А.* Портреты императора Карла V Габсбурга в Германии: особенности заказа и исполнения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 246–259

© Истомина Н.А., 2019

Portraits of the Emperor Charles V of Habsburg in Germany: features of order and execution

Nadezhda A. Istomina

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, nadejda.istomina2010@yandex.ru

Abstract. Given the territorial expansion of the German nation in the Holy Roman Empire, a heterogeneous mixture with German areas dominating, the spread of Reformation ideology required Charles V to carry out reforms aimed at centralising his power and restoring the religious unity of the country, as well as a number of measures aimed at consolidating the empire according to principles of nationality. As an enlightened ruler supporting humanist culture and art, Charles skilfully used them to further his own political interests. In shaping the imperial structure, he paid special attention to the emperor's portrait. Numerous portraits of Charles V created by masters of various European countries on the occasion of his coronation in Aachen in 1520, and the depictions of the placing of the imperial crown on his head by Pope Clement VII in Bologna in 1530, of the triumphantly arranged procession, of his arrival at Augsburg and of the assembled Reichstag are contrasted in execution and carry different iconographic programs. Giving the painters freedom of choice in matters of typology and stylistics, Charles, acting as an arbitrator, preferred those variants that would depict his political career and ambition in allegorical form. From this point of view, the program of works by German artists (Christoph Amberger, Lucas Cranach the Elder) looks more demonstrative than the images in paintings by Titian (1530, known by copies) or Bernard van Orley and Jan Cornelisz.

Keywords: German art, Renaissance, portrait, Maximilian I, Charles V, Christoph Amberger, Albrecht Dürer

For citation: Istomina NA. Portraits of the Emperor Charles V of Habsburg in Germany: features of order and execution. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:246-59

Введение

Разносторонняя политика императора Священной Римской империи германской нации Карла V, нацеленная на централизацию власти, в том числе и перед неизбежной войной с Османской империей, и, в условиях распространения на германских землях реформационного движения, на восстановление религиозного единства в империи, поставила на службу своим интересам гуманистические культуру и искусство. Изображение облика правителя стало одной из форм популяризации личности императора и легализации

проводимой им политики. В задачи художника входило создание такой иконографии императорского портрета, которая смогла бы продемонстрировать комплекс претензий национально-политического характера правителя.

Императорский титул своего деда, Максимилиана I, Карл V получил после избрания его коллегией германских курфюрстов во Франкфурте в июле 1519 г. Коронация состоялась в Ахене 23 октября 1520 г. В мае 1521 г. Карл собрал рейхстаг в Вормсе, где было рассмотрено получившее резонанс дело Лютера, но главной темой сейма было сплочение нации перед лицом турецкой угрозы и создание имперского правительства. Тем не менее, оставив в империи наместником своего младшего брата Фердинанда, Карл покинул Германию ради решения политических проблем в Испании. Либо кратковременность пребывания, либо незаинтересованность или даже скромность еще весьма юного Карла могли послужить поводом того, что до нас не дошло ни одного значительного произведения немецкого происхождения, которое бы запечатлело это событие и облик самодержца.

Только через 10 лет Карл осознает значимость изобразительной репрезентации. Многочисленные образы Карла V возникают по случаю его коронации как императора, совершенной по старой традиции Папой Климентом VII в Болонье 24 февраля 1530 г. Карлу был важен исторический контекст этого обряда; но не столько статус миропомазанника, сколько статус христианского короля, а также поддержка Папы как главы католической церкви в борьбе против мусульманского мира.

На коронационные торжества в Болонью через посредничество мантуанского герцога Федерико Гонзаго был специально приглашен Тициан [1 S. 12–13] – честолюбивая попытка Карла увековечить свое имя с помощью произведения знаменитого живописца. Однако, согласно истории, изложенной уже в XVII столетии автором «Немецкой Академии...» И. фон Зандрартом, работа итальянского художника не понравилась Карлу; тем не менее он вынужден был с разочарованием заплатить ему согласно заключенному договору крупную сумму [2 S. 81]. Несохранившийся портрет Тициана мог бы прояснить ситуацию. Но даже копии[1], очевидно, не имеют с ним близкого сходства. Вряд ли произведение всемирно признанного виртуоза живописи, да и к тому же выполнявшего столь ответственный заказ, было неудачным.

[1] Неизвестный мастер. Портрет Карла V (после 1530, Маурицхейс, Гаага).



Рис. 1. Кристоф Амбергер. Портрет Карла V (1530 или 1532, Берлин, Государственные музеи). Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Karl_V._%28HRR%29.jpg

Под давлением своего брата Фердинанда, возмущенного равнодушием Карла к политическим делам в Германии, после коронационных торжеств император отправился в Аугсбург. В июне 1530 г. здесь был собран рейхстаг, значение которого сложно переоценить: в его задачи входило в экономическом, политическом и религиозном отношении объединить германские земли, примирить католическую и протестантскую партии перед лицом турецкой угрозы.

В Аугсбурге новый император заказал свой портрет местному живописцу Кристофу Амбергеру (рис. 1). Если верить И. фон Зандрарту [2 S. 80–81], из всех созданных в начале 1530-х годов портретов Карл предпочитает именно его, обошедшегося ему значительно дешевле, чем заказ у Тициана[2]. Произведение Амбергера Карл вы-

[2] 1532 г. – согласно общепринятой датировке, обозначенной на работе в конце XVI в., К. Лёхер [1 S. 13], следуя И. Фон Зандрарту, настаивает на 1530 г.



Рис. 2. Альбрехт Дюрер.
Портрет императора Максимилиана I
(1519, Вена, Музей истории искусств).
Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Portrait_of_Maximilian_I_-_Google_Art_Project.jpg

деляет даже не из-за стоимости. Ему необходим был именно немецкий вариант императорского портрета: став одним из способов агитации и примирения, он позволил бы ему вернуть благосклонность аугсбургских банкиров, на финансовую поддержку которых он рассчитывал, и сплотить разрозненные в политическом и религиозном плане немецкие земли. Кроме того, он пытался загладить свою вину за почти 10-летнее отсутствие в Германии.

Несмотря на то что портретное искусство Амбергера развивалось под сильным влиянием североитальянской живописи[3], обращаясь к изображению императора, художник исходил из общей схемы портрета Максимилиана I работы Альбрехта Дюрера (рис. 2), используя национальную форму портрета как свидетельство лояльности власти интересам Германии.

[3] В том числе портретов Париса Бордоне и Джакомо Пальмы Младшего [3 Cat. 87,4 S. 98].

Действительно, именно Дюрер в первой четверти XVI в. создал новый вид государственного портрета, ответив на весь комплекс императорских претензий, сумев сохранить физиогномическую достоверность и индивидуальную характеристику модели, сочетав эти качества с отвлеченными принципами идеальной правительственной добродетели и объединив значение императорского и «гуманистического» портретов [о гуманистическом портрете см.: 5 S. 352–354; 6 S. 57, 259].

Идеи утверждения исторической легитимности имперской власти, нашедшие отражение в этом произведении, были поняты Дюрером во время работы над гравированной «Триумфальной аркой» Максимилиана I (1515 г.). Сама композиция портрета отсылает к формам античного монумента: широко круглящиеся плечи императора являют собой архивольт, тогда как надпись находится на месте аттика. Текст на латыни, сочиненный аугсбургским гуманистом К. Пойтингером, в превосходной степени представляющий заслуги и добродетели Максимилиана как императора и христианина и фиксирующий даты его жизни [7 S. 82], – это гуманистическая составляющая портрета, представляющая императора подобным римским цезарям, делающая бессмертными его деяния в истории, представляющая его как просвещенного правителя и христианина. Связь с древнеримской имперской традицией и перенесение имперского духа на национальную почву демонстрирует также и положение головы: изобразив ее трехчетвертной поворот, художник все же подчеркивает профиль. Взгляд императора с полуприкрытыми глазами – как на монументе смотрящего сверху на мир правителя – надмирный, невидящий и огненный. Герб, как символ власти, опоясан цепью ордена Золотого Руна, находившегося под суверенитетом императора. Корона с двумя навершиями призвана символизировать объединение австрийской и испанской династий посредством брака его сына Филиппа Красивого и Иоанны Кастильской.

Несмотря на намеренные стилистические архаизмы, отсылающие к немецкой позднеготической традиции, и гуманистическую инсценировку в портрете Максимилиана, Дюрером новаторски истолковывается его образ: есть основание увидеть и внутренний мир правителя, душевное состояние, некоторое напряжение и усталость. Таким образом, Дюрер объединяет в портрете несколько аспектов образа – императора как представителя легитимной власти, просветителя, христианина и императора как человека, полагая, видимо, что именно человеческие качества Максимилиана могли импонировать зрителю.

Опираясь на портрет работы Дюрера, Амбергер намекает на преемственность традиций. Особо ценно то, что он умело и осторожно совместил национальные формы с итальянскими. Следуя иконографии предшественника, художник в значительной степени видоизменил ее, стремясь создать более естественную композицию. Намек на парапет под правой рукой Максимилиана превращается в стол для реквизита и опорой для рук Карла. Его правая рука лежит на книге, которая, возможно, является символом просвещенности Карла V и его законодательной деятельности. Это могло быть и Священное Писание как свидетельство опоры императора на католическую веру. В портрете Амбергер выстроил вертикальную ось из свидетельств императорской принадлежности: книга лежала в основании этой оси, выделенное в костюме единственное украшение – орден Золотого Руна, магистром которого являлся император, был следующим звеном, выше – сам образ Карла, и, наконец, увенчивал эту ось герб Габсбургов.

Герб и собственный девиз Карла «Plus ultra» (*лат.* дальше, сверх этого) в сочетании с изображением Геркулесовых столпов символизирует выход за границы возможного и исследование неизведанных путей, ведущих за пределы в том числе и почитаемой гуманистами и не выходящей за территорию, ограниченную этими символическими вратами, античности. Возможно, император позиционировался таким образом не подобным древним правителям, как Максимилиан, а значительнее них. Девиз, обозначивший стремление к большему и достижению лучших результатов, связан и со знаменитым выражением Карла V: «В моем государстве никогда не заходит солнце», выражающем полноту власти императора, а также и с труднодостижимой и так и не решенной целью Карла – создать из в высшей степени различных в государственно-правовом, социальном, экономическом и религиозном отношении подвластных территорий единое государство.

Заказ, который позволял обратиться к немецким предшественникам, аккуратно использовать новшества из итальянской живописи и представить собственное понимание как натуры, так и политической ситуации, не мог не импонировать Кристофу Амбергеру. Художник воссоздал свободный поворот фигуры императора, отказался от декоративной функции нейтрального фона в портрете Дюрера для достижения пространственного эффекта. Свобода и естественность в движении Карла позволяет воспринимать его как оживленного оратора или собеседника. Это романтический образ императора, в облике которого привлекает своеобразное сочета-

ние остроты и мягкости, активности и просвещенности. Холодная, дистанцированная духовность в отвлеченном, задумчивом и даже бесцельном взгляде сочетается с почти агрессивным восприятием приоткрытого рта и острого подбородка. Контрастное восприятие физиогномики зеркально отражается в игре рук. Правая, в перчатке, с напряжением поддерживает приоткрытую книгу, заложив нужную страницу, левая, держащая перчатку, напротив, спокойно лежит на парапете.

В. Кёлер [8] предполагает, что портрет Амбергера имел и нидерландский прототип. Карл в Аугсбург приехал со свитой, в том числе и со своим придворным художником Я. Корнелизоном Вермееном. Именно для него было характерно использование жестикуляции для характеристики модели. Кроме того, использованная Амбергером в портрете Карла схема изображения одной руки в перчатке, другой – держащей снятую встречалась преимущественно в Нидерландах. Физиогномическое решение в работе Амбергера близко к портретам юного Карла, созданным придворными живописцами Маргариты Австрийской, но натурное созерцание Б. Ван Орлея (1519–1520 гг., Музей изящных искусств, Будапешт) и риторические жесты Вермеена превращаются в созданном аугсбургским художником образе в монументальные духовное напряжение и силу [1 S. 12–13].

Сохранившиеся с этого произведения реплики (Лилль, Музей изящный искусств; Сиена, Национальная пинакотека; обе – 1532 г.) подтверждают удачность решения Амбергера. Обнаруженный У. Финке в библиотеке Моргана в Нью-Йорке рисунок, принятый исследователем за подготовительный, вероятнее всего, был лишь копией с берлинского портрета и служил образцом для реплик [1 S. 11–15, 8 S. 6–11].

Возникший фактически одновременно еще один иконографический вариант для изображения Карла близок к первому, по некоторым предположениям, мог даже послужить для него источником [9 S. 123–128]. В 1530 г. направляющегося в империю Карла в Инсбруке встретил его брат Фердинанд, вместе с которым, по дороге в Аугсбург, они останавливались у своего двоюродного брата Вильгельма IV Баварского в Мюнхене, сделавшего все возможное для приема высокопоставленных гостей. По-видимому, актом его доброй воли стал также приказ своему придворному художнику Б. Бехаму создать образы правящих братьев. Рисунки не сохранились, но если портрет Амбергера был создан все же в 1532 г., а не в 1530 г., то художник мог его видеть и опираться на него.



Рис. 3. Бартель Бехам. Портрет Карла V (1531, резцовая гравюра, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Источник: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392904

По рисункам в 1531 г. были созданы гравюры на меди (рис. 3, 4), чтобы быть посланными Карлу в знак лояльности Виттельсбахов. На этих необычно больших по размеру листах (20×13 см) Бехам одним из первых представил братьев Габсбургов в новом достоинстве. Это проницательные образы, в которых тонко чувствующие души волею судьбы поставлены в гущу кровавых исторических событий. Для создания этого эффекта художник романтизированные образы моделей включил в схему, используемую его учителем А. Дюрером: портрет сопровождает эпитафийная надпись, определяющая время



Рис. 4. Бартель Бехам. Портрет Фердинанда (1531, резцовая гравюра, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Источник: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392906

и место изображения как исторического события, возраст и божественную освященность императора как христианина. Бехам дает тонкие различия в изображении: в масштабе и представительности Карл доминирует над Фердинандом.

Образ Карла в работе Лукаса Кранаха Старшего (рис. 5), напротив, не стал объектом тиражирования. Выполненное по рисунку, сделанному во время аугсбургского рейхстага, и отдающее протестантским вкусом скромное, схематичное и лишенное идеализации изображение, вероятно, преследовало цель примирения с



Рис. 5. Лукас Каранах Старший. Портрет Карла V (1533, Мадрид, музей Тиссена-Борнемиса). Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Portr%C3%A4t_Kaiser_Karl_V..jpg

протестантскими партиями, но скорее всего не импонировало императору[4].

Наиболее известный образ Карла после Аугсбургского рейхстага создан Якобом Зайзенеггером, присутствовавшим там в придворной свите Фердинанда. Последним и был заказан большой парадный портрет Карла V с собакой (1532 г., Вена, Музей истории искусств). Удовлетворившись данным изображением, Карл вновь обратился с заказом к Тициану. Правда, в этот раз император был осторожен, ограничившись копией с портрета нидерландского ма-

[4] Карл V, ярый сторонник католицизма, но дипломатичный император, был вынужден считаться с усилившимися влияниями евангелической партии в Аугсбурге (ее официальное существование Совет признал на рейхстаге в 1530 г.) и путистическими вкусами местного патрициата [10,11].

стера. Но Тициан не только с успехом справился с задачей (1533 г., Мадрид, Прадо). Более того, осознав требования императора, в конном портрете Карла перед битвой при Мюльберге, выполненном во время посещения Аугсбургского рейхстага в 1548 г. (Мадрид, Прадо), Тициан представил не только образ императора, наследующего права древнеримской империи, но и романтический образ рыцаря-крестоносца, христианского воина, наследника традиций Священной германской империи и своего деда. Поэтому он опирался не только на иконографию конных монументов, но и на гравюры Дюрера и Бургкмайра. Амбергеру было дано поновить эту картину.

Заключение

Появление и широкое распространение портретов Карла в начале 1530-х годов связано с национальным и христианско-религиозным подъемом перед угрозой турецкой экспансии и отражает пик культа императора как национального и христианского защитника, рыцаря – борца за веру. Базируясь на вариантах иконографии немецкого портрета XV – первой четверти XVI в., произведения подчеркивали происхождение династии Габсбургов и демонстрировали приоритет их интереса к немецкой нации в масштабах империи. Гуманистическая составляющая, основанная на спекулятивно трактованных античных источниках, обуславливала презентацию историчности происхождения их власти. Претензии Габсбургов на универсальное главенство в христианской Европе поддерживались передовыми интернациональными влияниями, прослеживаемыми в этом ряде портретов, а также в заказах у передовых европейских мастеров.

Литература

1. *Löcher K.* Ambergers Bildnis Kaiser Karls V. Repliken und Kopien // Berliner Museen. 1969. Hf. 1, № 19. S. 11–15.
2. *Sandrart J. von.* Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunste von 1675. Leben der beruhmten Maler, Bildhauer und Baumeister / A.R. Peltzer (hrsg.). Munchen: Hardcover, 1925.
3. Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini, and Titian. London: Thames & Hudson, 1999. 703 p.
4. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock / F. Anders (hrsg.). 2 bd. Bd. 1. Rathaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. 546 s.
5. *Locher K.* Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten // Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur

Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992 / H. Boockmann (hrsg.). Gottingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995. S. 352–390.
6. *Bierende E.* Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei in Kontext von Rhetorik, Chroniken und Furstenspiegeln. Munchen; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002. 518 s.
7. Albrecht Dürer in Kunsthistorischen Museum / K. Schütz (hrsg.). Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Electra, 1994.
8. *Köhler W.H.* Zu Ambergers Bildnis Karls V. // Berliner Museen. 1969. Hf. 1, № 19. S. 6–11.
9. *Locher K.* Barthel Beham. Ein Maler aus dem Durerkreis. Munchen; Berlin: Dt. Kunstverl, 1999. 260 s.
10. *Lutz H.* Augsburg und das Reich. 1518–1555 // Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock / F. Anders (hrsg.). 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. S. 40–42.
11. *Rummel P., Zorn W.* Kirschengeschichte 1518–1650 // Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock / F. Anders (hrsg.). 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. S. 33–35.

References

1. Löcher K. Ambergers Bildnis Kaiser Karls V. Repliken und Kopien. *Berliner Museen*. 1969;1:11-5.
2. Sandrart J. von. Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunste von 1675. Leben der beruhmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Peltzer AR., hrsg. Munchen: Hardcover, 1925.
3. Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini, and Titian. London: Thames & Hudson, 1999. 703 p.
4. Anders F., hrsg. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. 2 bd. Bd. 2. Rathaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. 546 s.
5. Locher K. Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Boockmann H., hrsg. *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*. Gottingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995. S. 352-90.
6. Bierende E. Lucas Cranach d.A. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei in Kontext von Rhetorik, Chroniken und Furstenspiegeln. Munchen; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002. 518 s.
7. Schütz K. hrsg. Albrecht Dürer in Kunsthistorischen Museum. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Electra, 1994.
8. Köhler WH. Zu Ambergers Bildnis Karls V. *Berliner Museen*. 1969;1:6-11.
9. Locher K. Barthel Beham. Ein Maler aus dem Durerkreis. Munchen; Berlin: Dt. Kunstverl, 1999. 260 s.
10. Lutz H. Augsburg und das Reich. 1518–1555. Anders F., hrsg. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*. 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. S. 40-2.
11. Rummel P., Zorn W. Kirschengeschichte 1518–1650. Anders F., hrsg. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*. 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburger Druck und Verlagshaus, 1981. S. 33-5.

Информация об авторе

Надежда А. Истомина, кандидат искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина», Москва, Россия; Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 12; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nadejda.istomina2010@yandex.ru

Information about the author

Nadezhda A. Istomina, Cand. of Sci. (Art history), The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 5, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; nadejda.istomina2010@yandex.ru