



Ил. 1. А. Н. Самохвалов
в своей ленинградской мастерской
в Тучковом переулке.
Середина 1950-х гг.

ФОТО: [HTTPS://LENINGRADARTISTLIVEJOURNAL.COM/67159.HTML](https://leningradartistlivejournal.com/67159.html)

КАРТИННЫЕ РАМЫ АЛЕКСАНДРА САМОХВАЛОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

7
ТОМ 4 №2 (2021)

Аннотация. В последние годы в отечественных музеях наметились две противоречивые тенденции, связанные с изучением и экспонированием картинных рам. С одной стороны, эти произведения оказались наконец в фокусе научных интересов, появились публикации, посвященные развитию рамочного дела в России. Вместе с тем обрамление картин в музеях по-прежнему не осуществляется на основании проведенных исследований. В условиях активно развивающегося багетного рынка искусствоведы все чаще заменяют исторические рамы фабричным ширпотребом, не задумываясь ни об исторической достоверности и подлинности рам, ни о необходимости следования авторской концепции. Между тем известно, что художники различных эпох, как правило, с большим вниманием относились к выбору картинного обрамления, а некоторые сами его создавали. К последним относится и А. Н. Самохвалов. Целью данной статьи является изучение рам Самохвалова, а также привлечение внимания специалистов к проблеме авторского картинного обрамления. Рамы Самохвалова отличаются оригинальным дизайном и в значительной степени влияют на восприятие живописи. Несмотря на то что творчеству художника посвящено немало искусствоведческих трудов, никто из исследователей не уделил внимания проблеме картинного обрамления. В данной статье в научный оборот впервые вводятся чертежи и рисунки рам Самохвалова, а также созданные по ним оригинальные произведения. На основании сравнительного анализа атрибутируются рамы художника из собраний различных музеев. В результате стилистического анализа и сопоставления созданных художником рам с картинными обрамлениями XVII–XX веков выявляются традиционные и новаторские черты в работах Самохвалова. Статья освещает неизученную грань творчества художника, дает возможность по-новому увидеть его работы. Исследование позволит в дальнейшем сохранить уникальные рамы Самохвалова в музеях страны, экспонировать его произведения в соответствии с авторским замыслом.

Ключевые слова: А. Н. Самохвалов; рама; картинная рама; авторская рама; рисунок рамы; картина; искусство соцреализма; искусство XX века; общество «Круг художников»; выставка; музейная экспозиция

Особая сложность изучения картинных рам – определение их авторства. Специалистам крайне редко удается найти первоначальный рисунок рамы или сведения о том, по чьему замыслу она была создана. Благодаря ведущему научному сотруднику Русского музея А. Б. Любимовой автор статьи получила возможность исследовать уникальный материал – эскизы рам художника Александра Николаевича Самохвалова (1894–1971) из частного собрания. На сохранившихся листах – чертежи, рисунки, беглые наброски рам с множественными пометками Самохвалова. Здесь же имеются списки картин с указанием их местонахождения и информацией о доставке. Мы установили, что все они выполнены в период подготовки художника к своей персональной выставке в залах Ленинградского Союза художников (1963)¹. Изучение обнаруженных документов позволило осветить новую грань творчества Самохвалова и, что особенно важно, атрибутировать его рамы в собраниях различных музеев.

Обрамления многих картин художника отличаются оригинальным дизайном и в значительной степени влияют на восприятие его живописи. Но исследователи творчества Самохвалова упускали из виду этот аспект. Особенно жаль, что знавшие художника Н. З. Стругацкий, И. Н. Баршева и К. К. Сазонова в процессе работы над монографиями о Самохвалове² не говорили с ним о рамах и не отразили в научных трудах эту сторону его наследия. Сам Самохвалов в книге «Мой творческий путь» неоднократно пишет о раме, в том числе рассматривая ее как часть живописного произведения. Первое в искусствоведческой литературе упоминание о картинном обрамлении Самохвалова появилось в 2014 году в каталоге проходившей в Русском музее выставки художника. Л. В. Шакирова (знакомая с эскизами рам Самохвалова) пишет: «Глядя на “Девушку в футболке”, трудно представить себе, что когда-то она стояла

на мольберте без белой “архитектурной” рамы... созданной по специальному эскизу Самохвалова, что она была не закончена и художник работал над ней»³. Данное высказывание, несомненно, ставит читателя в тупик, поскольку в Русском музее картина экспонируется в раме, не имеющей архитектурных деталей, к тому же серого цвета. Тем не менее это та самая, выполненная по рисунку художника рама. Но в мастерской она никогда не стояла вместе с картиной, поскольку была создана только 30 лет спустя. В 1962 году Самохвалов передал в музей раму, действительно, белую. Но, очевидно, сотрудники не придали замыслу художника большого значения – кому-то из искусствоведов пришла мысль перекрасить раму, таким образом было допущено вмешательство в созданное Самохваловым произведение декоративного искусства и изменено восприятие неразрывно связанного с цветом обрамления колорита картины⁴. К сожалению, это не единственный случай, когда в музее меняли цветовой строй рам⁵. Так, в Тверской областной картинной галерее «поновлено» оригинальное покрытие обрамления картины Самохвалова «Мальчик с самолетиком». Первоначально теплый цвет древесины на фанерованном фризе рамы сочетался со спокойным тоном белой матовой краски на скоциях. Эту тонировку перекрыли также белой, но глянцевой краской холодного оттенка.

Вероятно, над дизайном рам Самохвалов начал работать в начале 1960-х годов⁶, однако вопрос картинного обрамления занимал его и в ранний период творчества. Со слов художника известно, что первые рамы он делал, начиная свой путь в искусстве, в период обучения в реальном училище Бежецка: «...Написал голову Иоанна Крестителя по репродукции с этюда Александра Иванова. Цвет я помнил – это получилось, и я поставил в раму. Раму связал из фасонной тесины для дверных или оконных наличников.

- ¹ Подтверждением того, что данный рабочий материал связан именно с выставкой Самохвалова в залах ЛОСХ в 1963 году, является дата, поставленная художником на одном из листов с эскизами рам: «23/II 62 г.», а также сравнение имеющихся в этом материале списков картин с опубликованным каталогом выставки (см.: Александр Николаевич Самохвалов. Выставка произведений: каталог / Авт.-сост. И. Баршева, К. Сазонова. Л., 1963. 48 с.).
- ² Стругацкий Н. Александр Самохвалов. Л.-М., 1933.; Баршева И. Н., Сазонова К. К. Александр Николаевич Самохвалов. Л., 1963.
- ³ Шакирова Л. У них была великая эпоха // Александр Самохвалов. 1894–1971: каталог выставки / Сост. О. Гаврилюк и др. СПб., 2014. С. 11.
- ⁴ Зависимость колорита живописи от цвета обрамления заметили еще художники античной эпохи. На помпейских фресках и мозаиках изображены рамы, составляющие гармоничное целое с мифологическими и историческими сюжетами, пейзажами, портретами. Одни изображенные рамы имеют архитектурные формы, другие – широкий, изящно орнаментированный фриз. Наконец, третьи – составленные из линий и полос цветные поля (если угодно, границы), вступающие в сложные взаимоотношения с колоритом фрески или мозаики.
- ⁵ Актуальность проблемы сохранения оригинального покрытия картинных рам в музейных собраниях уже отмечалась в трудах российских исследователей. См.: Давыдова О. С. Экспансия образа. Рамы эпохи модерна // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2015. С. 169–181.; Лысенко О. А. Картинная рама в музейной экспозиции: проблемы подлинности и интерпретации // Музей – Памятник – Наследие. 2018. № 2 (4). С. 103–111.
- ⁶ Об этом можно судить по самохваловским эскизам рам 1962 года из частного собрания. Сведений о том, что художник и ранее работал над дизайном картинного обрамления, не имеется.



Ил. 2. А. Н. Самохвалов. Мальчик с самолетиком. 1920–1930-е гг. Холст, масло. Рама создана по проекту художника. 1960-е гг. Дерево, краска. Тверская областная картинная галерея, Тверь

Эти тесины можно было покупать у торговца древесными материалами... В такую же раму я вставил большущий холст по мотиву "Оттепели" Васильева и затем на свой собственный мотив "Вечер на реке"⁷. Мы не располагаем сведениями о том, изготавливал ли Самохвалов, имевший навыки столяра и модельщика, в последующие годы рамы для картин. Однако вторая жена художника М. А. Клещар-Самохвалова рассказывала, что «он старался все сделать сам». В частности, в ее мастерской стояли выполненные мужем большой фанерный шкаф и шестигранный столик⁸.

Одно из свидетельств того, каким было обрамление картин Самохвалова в конце 1920-х – начале 1930-х годов, – фотография экспозиции выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1932, ГРМ), где слева видны написанные Самохваловым в 1931–1932 годах в коммуне «Ленинский путь» портреты в одинаковых простого узкого профиля деревянных рамах. Эти обрамления нейтральны, их цвет не влияет на восприятие колорита живописи. Можно предположить, что по замыслу художника нетонированная древесина должна была напоминать зрителям о домах поселка Бежаницы Псковской области, в которых жили запечатленные на холстах коммунары. Справа на фотографии – картина «Ткацкий цех» (1929, ГРМ) в белой раме широкого прямолинейного профиля. В центре на щите – «Девушка в футболке» (1931–1932, ГРМ), портрет Е. П. Самохваловой с дочерью (1930–1932, ГРМ). Оба произведения – в узких белых обрамлениях. Художник рассказывал, что написанную еще в 1931 году «Девушку в футболке» он принес на выставку с опозданием, не успев представить жюри, поскольку «нужно было кое-что закончить в ней и поставить хотя бы в самую простую белую раму»⁹. Цвет не только рамы (непосредственно влияющий на восприятие колорита картины), но даже фона, на котором она экспонировалась, были крайне важны для Самохвалова. По его просьбе музейные маляры «несколько изменили тональность стены... чтобы звучание белого в сочетании с черным заговорило во всю силу»¹⁰. Спустя десятилетия художник создаст для картины новую раму, но цвет ее по-прежнему останется белым.

Нетонированные или покрашенные в белый цвет деревянные рамы в 1910–1930-х годах использовали многие художники. В частности, на групповой фотографии (1928) членов общества «Круг художников»,



Ил. 3. А. Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928 г. Холст, темпера. ГРМ, Санкт-Петербург

в котором состоял и Самохвалов, на заднем плане виден фрагмент экспозиции их выставки с картинами в белых узких простого, но различного профиля рамах. Конечно, тонирование рам белой краской не было случайным. Прежде всего, это цвет, обладающий самой высокой светосилой. Таким образом, вокруг картины возникало будто бы световое поле. Этот эффект схож с тем, который дает золоченое покрытие рам, отражающее свет и вызывающее иллюзию дополнительной подсветки живописного полотна. Немаловажно, что белый цвет рамы усиливает звучание белых пятен, линий и бликов в картине, делая ее более светящейся. И. Иттен доказывал, что белый делает более темными прилегающие к нему цвета, а при определенном колористическом решении и увеличивает цветовую напряженность картины¹¹. К. С. Петров-Водкин называл белую краску «спасительной, отделяющей одну форму от другой»¹². Эти слова, сказанные в отношении живописной композиции, с полным основанием можно экстраполировать на взаимоотношения картины и цвета стены либо соседнего с ней полотна, граница

между которыми – рама. Наконец, важно вспомнить, что Самохвалов в период обучения в Петроградских государственных свободных художественных мастерских¹³ у Петрова-Водкина под влиянием системы «трехцветия» учителя разработал собственную «систему цветовой гаммы», в соответствии с которой «максимально чистая белая окраска бесцветия» имеет наибольшую светосилу¹⁴.

В конце 1930-х годов в творчестве Самохвалова наметился перелом. От поиска созвучных современной жизни форм и ритмов в картине, от свободного оперирования цветом, который, подчиняясь чисто художественным задачам, может не совпадать с природной окраской изображаемого объекта, Самохвалов перешел к излишней детализации и загроможденности композиции, театральности поз, «реалистичному» колориту, то есть всему тому, что отличает многие из его поздних работ, выполненных по законам соцреалистического стиля. Причина подобных изменений – резкие нападки критиков, обвинявших Самохвалова и его единомышленников из «Круга художников» в формализме¹⁵. Не желая отказываться от живописи, Самохвалов приспособился к требованиям времени. Трудно поверить, что «Метростроевка со сверлом» (1937, ГРМ) и «Делегатки» (1939, ГРМ) созданы одним автором. Пропасть лежит между оригинальной по замыслу и художественному воплощению работой «Кондукторша» с озадаченным электрическим светом лицом-маской (1928, ГРМ) и надуманной, лишенной пространства композицией «Александр Блок в рабочем пикете» (1964, ГРМ). В 1935 году Самохвалов декларировал: «Чаще всего то, что требует некоторого шевеления мозгами или попросту непривычное, кроется формализмом»¹⁶. В 1960-е, говоря о собственных поздних произведениях, он настойчиво цитирует А. С. Пушкина: «покорный общему закону, переменялся я»¹⁷. Чего стоили художнику эти перемены, можно понять из рассказа М. А. Клещар-Самохваловой о первом посещении мастерской учителя и будущего мужа в 1950 году. Очевидно, доверившись гостю, Самохвалов стал показывать ей убранные от чужих глаз на антресоли «формалистические» работы 1920–1930-х годов, руки его дрожали...¹⁸ Возможно, именно эта глубоко затаенная боль привела художника к мыс-

ли создать для картин 1920–1930-х годов особенные рамы, чтобы наиболее эффектно представить эти произведения публике на персональной выставке 1963 года. Причем Самохвалов разрабатывал рамы не только для работ, стоявших на антресолях его мастерской, но и для тех, что находились в собрании Русского музея, например «Девушки в футболке», приобретенной у живописца сразу после выставки «Художники РСФСР за XV лет». Интересно отметить, что в 1937-м эта картина экспонировалась на Международной выставке в Париже, но столь важное событие не побудило тогда автора к созданию новой рамы.

«В портрете Веласкес, Рембрандт, Гойя, Энгр, Репин, Серов приобщают нас к опыту жизни, методу жизни и ритму жизни других эпох», – писал Самохвалов¹⁹.

Ил. 4. А. Н. Самохвалов. Александр Блок в рабочем пикете. 1964 г. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург



⁷ Самохвалов А. Мой творческий путь. Л., 1977. С. 34–35.

⁸ Клещар-Самохвалова М. Я благодарна судьбе // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца. Проза. Статьи о художнике. Критика, воспоминания, письма / Сост. М. Клещар-Самохвалова. СПб., 1996. С. 282.

⁹ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 202.

¹⁰ Там же. С. 204.

¹¹ Иттен И. Искусство цвета. М., 2011. С. 37.

¹² Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / Вступ. ст. Ю. А. Рукакова. Л., 1982. С. 501.

¹³ Петроградские государственные свободные художественные мастерские были основаны в 1918 году на базе Высшего художественного училища живописи, скульптуры и архитектуры. В 1921 году учебное заведение было реформировано в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС).

¹⁴ Самохвалов А. Трехцветие и сферическая перспектива // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца... С. 203.

¹⁵ Мусакова О. К истории художественного объединения «Круг художников» // Объединение «Круг художников». 1926–1932: каталог выставки / Сост. В. Ловякина и др. СПб., 2007. С. 5–18.

¹⁶ Шакирова Л. Указ. соч. С. 12.

¹⁷ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 280, 309.

¹⁸ Клещар-Самохвалова М. Я благодарна судьбе // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца... С. 278–280.

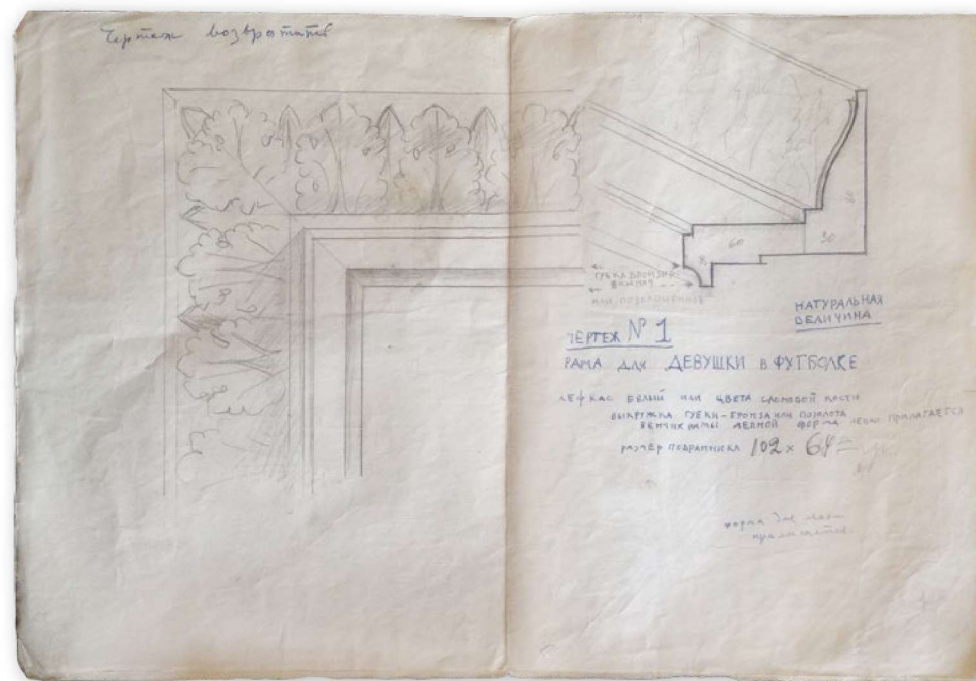
¹⁹ Самохвалов А. О портрете эпохи // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца... С. 199.

Вероятно, этого же он стремился достичь и в своей «Девушке в футболке». «Списав» образ с соседки, учительницы средней школы, художник обобщил его до символа и идеала эпохи. На полотне спортивная молодая женщина, в ее лице одновременно нежность и волевая целеустремленность. Облегающая одежда подчеркивает формы тела. Фигура – сгусток энергии – построена на резких контрапостах. На портретируемой сшита по моде 1930-х годов футболка, какие носили многие. В руках модели ничего нет, за ее спиной лишь серый фон – ничто не конкретизирует образ, не связывает с какой-либо профессией, любимым делом. Эту героиню можно представить спортсменкой, преподавателем, врачом, инженером... Интересно, что искусствоведа Н. З. Стругацкий с предубежденностью отнесся к образу «Девушки в футболке», полагая, что в эпоху индустриализации и коллективизации «некогда быть столь красивой»²⁰, с чем Самохвалов, очевидный приверженец античного идеала красоты²¹, был в корне не согласен.

В 1962 году художник создал для «Девушки в футболке» раму, чертеж которой в настоящее время находится в частном собрании (ил. 5). Профиль рамы сочетает очень узкую гладкую лицевую часть, соединенную через ступенчатый переход со строго перпендикулярной ей высокой прямолинейной боковой стороной, также через ступеньку сочлененной с находящимся около стены²²

и параллельным ей широким элементом с криволинейной (наподобие гуська) поверхностью. Губка фальца имеет традиционную для рамочного дела выкружку. На внешней криволинейной поверхности – лепной орнаментальный пояс в виде листьев аканта – декоративный мотив, распространенный в классицистических картинных обрамлениях. При этом все другие части профиля рамы «Девушки в футболке» гладкие, без украшений. Прямолинейная лицевая часть, подчеркнута острые углы, значительно выдвигающий картину вперед высокий обратный профиль усиливают динамику изображенной фигуры. Наложенный на плавно изгибающуюся поверхность детально проработанный растительный орнамент смягчает жесткие формы рамы, одновременно подчеркивая женственность модели.

Прием визуального приближения модели к зрителю при помощи обратного или прямого профиля рамы использовали многие живописцы. В частности, И. Е. Репин нередко вставлял портреты в рамы с широким орнаментированным фризом, сокращая расстояние между написанным на холсте и смотрящим на него зрителем. Подобные обрамления мы видим в портретах Л. Толстого (1887, ГТГ), дочери Веры («Осенний букет», 1892, ГТГ)²³, картине «Белорус» (1892, ГРМ). Самохвалов решил задачу «приближения» совершенно по-своему, разработав оригинальный профиль рамы.

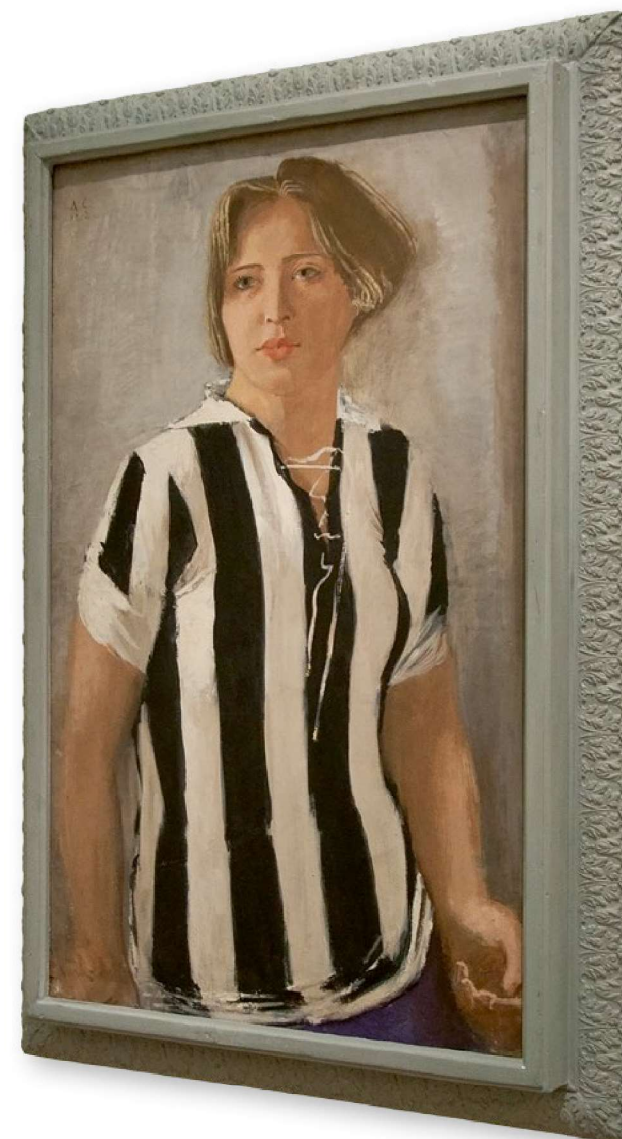


Ил. 5. А. Н. Самохвалов. Чертеж рамы для картины «Девушка в футболке» (вид спереди и в разрезе). 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

Ил. 6. А. Н. Самохвалов. Девушка в футболке. 1931–1932 гг. Холст, темпера. Рама создана по проекту художника. 1962 г. Дерево, левкас, мастика, краска. (Первоначально, в соответствии с авторским замыслом, рама была белого цвета, с бронзированной губкой фальца.) ГРМ, Санкт-Петербург

В отличие от профиля, полихромное покрытие рамы «Девушки в футболке» не ново. Сочетание краски (обычно синей, красной или черной) с позолотой в декоративном убранстве рам было распространено еще в эпоху Ренессанса. В 1900-е годы, в период увлечения классицизмом, изготавливались рамы белого цвета с золоченым орнаментом. На некоторых картинах Э. Дега («Вытирающаяся женщина», 1884, ГЭ) можно видеть белые рамы с отдельными вызолоченными частями профиля. Для советского периода подобное покрытие нехарактерно. Белая окраска рамы Самохвалова перекликалась с полосками футболки девушки, одновременно выступала резким контрастом к фиолетовой юбке и слегка оттеняла жемчужный фон картины. В то же время металлизированное покрытие губки фальца (твореной бронзовой) вносило неожиданно звучный аккорд в цветовую гармонию живописи и ее обрамления, создавало яркий контур, фокусирующий внимание зрителя на персонаже. К сожалению, об этом авторском решении приходится говорить в прошедшем времени, основываясь лишь на указаниях Самохвалова, записанных непосредственно рядом с эскизом его авторской рамы: «Левкас белый или цвета слоновой кости. Выкружка губки (фальца. – О. Л.) – бронза или позолота. Венчик рамы лепной. Форма лепки прилагается»²⁴. О том, что мастер-исполнитель в точности повторил идею художника либо что сам Самохвалов не передумал и не изменил цветовой строй обрамления «Девушки в футболке» на серый, свидетельствует учетная документация Русского музея. Как значится в Инвентарной книге рам, «вновь изготовленная» по заказу Самохвалова «белая рама» поступила в Русский музей в 1962 году и была соединена с экспонировавшейся картиной²⁵. Поскольку в Инвентарной книге рам, как правило, давались лишь самые общие описания предметов, было необходимо уточнить, имела ли первоначально губка фальца металлизированное покрытие. Исследования с помощью рентгено-флуоресцентного спектрометра, проведенные заведующим отделом технологических исследований ГРМ С. В. Сирро, это подтвердили. Таким образом, мы знаем, что серой рама стала «благодаря» музейным сотрудникам.

Профиль рамы «Девушки в футболке», равно как и ряда других созданных художником в 1960-е годы рам, восходит к архитектуре конструктивизма 1920–1930-х годов. Формы конструктивизма были опробованы Самохваловым, имевшим неоконченное



архитектурное образование²⁶, в 1920-е годы в проектах памятников Я. М. Свердлову в Москве (1923) и В. И. Ленину в ленинградском порту (1924). В связи с исследованием самохваловских рам особенно интересен оставшийся нереализованным проект памятника Свердлову, где имеются ступенчатые переходы, прямоугольные параллелепипеды с узкими и широкими плоскостями, а также соединенные с ними полусфера и башня в форме спирали²⁷. Возможно, профиль ряда рам Самохвалова инспирирован разработанным учеником и соратником К. С. Малевича Н. М. Суетиным супрематическим дизайном интерьера павильона СССР на Всемирной выставке в Париже (1937). Самохвалов считал эту работу необыкновенно удачной. Он отмечал: «Суетин действовал строгими архитектурными формами, внушающими строгую ясность

19 Самохвалов А. О портрете эпохи // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца... С. 199.
20 Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 204.
21 Весьма показательны в этой связи слова Самохвалова: «Меня привлекал здоровый творческий дух в здоровом теле» (см.: Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 216).
22 Мы рассматриваем раму, висющую на стене вместе с картиной.
23 Обе рамы Репина опубликованы (см.: Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2014. С. 226–227, 292–293).

24 Надпись на находящемся в частном собрании эскизе рамы для картины «Девушка с футболкой».
25 Инвентарная книга художественных рам ГРМ. Рама № 7695. Запись от 18.05.1962.
26 В 1914 году Самохвалов поступил на архитектурный факультет Высшего художественного училища живописи, скульптуры и архитектуры, где обучался более трех лет.
27 Венчающая монумент Свердлову башня восходит к памятнику III Интернационала В. Е. Татлина, модель которого экспонировалась в 1920 году в здании Академии художеств. Там ее и видел Самохвалов.



Ил. 7. Интерьер заключительного зала павильона СССР, оформленного по проекту Н. М. Суетина. Всемирная выставка, Париж. 1937 г.

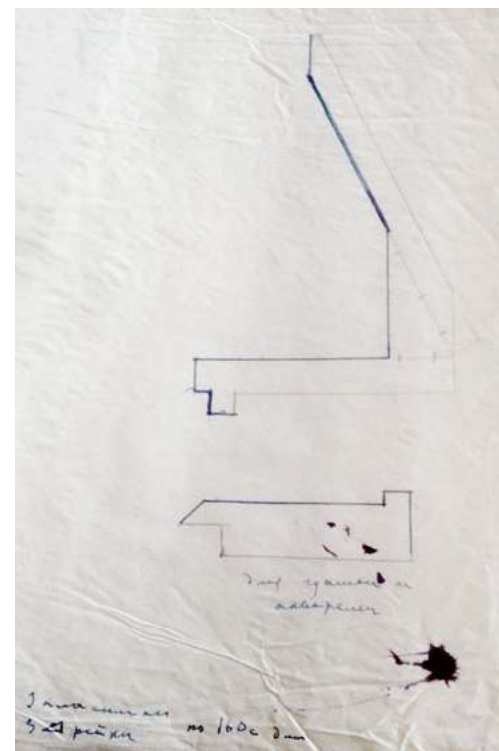
и четкость ритмов»²⁸. В построенном по проекту Б. М. Иофана советском павильоне Суетин придал всем стендам, подставкам, постаментам, пилонам форму архитектурных модулей, парадную лестницу украсил парно стоящими вертикальными архитекторами. В последнем зале павильона экспонировались три огромных панно, выполненные по эскизам и при участии Самохвалова, А. А. Дейнеки и А. Ф. Пахомова, для которых Суетин создал супрематические белые, не имеющие декора рамы. Красота этих рам была в идеально найденных пропорциях, в восходящей к вертикальным архитекторам Малевича чистой беспредметной форме, построенной на сочетании вертикальных и горизонтальных плоскостей. В дизайне рам Суетин сопоставил листы разного профиля и ширины. При этом в качестве трех листелей он использовал элементы архитектурного орнамента зала. Так, верхней частью рамы служил широкий сложный профилировки карниз, вплотную к которому были подняты панно. Правый и левый листели были образованы вертикальными архитектурными модулями, членившими стены. А сравнительно узкая обратного профиля планка, на которую опирался холст, была сделана специально для панно. На сохранившейся фотографии зала видно, в какой степени супрематический дизайн рам влиял на восприятие живописных панно, обостряя ощущение

движения изображенных на них персонажей. Возможно, Самохвалов был знаком и с другими супрематическими рамами Суетина, созданными как для собственных произведений, так и в связи с оформлением экспозиционного пространства, в том числе выставки «Героическая оборона Ленинграда»²⁹. Для многих картинных обрамлений Самохвалова, так же как и для рам Суетина, характерны четкий ритм, лаконизм, строгость форм и новизна профиля. Однако со свойственной ему склонностью к оглядке на классические образцы Самохвалов нередко дополнял дизайн рам то орнаментом, то фанеровкой.

Интересно, что именно в 1960-е годы, создавая рамы, Самохвалов обратился к достижениям авангардного искусства. Почти в то же время в росписях по фарфору он применил систему сферической перспективы Петрова-Водкина в изображениях предметов обстановки швейной мастерской (тарелка «Швея» (1968) по эскизу 1923 года, ГРМ), а в беспредметном орнаменте использовал элементы супрематических композиций К. С. Малевича (чашка с блюдцем (1968) по эскизу 1923 года, ГРМ). Следует отметить, что Самохвалов не был ни кубистом, ни конструктивистом, ни супрематистом, но в разные годы заимствовал из этих направлений формы и принципы построения для достижения наибольшей выразительности своих

произведений, так же, как он использовал художественные приемы древнерусской живописи. «Самовыражение, — полагал Самохвалов, — это не поиск различия, ибо дело не в непохожести на других, а во внесении своей концепции, дополняющей миропонимание»³⁰.

Среди хранящихся в частном собрании Самохваловских эскизов рам один значительно отличается от других формой профиля (ил. 8). Большинство профилей состоит, главным образом, из вертикальных и горизонтальных элементов, здесь же внешняя прямая часть рамы расположена под острым углом к внутренней, между ними — достаточно широкий фриз. Этот оригинальный эскиз не имеет сопроводительной надписи, но в нем нетрудно узнать раму картины «Ткацкий цех» (1929, ГРМ) (ил. 9, 10). Мы не располагаем сведениями о том, была ли рама по этому рисунку изготовлена к выставке в ЛОСХе³¹. Но доподлинно известно, что в 1966 году Самохвалов передал в Русский музей «Ткацкий цех» уже в новой раме³². На ее обратной стороне — монограмма «АС», написанная черной краской, вероятно самим Самохваловым. Такие же монограммы



Ил. 8. А. Н. Самохвалов. Эскизы двух рам (верхний — для картины «Ткацкий цех»), 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

Ил. 9. Рама картины «Ткацкий цех», созданная по проекту А. Н. Самохвалова. Вид сбоку. 1962–1965 гг. Дерево, краска. ГРМ, Санкт-Петербург

можно видеть на его картинах. История искусства знает немало примеров, когда художники ставили подписи на рамы. Д. Уистлер размещал свой знак в виде мотылька на живописных работах и лицевой стороне созданных по его замыслу рам³³. Имя Ф. фон Штука встречается на некоторых обрамлениях его картин, причем шрифт воспринимается как часть декора. В Русском музее хранятся две акварели Е. М. Бем в рамках с подписью художницы, включенной в декоративную композицию и выполненной в технике рельефа по стеклу, как и орнамент³⁴. На тыльной стороне авторской рамы, выбранной К. С. Малевичем для своей картины «Три женские фигуры», есть подпись художника³⁵. Все эти примеры демонстрируют особое отношение авторов к обрамлению своих картин. Самохвалов

²⁸ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 267.

²⁹ Подробнее о рамах Н. М. Суетина см.: Лысенко О. От архитекторов К. С. Малевича — к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств. 2019. № 4. С. 179–199; Лысенко О. А. «...Убедить не словами, а делом в замечательности новых пропорций» (о супрематических рамах Н. М. Суетина) // Страницы истории отечественного искусства: сборник статей по материалам научной конференции / Науч. рук. Е. Н. Петрова. СПб., 2020. С. 260–270.

³⁰ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 67.

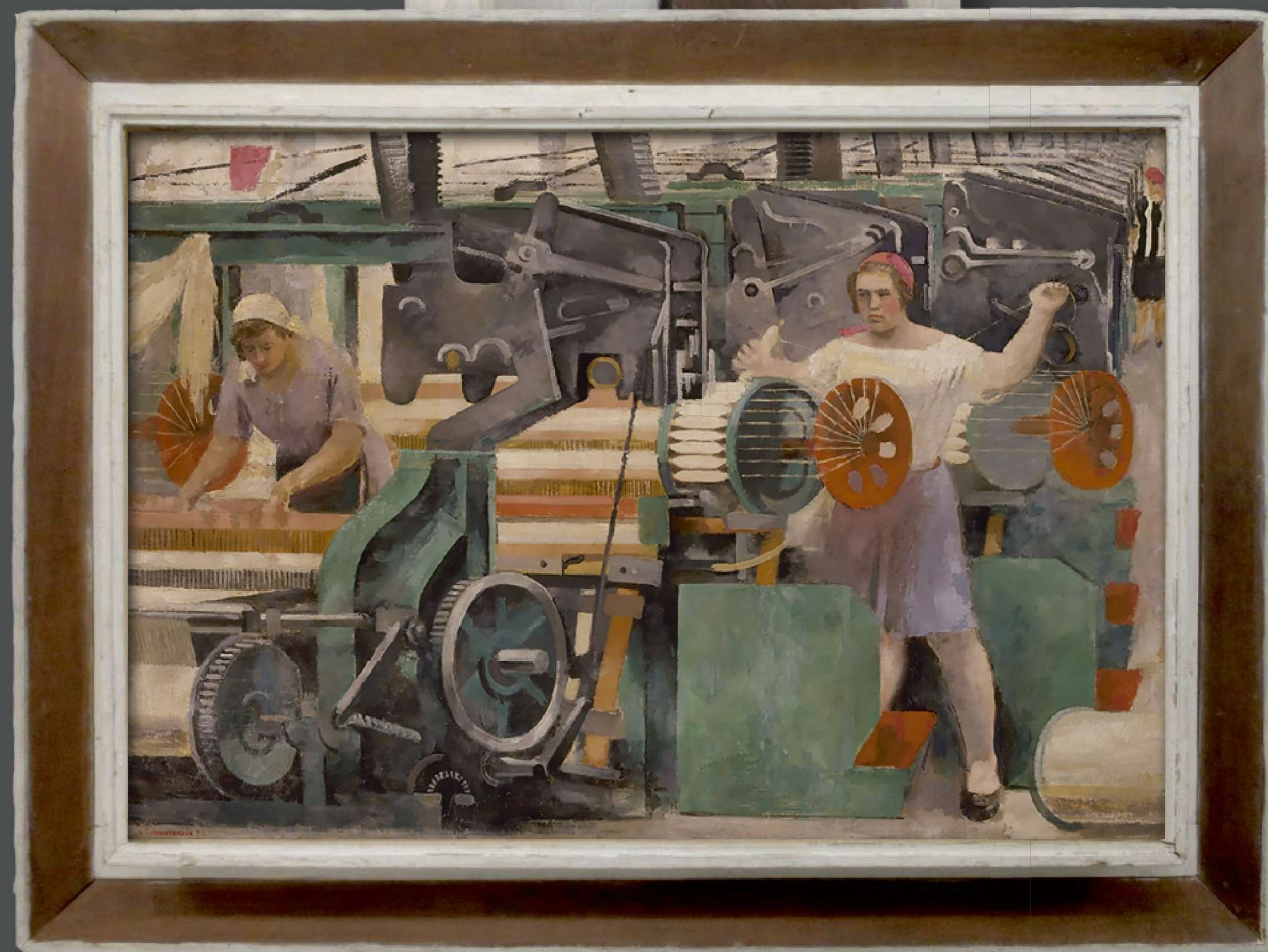
³¹ Картина «Ткацкий цех» экспонировалась в 1963 году на выставке в ЛОСХ. См. каталог выставки (Баршева И., Сазонова К. Указ. соч. С. 14).

³² В Книге поступлений ГРМ значится, что картина Самохвалова «Ткацкий цех» поступила в музей в «авторской раме» (запись сделана в январе 1966 года; Рама № 7891). Это редчайший в учетной документации ГРМ пример упоминания авторской рамы, из чего можно предположить, что художник обращал внимание искусствоведов на свои рамы при передаче произведений в музей. Как правило, в Книгу поступлений ГРМ рамы не записывались либо делалась отметка: «картина в раме».

³³ Mendgen E. James McNeill Whistler. "...carrying on the particular harmony throughout..." // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington, 1995. P. 87–94.

³⁴ Лысенко О. Елизавета Меркурьевна Бем (1843–1914) // Антикварное обозрение. 2006. № 4. С. 26–27.

³⁵ Лысенко О. А. «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К. С. Малевича // Рама как объект искусства / Ред. Т. Л. Карпова. М., 2015. С. 199–216.



Ил. 10. А. Н. Самохвалов.
Ткацкий цех. 1929 г.
Холст, масло, темпера.
Рама создана по проекту
А. Н. Самохвалова. Фрагмент.
1962–1965 гг. Дерево, краска.
ГРМ, Санкт-Петербург

ФОТО: КАРТИНА: https://rusmuseumvr.ru/data/collections/painting/19_20/samokhvalov_a_n_tkaskiy_cех_1929_zh-8149_/index.php; РАМА: О. А. ЛЫСЕНКО

воспринимал «Ткацкий цех» и раму как единое целое. В его книге читаем: «Несколько слов о композиции этой небольшой картины. Она строилась в двух наслоениях перспективы. Глубинный слой нес задачу передачи пространства громадного, заполненного станками цеха. В правой части, у самой рамы, перспективное раскрытие пространства до первого плана в сочетании с правой вертикалью рамы дает конфигурацию идущего к зрителю расширения пространства, по которому движется вперед фигурка девушки-ткачихи в черно-белой полосатой кофточке. Строго по перспективе увеличивающиеся к переднему плану станки как бы предсказывают это движение. У самого первого плана перспектива резко меняется, сдвигаясь влево и утверждая весь первый план как живописную плоскость»³⁶. Очевидно, Самохвалов стремился к тому, чтобы рама усиливала эффект расширения пространства в картине. И здесь он выступил настоящим новатором. Традиционно, в течение многих веков картинные рамы изготавливались трех типов: прямого, обратного и плоского профиля. Рама прямого профиля визуально увеличивает глубину пространства в живописи, обратного – наоборот, приближает дальний план к зрителю. Плоская рама также приближает изображение к смотрящему и в некоторых случаях может восприниматься как окно в другой мир. Самохвалов разработал новый тип рамы. Наклоненные к картине элементы (шириной 7 см), характерные для обрамлений прямого профиля, он вынес на внешнюю сторону рамы, приблизив их к самой стене. При этом, фальц, куда вставляется картина, выдвинул вперед за счет внутренней узкой и высокой (7 см) части профиля. Таким образом, получилось, что передний план живописного произведения приближен к зрителю, в то время как «глубинный план», то есть условно (или визуально) отдаленное пространство цеха совпадает с внешней частью профиля рамы – гладким фризом (шириной 4 см), от которого начинается движение в сторону «раскрытия пространства». Цветовое решение рамы еще усиливает ее воздействие на восприятие картины: играющие важнейшую роль наклонные элементы профиля оставлены темными (дерево тонировано лаком), а все остальные поверхности, в том числе внешняя кромка, выкрашены в белый цвет.

В раму такого же, зрительно расширяющего пространство картины профиля

Самохвалов оформил и «Натюрморт со статуэткой» (1933, ГРМ). Но в покрытии этого обрамления он сочетал белую краску с фанеркой, имеющей ярко выраженную структуру древесины, что нарушает строгий ритм рамы и привносит в произведение кажущееся несколько неуместным декоративное начало. Впрочем, это впечатление исчезает, когда смотришь на раму, соединенную с живописью. Мягкие линии и изгибы природного узора древесины на фанерке сочетаются со складками одежды терракотовой «Танатры» и тканью драпировки. Цвет фанерки перекликается с отдельными деталями живописной композиции, а белый цвет обрамления усиливает звучание коричневого и красного. Важно сказать, что, до того как Самохвалов создал новое обрамление для этой работы, она висела в мастерской художника в золоченой с резным орнаментом раме XIX века. Возможно, Самохвалову хотелось, чтобы новая рама «Натюрморта со статуэткой», как и предыдущая антикварная, была связана со старыми традициями, продолжая обозначенную в картине тему искусства, поэтому он и использовал фанерку. Напомним, что в XIX столетии рамы, фанерованные дорогими породами древесины, изготавливались для графических произведений. В XVII веке в Европе были распространены картинные рамы, фанерованные эбеновым деревом³⁷. «Натюрморт со статуэткой», так же, как и одинакового с ним размера «Натюрморт с веткой» (1934), художник писал, отыскивая «цветовое содержание» будущего полотна «С. М. Киров принимает парад физкультурников» (1935, ГРМ). Но, видимо, Самохвалов не считал эти работы парными, и на выставке в ЛОСХе он показал их в абсолютно разных обрамлениях. Для «Натюрморта с веткой» художник заказал раму «чистого дерева» с широким гладким фризом, перпендикулярной ему небольшой прямоугольной в сечении планкой у внешнего края и выкружкой на губке фальца³⁸. Судя по перенесенным картин на листе с чертежом, в такую же раму была вставлена картина «Головомойка».

Композиция «Головомойки» (1923, ГРМ) – дипломной работы Самохвалова, выпускника Петроградского ВХУТЕМАСа, – построена в соответствии с системой «сферической перспективы» Петрова-Водкина³⁹. Обшитые досками стены веранды, винтовая деревянная лестница, окно с занавеской, стоящий на табуретке таз с водой и женщина,

³⁶ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 129.

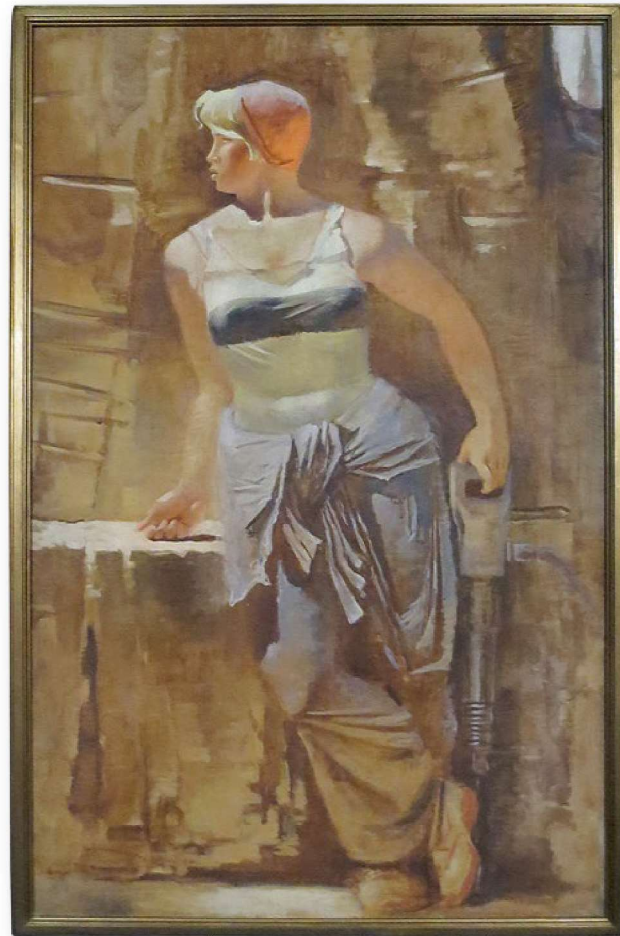
³⁷ Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London, 1996. 480 p.

³⁸ Обе рамы были созданы в 1962 году. Эскиз «Натюрморта с веткой» (1962) хранится в частном собрании. Рама № 7696 для «Натюрморта со статуэткой» была передана Самохваловым в Русский музей, где находилась картина. В Инвентарной книге рам ГРМ 18.05.1962 сделана запись, что рама «создана по заказу художника Самохвалова».

³⁹ Петров-Водкин не посвятил отдельного труда своей системе «сферической перспективы». Некоторые положения теории сформулированы им в автобиографической повести «Пространство Эвклида».

которая моет голову дочке, изображены так, будто зритель смотрит на них одновременно с разных точек зрения. Предметы и люди в картине соотнесены как друг с другом, так и с мировым пространством, частью которого они являются. Заказанная Самохваловым рама благодаря профилю усиливала ритмику прямых линий и углов в живописной композиции. При этом расположенные под прямым углом по отношению друг к другу плоские поверхности рамы рифмовались с линиями пола, стен, потолка, тогда как выкружка губки фальца сочеталась с изгибами винтовой лестницы и другими имеющими округлые формы объектами на холсте. Возможно, художник видел более сложное взаимоотношение картины и ее обрамления, подобное описанному Петровым-Водкиным, вспоминая, как в студенческие годы обнаружил «схемы и оси, врезавшиеся в картинную плоскость и выступавшие вовне на зрителя»⁴⁰. Нетонированная древесина рамы «Головмойки» словно являлась продолжением обстановки загородного дачного дома, в котором разворачивается сюжет произведения. Благодаря профилю рамы, имевшей у внешнего края вертикальный подъем, изображенная сцена не теряла своей визуальной глубины. К сожалению, судьба авторской рамы «Головмойки» не известна⁴¹. Если говорить об аналогах такого взаимодействия полотна и рамы, подобные обрамления использовал Э. Дега⁴² (эффект визуального отдаления заднего плана благодаря профилю рамы можно увидеть в работе Дега «Вытирающаяся женщина» (1884, ГЭ)).

Если обрамление «Головмойки» и «Натюрморта с веткой», возможно, было заимствовано Самохваловым у Дега, то дизайн рамы «Метростроевки со сверлом» (1937, ГРМ) является оригинальным (ил. 11). К теме тяжелого добровольного труда комсомолок на строительстве московского метро Самохвалов обратился в 1934 году. Его поразила «мотивированная энтузиазмом» энергия девушек, «незабываемо красивые ритмы» их движений⁴³. В результате возникла серия акварелей «Девушки метростроя» (ГРМ) – десять образов советских амазонок с чарующей пластикой сильных тел, трогательную женственность которых подчеркивает грубая рабочая одежда. Обобщенность форм, придирчивый отбор деталей композиции, богатство колорита наряду с остротой передачи неповторимого момента



Ил. 11. А. Н. Самохвалов. Метростроевка со сверлом. 1937 г. Холст, масляно-восковая темпера. Рама создана по проекту художника. 1962 г. Дерево, бронзировка. ГРМ, Санкт-Петербург

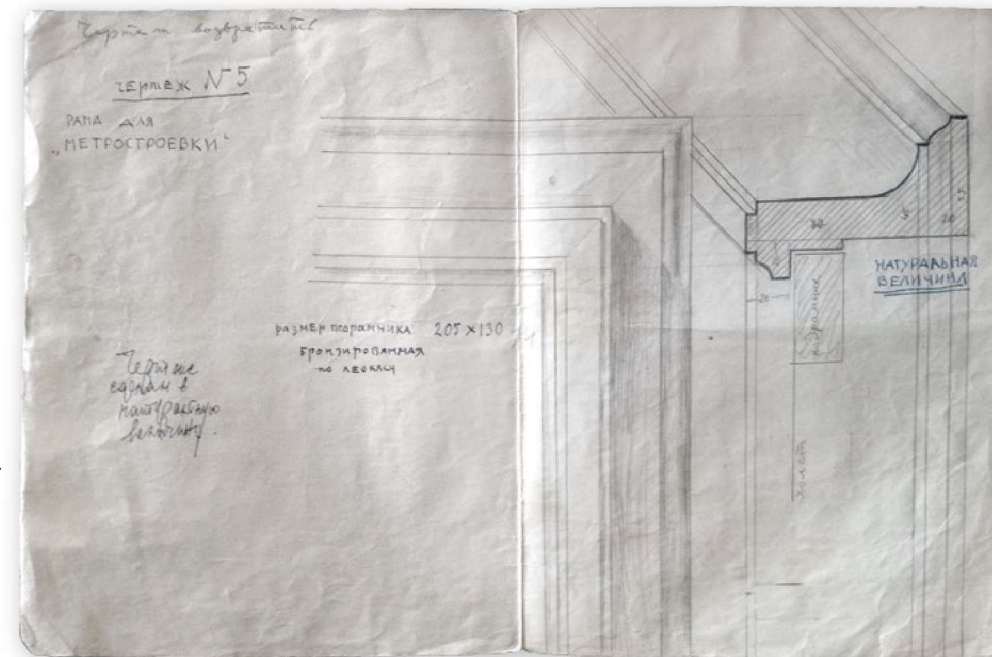
и следованием не столько жизненной правде, сколько максимальной выразительности делают эти работы одними из лучших в творчестве Самохвалова⁴⁴. Написанная спустя три года «Метростроевка со сверлом» лишь отчасти сохранила художественные свойства акварелей серии «Девушки метростроя» (ГРМ). В фигуре молодой женщины появилась монументальная застылость, что отмечает перелом в творчестве Самохвалова. Складки завязанной на бедрах девушки куртки как будто вылеплены из гипса. Читаемая в живописном образе комсомолки непоколебимая решимость и железная убежденность имеют мало общего с задорным воодушевлением девушек из акварельной серии. Сам Самохвалов охарактеризовал «Метростроевку со сверлом»

как «памятник эпохи»⁴⁵ и, явно подчеркивая героическую патетику картины, дополнил ее бронзовым контуром обрамления. Обычно в искусстве соцреализма сюжеты, посвященные трудовым и военным победам, портреты советских вождей, военачальников и передовиков труда оформлялись бронзированными рамами с широкой галтелью и лепным орнаментом в виде гирлянды из лавровых или дубовых листьев либо декоративного пояса из листьев аканта. Именно такое типовое обрамление в 1957 году Самохвалов заказал для своего полотна «Провозглашение советской власти»⁴⁶. Но «Метростроевка» требовала другого решения. Отдавая дань советской традиции, Самохвалов сделал обрамление картины бронзового цвета, но разработал оригинальный профиль. Для этого больших размеров (205 x 130 см) произведения художник задумал раму без декора, неожиданно узкого профиля. Ее фальц максимально выдвинут вперед, таким образом, «Метростроевка», как и «Девушка в футболке», оказывается приближенной к зрителю. Стоя перед картиной, он видит бронзированный фриз рамы с гладкими поясами по сторонам и маленькую выкружку губки фальца. Подчеркнуто линейный ритм лицевой части профиля рамы рифмуется со следами вырубki отбойного молотка в грунте за спиной строительницы метро. При перемещении к краю картины взгляду открывается боковая сторона ее обрамления, где плоская часть профиля переходит в выкружку, за которой следует узкий прямой элемент, затем гусек и снова прямой элемент. Очень жаль, что в Русском музее покрытие рамы было



Ил. 12. «Метростроевка со сверлом» А. Н. Самохвалова в авторской раме. Вид сбоку. Фрагмент

«поновлено». Как известно, бронзовая краска имеет множество оттенков, поэтому надпись в эскизе рукой художника: «бронзированная по левкасу» – дает лишь общее представление о первоначальном виде рамы. Между тем, для Самохвалова имели значение малейшие оттенки в окраске. Так, обрамление «Работницы с напильником» (1929, ГРМ) он хотел видеть «цвета теплого железа»⁴⁷. Профиль рамы этого полотна художник сделал совсем простым: гладкая, без скоса к губке фальца



Ил. 13. А. Н. Самохвалов. Чертеж рамы для картины «Метростроевка со сверлом» (вид спереди, сбоку и в разрезе). 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

⁴⁰ Петров-Водкин К. С. Указ. соч. С. 338.

⁴¹ В настоящее время «Головмойка» экспонируется в Русском музее в другой раме. В какой раме картина в 1976 году поступила в музей, неизвестно.

⁴² Cahn I. Edgar Degas. Gold or Colour // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington, 1995. P. 129–138.

⁴³ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 207.

⁴⁴ Для серии акварелей «Девушки метростроя» Самохвалов разработал рамы с гладким широким фризом, небольшим прямолинейным выступом у внешнего края и также прямолинейной губкой фальца. Цвет рам в эскизе не указан. Сохранились ли авторские рамы, неизвестно.

⁴⁵ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 207.

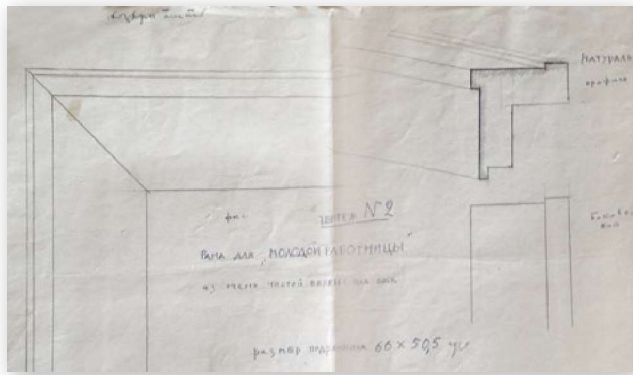
⁴⁶ Рама картины «Провозглашение советской власти» видна на фотографии 1957 года, опубликованной в каталоге выставки Самохвалова в ГРМ (см.: Александр Самохвалов. 1894–1971: каталог выставки... С. 215).

⁴⁷ Цвет рамы указан Самохваловым на листе с чертежом, хранящемся в частном собрании.

лицевая поверхность шириной 2 см и высокая (7 см) торцевая, около стены имеющая небольшой прямолинейный выступ.

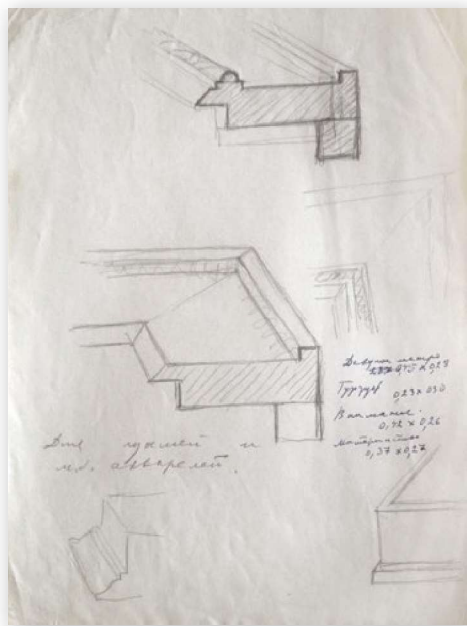
«Молодая работница», написанная Самохваловым в 1928 году на обрывке холста, (ГРМ) более тридцати лет пролежала в мастерской и лишь незадолго до выставки в ЛОСХе получила подрамник и раму. Как рассказывал художник, произведение стало результатом работы над «структурой» изображения: «картина строится на основе объемно выраженной главной композиционной единицы, переходящей в плоскость и затем в линию»⁴⁸. Для этой картины Самохвалов создал раму с широким фризом, под которым скрыт фальц⁴⁹, и небольшим прямоугольным в сечении выступом у внешнего края (ил. 14). Боковая сторона профиля такая же, как у обрамления «Работницы с напильником». Судя по всему, «Молодую работницу» художник хотел выделить среди других произведений на выставке – лишь ее раму он просил сделать «из очень чистой березы под воск»⁵⁰. В 1962 году авторская рама⁵¹ поступила в Русский музей и была записана в Инвентарной книге как «вновь изготовленная по заказу художника Самохвалова»⁵². Однако столь важное документальное свидетельство не уберегло памятник. На фотографии экспозиции ГРМ 1967 года видна «Молодая работница» в другом обрамлении⁵³. В настоящее время авторскую раму обнаружить не удалось. Не найдены и некоторые другие рамы, созданные Самохваловым в 1962 году, судить о них мы можем лишь по сохранившимся в частном собрании эскизам и фотографиям.

На листе с чертежом обрамления акварелей серии «Девушки метростроя» внизу справа расположен неподписанный профиль – вероятно, первый набросок-размышление Самохвалова на тему будущей рамы одной из картин (ил. 15). По фотографии персональной выставки художника в ЛОСХе удалось определить, что это эскиз рамы большого полотна «С. М. Киров принимает парад физкультурников» (1935, ГРМ). Профиль рамы с лицевой стороны имел чрезвычайно узкую (по отношению к большим размерам живописного произведения), гладкую поверхность, которая под прямым углом стыковалась с высокой прямолинейной торцевой частью, имеющей около тыльной стороны прямоугольный в сечении выступ. Губку фальца заменяла прикрепленная с внутренней стороны вертикальной части профиля дощечка, торец которой не позволял картине выпасть из рамы. Благодаря ширине



Ил. 14. А. Н. Самохвалов. Чертеж рамы для картины «Молодая работница» (вид спереди, сбоку и в разрезе). 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

дощечек живопись оказывалась значительно отодвинутой от лицевой поверхности обрамления, что давало необходимое впечатление глубины написанной на холсте наводненной людьми Дворцовой площади. Обычно художники визуальнo увеличивали эффект линейной и воздушной перспективы в картине с помощью рам, профиль которых включал скоции, выкружки или же гладкие наклоненные в сторону холста элементы. Самохвалов решил данную задачу по-новому, разработав оригинальный профиль. Тонировку рамы «Парада физкультурников» он сделал белой, по своей светосиле этот цвет как нельзя лучше



Ил. 15. А. Н. Самохвалов. Эскизы рам (справа внизу – для картины «С. М. Киров принимает парад физкультурников»). 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

сочетался с залитой летним солнцем площадью. Окраска рамы перекликалась с белоснежными деталями одежды спортсменов и серовато-белыми стенами штаба Гвардейского корпуса, одновременно контрастируя с включенными в композицию оттенками красного⁵⁴.

Самохвалов продолжал создавать рамы и в последующие после выставки в ЛОСХе годы. В этот период, полностью отказавшись от традиционного в рамочном деле орнамента, он сосредоточился на форме, соотношениях горизонтальных и вертикальных частей различной ширины. Профиль рам стал более выразительным, ритмически богатым. Кажется, что, вынужденный в живописи постоянно соотносить свое творчество с предъявляемыми к художникам официальными требованиями, Самохвалов нашел «отдушину» в декоративном искусстве, где можно было работать без оглядки на правильность выбранной темы и «удобопонятность». Результат получился удивительным – авторские рамы не просто дополняли, но улучшали самохваловские картины тех лет. В частности, «вымученную», заполненную множеством застывших лиц и фигур «Аппассионату (Строители коммунизма)» (1967, ГРМ) буквально спасала белого цвета рама со сложным динамичным профилем⁵⁵. Ее четкие грани и прямые углы рифмовались с серыми металлическими переплетами больших заводских окон, усиливая звучание их строгого линейного ритма и тем самым несколько нивелируя ритмическую сумятицу первого плана композиции. И так же отсутствие пространства в картине «Александр Блок в рабочем пикете» (1964, ГРМ) в определенной степени компенсировалось рамой, придавшей произведению глубину благодаря особенностям профиля, подобного тому, который был разработан Самохваловым двумя годами ранее для полотна «С. М. Киров принимает парад физкультурников». Для «Александра Блока» художник усложнил профиль, дополнив его с внешней стороны, у перехода к тыльной части равными прямолинейными элементами, следующими друг за другом наподобие ступеней (ил. 16). Узкий гладкий фриз рамы также имел по сторонам небольшие ступенчатые переходы. Богатая ритмическая структура обрамления привносила живое начало в «застывшую» композицию картины. Тонирование этой рамы заслуживает особого внимания. С внутренней стороны, примыкающей к картине, рама выкрашена бронзовой краской, тогда как лицевая и внешняя части имеют черный с оттенком желто-зеленого цвет, напоминающий сильно потемневшую бронзу. Складывается впечатление,

Ил. 16. Рама картины «Александр Блок в рабочем пикете», созданная по проекту А. Н. Самохвалова. Вид сбоку. Фрагмент. 1964–1965 гг. Дерево, краска. ГРМ, Санкт-Петербург

что раму тонировал не профессиональный мастер, а сам художник. Черная с желтовато-зеленым оттенком краска нанесена свободными широкими мазками, во многих местах просвечивает древесина (чего не мог допустить профессионал). Вероятно добываясь нужного цвета, Самохвалов смешал несколько красок. Можно предположить, что художник не только затонировал, но и сам изготовил раму, – на эту мысль наводит не обработанная с внутренней стороны древесина. Отметим, что в местах соприкосновения холста с рамой есть многочисленные идущие тонкой полосой следы синей и желтой масляной краски – то есть художник дописывал картину уже обрамленной. В 1965 году произведение «Александр Блок в рабочем пикете» в авторской раме поступило в Русский музей. К счастью, в какой-то момент о раме забыли, в противном случае ее первоначальное покрытие могла постигнуть та же судьба, что и тонировки обрамления «Девушки в футболке».

Хранящиеся в частном собрании самохваловские рисунки профилей с весьма характерными деталями позволяют атрибутировать рамы художника в различных музеях. Без сомнений можно сказать, что по эскизам Самохвалова созданы рамы к его картинам:

⁴⁸ Самохвалов А. Мой творческий путь. С. 120.

⁴⁹ То есть в этом профиле губка фальца не является самостоятельным элементом, кажется, что ее нет.

⁵⁰ Надпись Самохвалова на чертеже из частного собрания.

⁵¹ Картина «Молодая работница» поступила в ГРМ немного раньше, в 1961 году.

⁵² Запись в Инвентарной книге рам ГРМ от 18.05.1962. Рама № 7697.

⁵³ Опубликована: 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / Сост. Г. Поликарпова. СПб., 1998. Фотография 302.

⁵⁴ Судьба рамы для картины «С. М. Киров принимает парад физкультурников» неизвестна.

⁵⁵ Рама картины «Аппассионата» не сохранилась, увидеть ее можно на фотографии Третьей республиканской художественной выставки 1967 года.

«Совпартшколовец» (1931, ГТГ), «Маслодел Голубева» (1931, ГТГ), портрет тракториста В. Гаврилова (1931, Костромской государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника), «Полевые работницы» (1931–1932, ГРМ), портрет полевой работницы А. Ульяновой (1931, ГРМ), портрет М. А. Клещар-Самохваловой (1957, Тверская областная картинная галерея).

В заключение хочется уделить внимание одной из актуальных проблем, связанных с картинными рамами в собраниях российских музеев. Нередко приходится сталкиваться с тем, что искусствоведы пренебрежительно относятся к простым деревянным, не имеющим декора, с узким профилем обрамления картин XX века. Музейные сотрудники с легкостью меняют подобные авторские рамы на другие, полагая, что художники, не имея средств или торопясь перед выставкой, обрамляли свои работы тем, что было под рукой. Это крайне ошибочное мнение, одно из важнейших доказательств тому — несколько эскизов рам Самохвалова, детально продумывавшего обрамление своих произведений для выставки 1963 года в ЛОСХе. Наиболее интересен в этой связи лист с четырьмя чертежами (ил. 18). Первый и самый «сложный» — узенькой рамы «цвета левкаса» (то есть белого), орнаментированной «валиком с лавровым листом». Второй — рамы «чистого дерева» абсолютно прямолинейного профиля (даже без перехода к губке фальца) с небольшим выступом у края. Третий — «обноска... чистое дерево». Очевидно, обноску художник собирался прибить по краям подрамников нескольких картин, поскольку заказаны были две «палки» по 210 см и четыре палки по 200 см. Четвертый чертеж — также «обноска» чистого дерева по «2,20 метра 3 штуки». В данном случае «обноска» Самохвалов называет очень узкий профиль⁵⁶ с прямолинейной лицевой стороной и выкружкой на губке фальца. Сохранились ли скромные авторские рамы, созданные на основе этих чертежей, в музейных собраниях?⁵⁷ Хотелось бы верить, что да.

Надеемся, что данная статья, где впервые рассматривается феномен рамы в творчестве Самохвалова, послужит стимулом к сохранению и научной реставрации его картинных обрамлений в музеях страны.

Краткий словарь терминов:

Выкружка — элемент профиля в четверть окружности.
Губка фальца — выступающая с лицевой стороны часть профиля, служащая для того, чтобы картина не выпадала из рамы.

Гусек — профиль, сочетающий вогнутую и выпуклую части.
Листель (от французского listel — рейка) — каждая из четырех частей рамы.

⁵⁶ Размеры на чертеже не указаны, но ширина гладкой лицевой поверхности профиля рамы ненамного больше, чем ширина губки фальца.

⁵⁷ Вопрос далеко не риторический. В российских музеях в свое время было выброшено немало подобных рам.

► Ил. 17. Рама картины «Совпартшколовец Сидоров», созданная по проекту А. Н. Самохвалова. Вид сбоку. 1962 г. Дерево, тонировка. ГТГ, Москва

▼ Ил. 18. А. Н. Самохвалов. Эскизы картинных рам. 1962 г. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание



ФОТО: В. Ф. ЛОГВАНЕВ
ФОТО: А. Б. ЛЮБИМОВА



Ил. 19. А. Н. Самохвалов. Портрет М. А. Клещар-Самохваловой. 1957 г. Холст, масло. Рама создана по проекту художника. 1962 г. Дерево, краска. Тверская областная картинная галерея, Тверь

ФОТО: [HTTPS://WWW.MAXPLANT.RU/ARTICLE/SPB_ROUTE/MANEGE.PHP](https://www.maxplant.ru/article/spb_route/manege.php)



Ил. 20. Рамы, созданные
для картин
«Совпартшколовец Сидоров»
и «Маслоделка Голубева»
по проекту А. Н. Самохвалова.
Фрагменты. 1962 г.
Дерево, тонировка.
ГТГ, Москва



ФОТО: В. Ф. ЛОТБАНЕВ

Библиография

1. Александр Николаевич Самохвалов. Выставка произведений: каталог / Авт.-сост. И. Баршева, К. Сазонова. Л.: Художник РСФСР, 1963. 48 с.
2. Баршева И. Н., Сазонова К. К. Александр Николаевич Самохвалов. Л.: Художник РСФСР, 1963. 106 с.
3. Давыдова О. С. Экспансия образа. Рамы эпохи модерна // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 169–181.
4. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2011. 95 с.
5. Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
6. Клещар-Самохвалова М. Я благодарна судьбе // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца: Проза. Статьи. О художнике: Критика, воспоминания, письма / Сост. М. Клещар-Самохвалова. СПб.: Всемирное слово, 1996. С. 279–286.
7. Лысенко О. Елизавета Меркурьевна Бем (1843–1914) // Антикварное обозрение. 2006. № 4. С. 26–27.
8. Лысенко О. А. «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К. С. Малевича // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 199–216.
9. Лысенко О. А. История художественных рам в России XIX – начала XX века // Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII – начала XX века: каталог выставки / Сост. О. А. Лысенко, И. В. Файзулина, науч. ред. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 21–33.
10. Лысенко О. А. Картинная рама в музейной экспозиции: проблемы подлинности и интерпретации // Музей – Памятник – Наследие. 2018. № 2 (4). С. 103–111.
11. Лысенко О. От архитекторов К. С. Малевича – к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств. 2019. № 4. С. 179–199.
12. Лысенко О. А. «...Убедить не словами, а делом в замечательности новых пропорций» (о супрематических рамах Н. М. Суетина) // Страницы истории отечественного искусства: сборник статей по материалам научной конференции / Науч. рук. Е. Н. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей, 2020. С. 260–270.
13. Мусакова О. К истории художественного объединения «Круг художников» // Объединение «Круг художников». 1926–1932: каталог выставки / Сост. В. Ловякина и др. СПб.: Palace Editions, 2007. С. 5–18.
14. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / Вступ. ст. Ю. А. Русакова. 2-е изд. Л.: Искусство, 1982. 656 с.
15. Самохвалов А. Мой творческий путь. Л.: Художник РСФСР, 1977. 320 с.
16. Самохвалов А. О портрете эпохи // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца. Проза. Статьи о художнике. Критика, воспоминания, письма / Сост. М. Клещар-Самохвалова. СПб.: Всемирное слово, 1996. С. 198–200.
17. Самохвалов А. Трехцветие и сферическая перспектива // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца. Проза. Статьи о художнике. Критика, воспоминания, письма / Сост. М. Клещар-Самохвалова. СПб.: Всемирное слово, 1996. С. 202–208.
18. Стругацкий Н. Александр Самохвалов. Л.–М.: Огиз Изогиз, 1933. 76 с.
19. Шакирова Л. У них была великая эпоха // Александр Самохвалов. 1894–1971: каталог выставки / Сост. О. Гаврилюк и др. СПб.: Palace Editions, 2014. С. 5–15.
20. 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / Сост. Г. Поликарпова. СПб.: Palace Editions, 1998. 100 с.
21. Cahn I. Edgar Degas. Gold or Colour // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington: University of Washington Press, 1995. P. 129–138.
22. Mendgen E. Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington: University of Washington Press, 1995. P. 97–126.
23. Mendgen E. James McNeill Whistler. “...carrying on the particular harmony throughout...” // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington: University of Washington Press, 1995. P. 87–94.
24. Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London: Merrell Holberton Publ., 1996. 480 p.

Secreta Artis (Art Secrets)
ISSN 2618-7140
Art as Science: Theory, Techniques
& Technologies of Fine Arts
Volume 4. Issue 2 (2021). P. 6–26
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-6-26

LYSENKO
Oksana Aleksandrovna

Senior Researcher, Department
of Historical Museum Equipment
and Picture Frames of The State
Russian Museum

4 Inzhenernaya Str., St. Petersburg
191186,
Russian Federation
e-mail: lptaraskenko@yandex.ru

ALEXANDER SAMOKHVALOV'S PICTURE FRAMES: TRADITION AND INNOVATION

Abstract. In recent years, two contradictory trends related to the study and display of picture frames have emerged in Russian museums. On the one hand, these works have at last caught the attention of scholars leading to publications on the evolution of art framing in Russia. However, the framing of paintings in museums is still not carried out on the basis of conducted research. In the light of a rapidly developing frame market, art historians and art critics have been increasingly replacing historical frames with mass-produced ones, while disregarding historical reliability and authenticity of the frames, or the need to follow the author's conception. Meanwhile, it is known that artists of different eras, as a rule, paid great attention to the selection of picture frames, with some among them, like A. N. Samokhvalov, creating their own. Thus, the purpose of the article is to examine the frames made by Samokhvalov, as well as to draw attention to the question of the author's original picture framing. Samokhvalov's frames are characterized by their unique design, which greatly affects the perception of the painting. Despite the fact that there exists a considerable body of art historical studies dedicated to the artist's work, none of the researchers took notice of the problem of the picture framing. The article is the first to provide a scholarly introduction of designs and drawings of Samokhvalov's frames, as well as works of art created on their basis. The artist's frames from the collections of various museums have been attributed according to a comparative analysis. Likewise, traditional and innovative features in the works of Samokhvalov have been revealed as a result of stylistic assessment and comparison of frames produced by the artist with picture frames of the 17th – 20th centuries. The article illuminates the unexplored facet of the artist's work presenting it in a new light. The research will not only allow to further preserve the unique frames of Samokhvalov in Russian museums, but also exhibit his works in accordance with the author's intention.

Keywords: A. N. Samokhvalov; frame; picture frame; author's original frame; frame drawing; painting; the art of socialist realism; 20th century art; the “Circle of Artists” Society; exhibition; museum exposition

References

1. 100 let Russkogo muzeya v fotografiyakh. 1898–1998 [= One Hundred Years of the Russian Museum in Photographs. 1898–1998]. (1998). Palace Editions. [In Rus.]
2. Barsheva, I. & Sazonova, K. (1963). *Alexander Nikolaevich Samokhvalov*. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
3. Barsheva, I. & Sazonova, K. (1963). *Alexander Nikolaevich Samokhvalov. Exhibition of Works*. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
4. Davydova, O. S. (2015). *Ekspansiya obraza. Ramy epokhi moderna* [= Expansion of the Image. Frames of the Art Nouveau Era]. In T. L. Karpova (Ed.), *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoy konferentsii* (pp. 169–181). Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Rus.]
5. Itten, J. (2011) *Iskusstvo tsveta* [= Kunst der Farbe] (L. Monakhova, Trans.). D. Aronov. [In Rus.]
6. Karpova, T. L. (Ed.) (2014). *Kartina i rama. Dialogi* [= Picture and Frame: Dialogues]. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Rus.]
7. Kleshchar-Samokhvalova, M. (1996). *Ya blagodarna sud'be* [= I am Grateful to Fate]. In *Aleksandr Samokhvalov. V gody bespokoyного solntsa. Proza. Stat'i o khudozhnike. Kritika, vospominaniya, pis'ma* (pp. 279–286). Vsemirnoe slovo. [In Rus.]
8. Lysenko, O. (2006). Elizaveta Merkur'evna Bem (1843–1914). *Antikvarnoe obozrenie*, (4), 26–27. [In Rus.]
9. Lysenko, O. (2019). Ot arkhitektonov K. S. Malevicha – k suprematicheskim ramam N. M. Suetina [= From the Architects of K. S. Malevich to the Suprematist Frames of N. M. Suetin]. *Panorama iskusstv*, (4), 179–199. [In Rus.]

10. Lysenko, O. A. (2005). *Istoriya khudozhestvennykh ram v Rossii XIX – nachala XX veka* [= The History of Picture Frames in Russia in the 19th – Early 20th Centuries]. In *Odet' kartinu. Khudozhestvennye ramy v Rossii XVIII – nachala XX veka* (pp. 21–33). Palace Editions. [In Rus.]
11. Lysenko, O. A. (2015). “Zhivopis'... dolzhna priyti k rame”. K probleme sokhraneniya avtorskogo zamysla K. S. Malevicha [= “Painting... Must Come to the Frame.” On the Problem of Preserving the Vision of K. S. Malevich]. In *Rama kak ob'ekt iskusstva* (pp. 199–216). Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Rus.]
12. Lysenko, O. A. (2018). *Kartinnaya rama v muzeynoy ekspozitsii: problemy podlinnosti i interpretatsii* [= Picture Frame in a Museum Exhibition: Problems of Authenticity and Interpretation]. *Muzye – Pamyatnik – Nasledie*, 2(4), 103–111. [In Rus.]
13. Lysenko, O. A. (2020). “...Uredit' ne slovami, a delom v zamechatel'nosti novykh proporsiy” (o suprematicheskikh ramakh N. M. Suetina) [= “... To Convince Not in Words, but in Deed of Remarkable New Proportions” (on Suprematist Frames of N. M. Suetin)]. In *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva: sbornik statey po materialam nauchnoy konferentsii* (pp. 260–270). Gosudarstvennyy Russkiy muzey. [In Rus.]
14. Musakova, O. (2007). K istorii khudozhestvennogo ob"edineniya “Krug khudozhnikov” [= On the History of the Art Association “Circle of Artists”]. In *Ob"edinenie “Krug khudozhnikov”. 1926–1932* (pp. 5–18). Palace Editions. [In Rus.]
15. Petrov-Vodkin, K. (1982). *Khlynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandiya* [= Khlynovsk, Euclid's Space and Samakrandia]. Iskusstvo. [In Rus.]
16. Samokhvalov, A. (1977). *Moy tvorcheskiy put'* [= My Creative Path]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
17. Samokhvalov, A. (1996). O portrete epokhi [= On the Portrait of the Era]. In *Aleksandr Samokhvalov. V gody bespokoyного solntsa. Proza. Stat'i o khudozhnike. Kritika, vospominaniya, pis'ma* (pp. 198–200). Vsemirnoe slovo. [In Rus.]
18. Samokhvalov, A. (1996). Trekhsvetie i sfericheskaya perspektiva [= Tricolor and Spherical Perspective]. In *Aleksandr Samokhvalov. V gody bespokoyного solntsa. Proza. Stat'i o khudozhnike. Kritika, vospominaniya, pis'ma* (pp. 202–208). Vsemirnoe slovo. [In Rus.]
19. Shakirova, L. (2014). U nikh byla velikaya epokha [= And They Enjoyed a Great Era]. In *Aleksandr Samokhvalov. 1894–1971* (pp. 5–15). Palace Editions. [In Rus.]
20. Strugatskiy, N. (1933). *Aleksandr Samokhvalov. Ogiz Izogiz*. [In Rus.]
21. Cahn, I. (1995). Edgar Degas. Gold or Colour. In *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 129–138). University of Washington Press.
22. Mendgen, E. (1995). Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt. In *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 97–126). University of Washington Press.
23. Mendgen, E. (1995). James McNeill Whistler. “...carrying on the particular harmony throughout...” In *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 87–94). University of Washington Press.
24. Mitchell, P. & Roderts, L. (1996). *Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publ.



Ил. 21. Рама картины
«Тацкий цех», созданная
по проекту А. Н. Самохвалова.
Фрагмент тыльной стороны
с подписью художника.
1962–1965 гг.
Дерево, краска.
ГРМ, Санкт-Петербург

