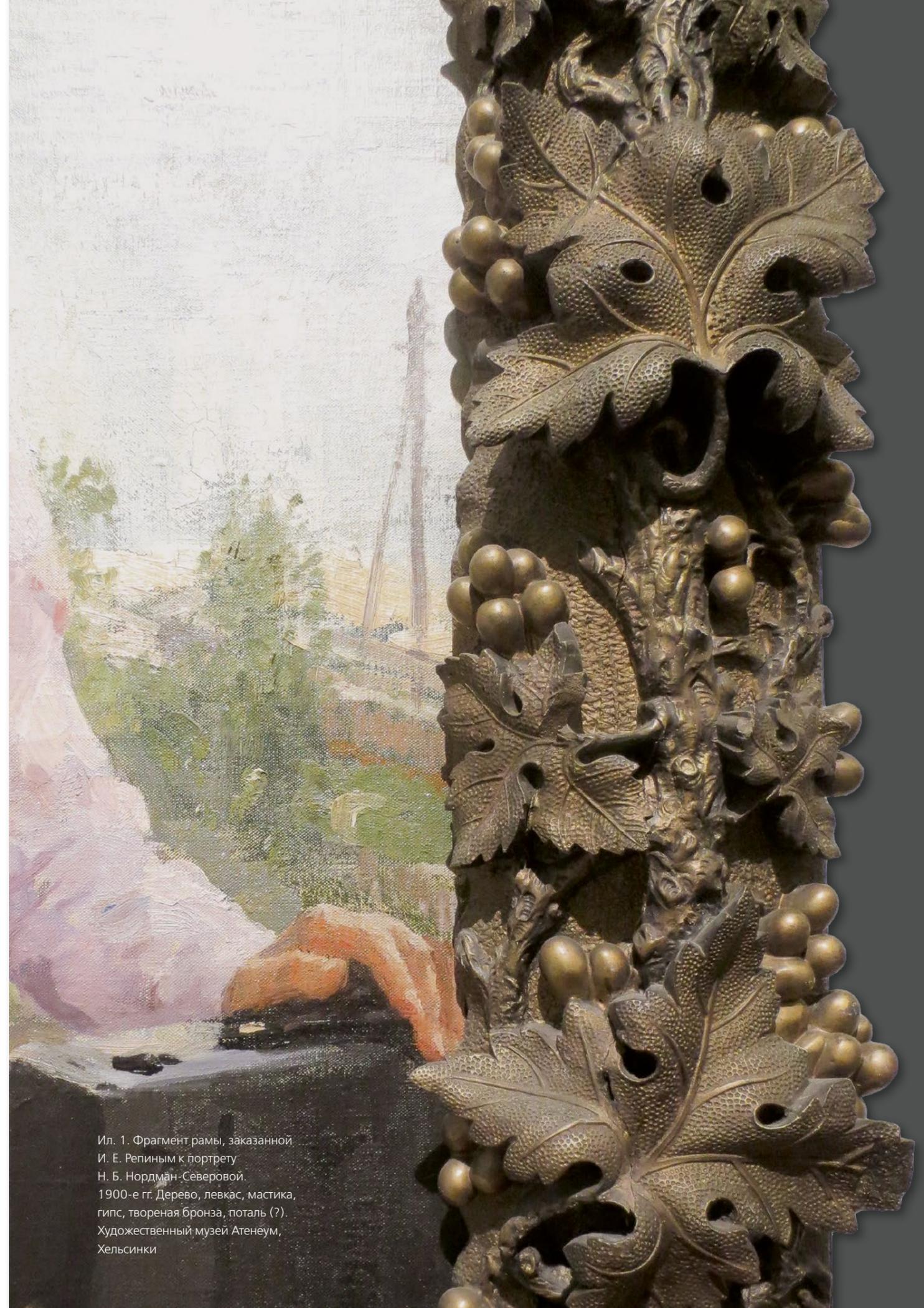


# « ... ОЧЕНЬ ВЫИГРАЛА В РАМЕ »

(К ПРОБЛЕМЕ КАРТИННОГО  
ОБРАМЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ  
И. Е. РЕПИНА)

**Аннотация.** Многие картины И. Е. Репина в собраниях Русского музея, Третьяковской галереи, Атенеума имеют интересные, богато декорированные, порой уникальные рамы. Подавляющее большинство этих произведений декоративного искусства не изучено. Неизвестным остается не только создатель эскиза и мастер-изготовитель, но и кто выбрал раму для живописного полотна – сам художник либо покупатель, заказчик. Представление о рамах произведений Репина сегодня в значительной степени зависит от весьма критического отзыва о них, оставленного Я. Д. Минченковым в воспоминаниях о передвижниках. Сомневаться в объективности его слов заставляют рамы Репина, которые нам удалось выявить и атрибутировать. Вопрос о вкладе Репина в искусство картинного обрамления до сих пор не рассматривался в трудах специалистов. Между тем имеются основания предполагать, что рама к картине «Садко» была выполнена по рисункам художника. Ряд рассматриваемых в статье памятников впервые вводится в научный оборот.

**Ключевые слова:** рама; картина; авторская рама; эдикулярная рама; живопись; И. Е. Репин; П. М. Третьяков; передвижники



Ил. 1. Фрагмент рамы, заказанной И. Е. Репиным к портрету Н. Б. Нордман-Северовой. 1900-е гг. Дерево, левкас, мастика, гипс, твореная бронза, поталь (?). Художественный музей Атенеум, Хельсинки

ФОТО: ВАЛЕНТИН ЛОГАНЕВ

Несмотря на то что рамы произведений И. Е. Репина не раз привлекали внимание исследователей<sup>1</sup>, проблема картинного обрамления в творчестве художника остается неизученной. Однако среди специалистов бытует представление, что репинский выбор рам нередко был неудачным. Оно основано на строках из воспоминаний Я. Д. Минченкова – живописца, многие годы бывшего уполномоченным Товарищества передвижных художественных выставок. Минченков писал: «Очень часто в противоречии с репинскими картинами были его рамы. Серьезная вещь, строгие формы – и легкомысленная рама, не соответствующая картине. На это указывали ему товарищи. “Скажите пожалуйста, – как будто соглашался Илья Ефимович. – Действительно, в рамках мне не везет”. Но рам не менял и в следующий раз присылал еще хуже»<sup>2</sup>. Чем дальше мы изучаем авторские рамы Репина, выявляя их в музейных собраниях, тем более убеждаемся в несправедливости слов Минченкова.

Ценнейшим источником сведений о рамах Репина являются его письма. Из них мы знаем, что художник хотя и уделял пристальное внимание обрамлению своих работ, порой с легкостью предоставлял выбор рамы новому владельцу. Так, в 1873 году, отправляя П. М. Третьякову два приобретенных им этюда, Репин предупреждал: «...рамок на них я не заказывал – делают и в Москве не хуже; стоит ли с ними возиться»<sup>3</sup>. В 1881 году он обращается к тому же адресату: «За рамы Вам большое спасибо! На Ге пришлось очень хорошо; на Мусоргском, конечно, плоха, но бесконечно лучше багета, на него надобно черную непременно»<sup>4</sup>. Выбранная коллекционером и одобренная Репиным рама к портрету Н. Н. Ге (1880, ГТГ) видна на фотографии 1898 года зала № 8 Третьяковской галереи<sup>5</sup>. На основании этого документального свидетельства можно сделать вывод, что сегодня в музее репинская картина экспонируется в исторической раме: золоченой, классицистического профиля, с идущим у внешнего края лепным декором в виде гирлянды из лавровых листьев, с каннелированными скоциями. Насколько можно судить по фотографии другой стены зала № 8, Третьяков исполнил



Ил. 2. И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 г. Холст, масло. ГТГ, Москва

пожелание художника и заказал к портрету М. П. Мусоргского (1881, ГТГ) черную нарядно декорированную раму, которую позже, вероятно в советский период, заменили.

16 февраля 1890 года из Петербурга Репин сообщал Третьякову об обрамленных им и отправленных коллекционеру картинах. «Стрепетова, – отмечал художник, – очень выиграла в раме: мне показалась очень художественной головой с выражением». По фотографии 1898 года мы установили, что авторская рама к портрету актрисы П. А. Стрепетовой (1882, ГТГ) сохранилась и в настоящее время дополняет произведение. По краю рамы идет достаточно широкий пояс из растительного орнамента, включающего крупные раскрытые головки цветов; поверхность скоций благодаря фактурному наполнителю (вероятно, песку) кажется бархатистой. В том же февральском письме Репин отмечал: «Девочку

на солнце следует назвать: “Стрекоза”... Рама эта (бронзовая) к ней не идет. И я прошу Вас впоследствии прислать мне эту раму обратно; закажите золотую – она очень выиграет. Это очень хороший и серьезный этюд. В раме он совсем картина стал...»<sup>6</sup> Для «Стрекозы» (портрета В. И. Репиной, дочери художника) (1884, ГТГ) Третьяков по совету Репина приобрел золоченую раму. Декор, возможно, выбрал на свой вкус: на гребне, расположенном в середине лицевой части профиля, лежит лепной пояс из крупных листьев аканта. К сожалению, в советский период позолоту обрамления перекрыли бронзовой краской, которая сильно потемнела и диссонирует с пронизанным солнечным светом, полным радостного настроения этюдом.

Никак не вяжутся процитированные выше слова Минченкова с теми картинными рамами Репина, что можно рассмотреть на фотографиях столовой знаменитых «Пенат» в Куоккале (ныне поселок Репино под Санкт-Петербургом), опубликованных в художественно-литературном журнале «Огонек» в 1908 и 1911 годах<sup>7</sup>. В частности, в столовой



Ил. 3. И. Е. Репин. Портрет актрисы П. А. Стрепетовой. 1882 г. Холст, масло. ГТГ, Москва



Вращающийся стол с вегетарианскими блюдами в вилле «Пенаты», профессора И. Е. Репина.  
1) И. Е. Репин. 2) Г-жа Нордман. 3) Г-жа Стоянина.

Ил. 4. В столовой дома И. Е. Репина в усадьбе «Пенаты». 1911 г. Фотография из еженедельного художественно-литературного журнала «Огонек». 1911. 19 февраля (4 марта). № 8

находился большой портрет Н. Б. Нордман-Северовой (1900, Художественный музей Атенеум, Хельсинки), украшенный по сей день сохранившейся рамой широкого профиля с идущим по периметру искусно выполненным декором в виде виноградной лозы. Отдельные листья и ягоды выходили за внешнее поле рамы, поэтому в доме Репина она была защищена деревянным футляром<sup>8</sup>, который позже, очевидно уже в Атенеуме, был удален. Характерная сложная форма и фактурная, словно проработанная крупным канфарником поверхность листьев, натуралистично решенный ствол винограда в декоре рамы портрета Нордман-Северовой точно такие же, как на обрамлении произведения «Осенний букет» (1892, ГТГ). Только профиль первой рамы выпуклый, стремящийся к торусу, а обрамление «Осеннего букета» имеет широкий фриз. Несомненно, обе рамы были заказаны в одной мастерской. В столовой «Пенат» был размещен и портрет Нордман-Северовой, сидящей в кресле у стола спиной к зрителю (1903 (?), Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова) в прямолинейного профиля раме, у внутреннего края которой по периметру располагалась гирлянда<sup>9</sup>. За счет внешней части профиля возникала иллюзия расширения пространства картины<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2014. С. 226–227, 242–252; Лысенко О. А. Выбор художника. Авторские рамы к портретам художников и автопортретам // Автопортрет и портрет художника. XVIII–XXI вв.: сб. статей междунар. науч. семинара / Науч. ред. В.-И. Т. Богдан. М., 2010. С. 220–227; Соловьева С. Илья Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. М., 2014; Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007. С. 308, 311. В названных трудах рассматриваются как авторские рамы Репина, так и обрамления его произведений, выполненные по выбору других лиц.  
<sup>2</sup> Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959. С. 169.  
<sup>3</sup> Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым / Прим., сост. М. Н. Григорьева, А. Н. Щекотова. М.: Л., 1946. С. 21.  
<sup>4</sup> Там же. С. 49.  
<sup>5</sup> Фотографии Третьяковской галереи 1898 года опубликованы в: Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории, 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / Отв. ред. Я. В. Брук. 1856–1917. Л., 1981.

<sup>7</sup> См.: Огонек: еженедельный художественно-литературный журнал. 1908. 30 марта (12 апреля). № 13. С. 3, 10; 1911. 19 февраля (4 марта). № 8. С. 12.

<sup>8</sup> Подобные защищающие рамы футляры без крышек были распространены еще в середине XIX века. Футляр изготавливался так, чтобы составлять единое целое с рамой. Таким образом, в домашнем интерьере, а также на выставках картина находилась в нарядном обрамлении и защищающем его деревянном чехле без крышки.

<sup>9</sup> На фотографии не видно, из каких именно элементов состояла лепная гирлянда.

<sup>10</sup> Рама такого же профиля дополняет репинский портрет П. П. Чистякова (1878, ГТГ). В 1898 году портрет экспонировался в галерее в этой же раме (см.: Государственная Третьяковская галерея: очерки истории... С. 151).



Ил. 5. И. Е. Репин. Портрет Н. Б. Нордман-Северовой. 1900 г. Холст, масло.

Рама картины была заказана художником. 1900-е гг. Дерево, левкас, мастика, твореная бронза, поталь (?).

Художественный музей Атенеум, Хельсинки.

Первоначально рама имела защищавший ее лепной декор деревянный футляр без крышки

Металлизированное покрытие гирлянды в обрамлении переключалось со стоящими перед моделью бронзовыми подсвечниками и чернильным прибором. Судьба этой авторской рамы неизвестна. Судя по фотографии, в 1937 году картина экспонировалась на выставке Репина в Русском музее в другом обрамлении – классицистического профиля, с лепным декором на скоциях. Живопись смотрелась в нем далеко не столь эффектно, как в первоначальной выбранной художником раме<sup>11</sup>. Подобный же результат мы наблюдали, когда в Русском музее произведение Репина «Белорус» (1892) на несколько месяцев было переобрамлено в связи с необходимостью реставрации авторской рамы. На временную замену «Белорусу» подобрали золоченую раму с гладкими скоциями и лепными украшениями в углах – наподобие тех, какие нередко приобретали для своих работ передвижники. В новом обрамлении картина значительно проиграла. Обратим внимание, что авторская рама выполнена в стиле модерн, который, казалось бы, не имеет ничего общего с образом белорусского крестьянина. Но эти картина и рама являют интересный пример взаимовлияния. Находясь рядом с изображением простого парня Сидора Шаврова, лежащие на широком фризе рамы S-образные завитки напоминают подковы. Изломанность многих листьев, которая в сочетании с другим полотном могла бы создавать ощущения усталости, душевной тревоги, свойственные «декадентским» произведениям, здесь остается почти незаметной. Зато в глаза бросается особенная мясистость листьев, полных живых токов природы. Покрытие рамы – поталь, частично тонированная темным лаком, – рифмуется с различными оттенками серого и коричневого на полотне. В Русский музей произведение «Белорус» поступило от Репина в 1901 году после XXIX выставки передвижников. В документах поступления, как это часто бывало, рама не значится. Однако не вызывает сомнений, что она поступила в музей вместе с картиной. На прижизненной персональной выставке Репина, состоявшейся в Русском музее в 1925 году,

«Белорус» экспонировался именно в этой раме<sup>12</sup>. Кроме того, на ее обороте имеется надпись красной краской «677 б». 677 – старый инвентарный номер картины «Белорус».

Особый интерес представляет сделанная в 1908 году фотография мастерской Репина в «Пенатах», на которой запечатлен небольшой эскиз «Венчания Николая II и Александры Федоровны»<sup>13</sup> (1894, местонахождение неизвестно) в эдикулярной<sup>14</sup>, вероятно резной, раме. Тот факт, что для эскиза было создано столь превосходное обрамление, особенно удивляет, если вспомнить переписку Репина с Третьяковым. Коллекционер, видевший в мастерской художника эту работу, отмечал, что ее нужно бы исполнить «в натуральную величину»<sup>15</sup>. Репин отвечал, что возьмется за «Царское венчание» только в том случае, если получит заказ, в чем очень сомневается. «Несмотря на мое ратование теперь за чистое искусство в принципе, – добавлял художник, – я все же настолько уже испорчен “проклятыми вопросами” жизни, что мне скучно уже писать для собственного удовольствия эту чисто живописную картину»<sup>16</sup>. Через несколько лет два эскиза «Венчания Николая II и Александры Федоровны»<sup>17</sup> Репин показал на организованной им в залах Общества поощрения художеств «Выставке опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников» (декабрь 1896 – январь 1897)<sup>18</sup>. По приглашению Репина в ней приняли участие его студенты, а также В. М. Васнецов, А. М. Васнецов, В. Д. Поленов, Г. Г. Мясоедов, К. А. Сомов, М. В. Якунчикова, А. Л. Обер, другие живописцы и скульпторы. Один из учеников Репина Н. Ф. Роот, помогавший в устройстве выставки, вспоминал, что ее идея пришла учителю после того, как пришедший в мастерские Академии художеств Д. И. Менделеев был якобы разочарован, увидев там только этюды<sup>19</sup>. Репин рассказывал Т. А. Толстой, дочери писателя, что «на свой страх и риск» устраивает выставку, где будут представлены эскизы – произведения, в которых «проявилось художественное творчество: в замысле, в выражении, в колорите,

<sup>11</sup> 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / Сост. Г. Поликарпова. СПб., 1998. Фотография 164.

<sup>12</sup> Это видно на фотографии выставки, хранящейся в ГРМ. Опубликовано: 100 лет Русского музея в фотографиях... Фотография 84.

<sup>13</sup> За помощь в определении запечатленного на фотографии эскиза искренне благодарю В. М. Успенского.

<sup>14</sup> В древнем Риме эдикулой (от лат. *aedis* – дом, жилище, постройка) назывался маленький храм, молельня в виде ниши, куда устанавливалась культовая статуя. Эдикулярные рамы имеют сложные архитектурные формы, повторяющие формы античных эдикул.

<sup>15</sup> Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 168.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> В комментариях к письмам Репина М. Н. Григорьева и А. Н. Щекотова писали только об одном эскизе «Венчания», экспонировавшемся на выставке. Этот эскиз находится сегодня в собрании Русского музея (см.: Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 207), его размер – 98,5 x 125,5 см. На фотографии 1908 года эскиз явно меньшего размера. К тому же по композиции он несколько отличается от «Венчания» из собрания ГРМ.

<sup>18</sup> Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников. Каталог. СПб., 1896. С. 7.

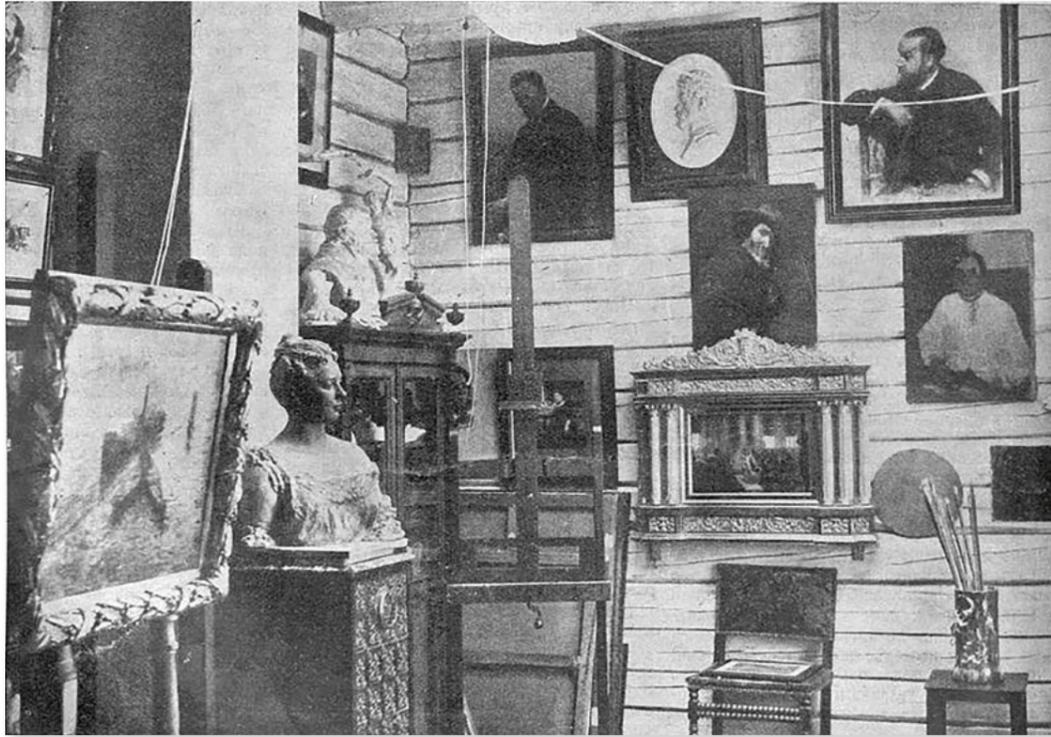
<sup>19</sup> Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / Ред., сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Л., 1969. С. 190–193.



ФОТО КАРТИНЫ: [HTTPS://RUSMUSEUMVR.RU/DATA/COLLECTIONS/PAINTING/19\\_20/REPIN\\_I\\_E\\_BELORUS\\_1892\\_ZH-4009/INDEX.PHP](https://rusmuseumvr.ru/data/collections/painting/19_20/REPIN_I_E_BELORUS_1892_ZH-4009/INDEX.PHP)  
ФОТО РАМЫ: ОДЕТЬ КАРТИНУ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РАМЫ В РОССИИ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА. СПБ.: PALACE EDITIONS, 2005. С. 92



Ил. 6–7. И. Е. Репин. Белорус. 1892 г. Холст, масло.  
Рама картины была выбрана художником. 1890-е гг.  
Дерево, левкас, мастика, поталь, лак.  
ГРМ, Санкт-Петербург



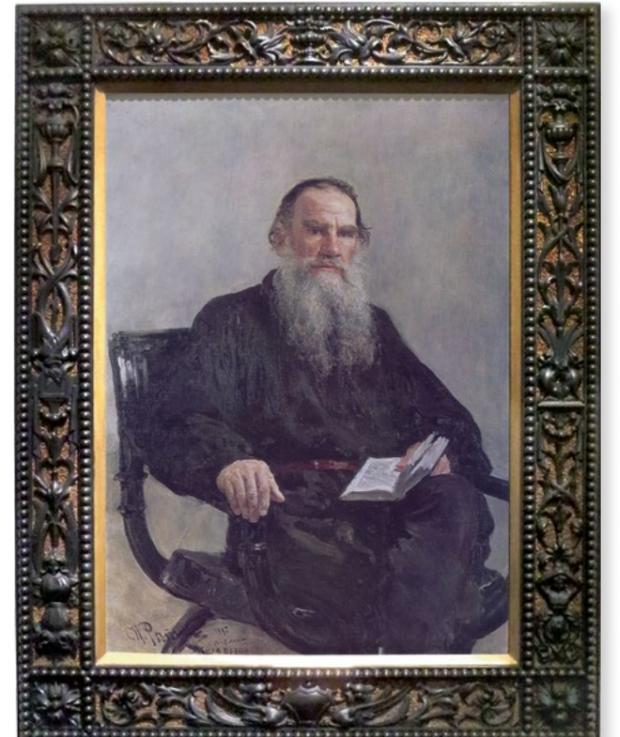
Ил. 8. В мастерской И. Е. Репина в усадьбе «Пенаты». 1908 г. Фотография из еженедельного художественно-литературного журнала «Огонек». 1908. 30 марта (12 апреля). № 13

в тоне, светотени и т. д.»<sup>20</sup> Беспокойство Репина, знакомого со вкусами публики, не было напрасным. После вернисажа в прессе появились весьма критические отзывы. Так, Н. Александров в «Биржевых ведомостях» писал: «...Чувствуется, что художники достигли того состояния, в котором не могут отличить хорошего от худого»<sup>21</sup>. Редактор той же газеты И. И. Ясинский отмечал «некоторую неряшливость в кисти Репина»<sup>22</sup>. Но было и много положительных откликов. В целом выставка имела большой успех к радости организатора, который незадолго до открытия сообщал А. В. Жиркевичу, что она будет интересной, а позднее сожалел, что тот не увидит экспозицию<sup>23</sup>. Очевидно, что задуманный Репиным проект был для него важен, и, возможно в связи с задачей показать самоценность художественных «опытов» (то есть эскизов), живописец заказал для одного из вариантов «Венчания Николая II и Александры Федоровны» великолепную раму, придающую статус законченности произведению, подчеркнувшую его значимость. Тем более и сюжет картины требовал особого подхода к обрамлению. Не-

известно, был ли Репин автором идеи декоративного убранства рамы. Однако отметим, что он, побывавший в Италии, наверняка знал эдикулярные рамы XVI века, под которые было стилизовано обрамление эскиза. Оно не только композиционно рифмовалось с живописью, но словно являлось частью сюжета. Рама имела форму храма, в котором как бы разворачивалось торжественное событие, запечатленное на полотне. При этом пышные одежды присутствующих на венчании сочетались с нарядным декором обрамления. Интересно отметить, что в архитектонике рамы содержалась отсылка к числу три: слева и справа от холста находились по три колонны; по горизонтали эдикула делилась на три элемента: подножие, антаблемент и заменяющее фронтоном навершие. Также и в написанном Репиним интерьере Большой церкви Зимнего дворца в центре композиции находились три колонны, ярко выделялись три оконных проема.

К картинным обрамлениям Ренессанса восходит и рама репинского портрета Л. Н. Толстого (1887, ГТГ). Ее профиль

с широким фризом, углы с выделенными квадратными областями, украшенными розетками, близки тосканской раме *cassetta* XVI века от работы Себастьяно дель Пьомбо «Мадонна с Младенцем со святыми и донатом» (1517, Национальная галерея, Лондон)<sup>24</sup>. Из итальянского Ренессанса заимствована располагающаяся на нижнем листеле репинской рамы композиция в виде грифонов, фланкирующих щит, а также другие элементы резного декора. Возможно, автор проекта рамы ориентировался на конкретный образец, однако он создал не копию, а скорее фантазию на тему Ренессанса, по-своему трактуя фигуры мифических существ и цветы, разместив по периметру у внешнего края и по окну крупные бусы. В итальянских рамах бусы делались меньшего размера и использовались лишь в сочетании с другими узкими орнаментальными поясами. В том, что рама была выполнена по заказу Репина, не приходится сомневаться. В декабре 1887 года он сетовал купившему портрет Третьякову: «Как я продешевил Вам Толстого Л. Н.! Его только для Вас следовало бы за 3000 р., а не за 1200, с резной рамой!»<sup>25</sup> Подобно обрамлению эскиза «Венчания Николая II и Александры Федоровны», рама портрета Толстого является своеобразным продолжением живописного произведения. Толстой запечатлен сидящим в кресле, напоминающем так называемые курульные, бывшие в моде в XVI веке<sup>26</sup>. К той же эпохе отсылает зрителя рама. Писатель позировал Репину в своем доме в Ясной поляне, но за спиной модели нет каких-либо деталей интерьера, ничто не напоминает о конкретном времени и месте. Художник словно дистанцирует Толстого от современного ему мира, помещая в «обстановку» Ренессанса. Спустя два дня после окончания работы над портретом Репин сообщал Третьякову: «...Теперь ясно понял этого гениального человека. Какая мощь бессмертного духа сидит в нем»<sup>27</sup>. Возможно, в данных словах содержится подсказка авторского замысла – отсылка к искусству Ренессанса призвана была напоминать публике, что перед ней личность, сравнимая с великими людьми той эпохи. Через четыре года после создания портрета, в октябре 1891 года, художник признавался В. В. Стасову: «Толстой мне кажется... с широким стилем почти Илиады, с рельефной неувядаемой пластикой



Ил. 9. И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. 1887 г. Холст, масло. Рама картины была заказана художником. Дерево, твореная бронза, черный лак. ГТГ, Москва

формы, как обломки Парфенона...»<sup>28</sup> Заметим, что впервые на символическое значение обрамления портрета Толстого указал О. Ю. Тарасов. Рама, «содержащая в своем декоре элементы ренессансного орнамента, – писал он, – явно сравнивала образ великого писателя с гениальной личностью эпохи Возрождения»<sup>29</sup>. В 1888 году портрет в раме экспонировался на XVI выставке Товарищества передвижников. Посетивший ее Третьяков писал Репину 8 марта 1888 года: «Видел я прокрытую раму на портрете Льва Николаевича; так лучше, но только платики к самому портрету, кажется, также нужно бы прокрыть, а то они режут»<sup>30</sup>. 13 марта 1888 года Репин отвечал Третьякову: «Раму зачерненную на портрете Л. Н. Толстого я еще не видел, все мне некогда собраться на выставку»<sup>31</sup>. Слова коллекционера вызывают вопрос о том, кем было задумано существующее покрытие рамы.

20 И. Е. Репин и Л. Н. Толстой: переписка с Л. Н. Толстым и его семьей / Сост., прим. В. А. Жданов, Э. Е. Зайденшур. Т. 1. М.; Л., 1949. С. 92.

21 Шишанов В. А. Здравневские работы И. Е. Репина в русской художественной критике конца XIX – начала XX в. // Искусство и культура. 2011. № 3 (3). С. 38.

22 Там же.

23 Письма И. Е. Репина А. В. Жиркевичу. 1888–1906 / Подготовка текстов Н. Г. Жиркевич-Подлесских; коммент. Г. С. Чурак // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). Приложение к выпуску. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-vypusku-1-2019-62/pisma-repina-zhirkevichu> (дата обращения: 04.05.2021).

24 Опубликовано: Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London, 1996. P. 46.

25 Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 124.

26 Конструкции курульных кресел были навеяны римскими античными образцами складных кресел на скрещенных ножках, предназначавшихся для курулов – должностных лиц (см.: Панне Т. В. Шедевры европейской мебели XV – начала XX века в собрании Эрмитажа. СПб., 2016. С. 398–399).

27 Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 119.

28 И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. 1877–1894 / Подг. к печати, прим. А. К. Лебедев, Г. К. Бурова. Т. II. М.; Л., 1949. С. 158.

29 Тарасов О. Ю. Указ. соч. С. 308–311.

30 Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 130.

31 Там же.



Ил. 10. Фрагмент рамы с резным декором, заказанной И. Е. Репиным к портрету Л. Н. Толстого. 1887–1888 гг. Дерево, твореная бронза, черный лак. ГТГ, Москва

О. Ю. Тарасов полагает, что Репин велел перекрасить ее в черный цвет по просьбе Третьякова<sup>32</sup>. На наш взгляд, фразу основателя галереи можно трактовать как продолжение начатого прежде разговора и высказываемого Третьяковым согласия («так лучше») с мнением художника о том, что раму портрета надо сделать с полихромным покрытием. Переписка Репина с Третьяковым показывает, что обычно художник давал коллекционеру рекомендации относительно цвета рамы, а не наоборот. Тот факт, что режущие глаз Третьякову «платики» у холста Репин не пожелал тонировать черным лаком, также может свидетельствовать в пользу репинского решения цвета обрамления. Необходимо сказать, что служившие образцом для рамы портрета Толстого итальянские обрамления типа *cassella*, как правило, изготавливались полихромно-покрытия с той разницей, что фон их тонировался краской, а орнамент золотился. У Репина, напротив, резьба имеет черный цвет, фон с мраморной крошкой и губка фальца бронзированы. В качестве близких репинской раме примеров обрамлений чинквеченто полихромного покрытия (помимо названного выше – от картины дель Пьомбо) назовем тосканскую раму первой половины XVI века с золоченой резьбой на глубоком черном фоне (Архиепископская семинария, Сиена), а также созданную в центральной Италии раму с выполненным в технике пастилья золоченым орнаментом на покрытом черной краской фризе (Национальная пинакотека, Болонья)<sup>33</sup>. Безусловно, без дополнительного фактологического материала нельзя с определенностью говорить, по чьему замыслу выполнено покрытие рамы портрета Толстого. Неизвестным остается и автор эскиза. На мысль, что им был сам Репин, наводит тесная взаимосвязь живописного полотна с рамой. К тому же обрамления подобного профиля художник нередко выбирал для своих картин.

Репинские рисунки рам не известны. Однако в 1886 году, выражая недовольство обрамлением полотна «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1886, ГТГ), художник писал В. В. Стасову: «Рама

что-то не того... Надо было самому шаблоны нарисовать... Ну, теперь не переделаешь»<sup>34</sup>. На основании данного высказывания можно предположить, что Репину приходилось делать эскизы картинного обрамления, тем более что опыт работы в области декоративного искусства у него был. В частности, в период пенсионерской поездки в Париже<sup>35</sup> и позже в Абрамцево художник занимался росписью керамики<sup>36</sup>. В Нижнетагильском музее изобразительных искусств хранится один из его ранних экспериментов – декоративное блюдо «Персиянка» (1876) с надписью арабской вязью и орнаментом на белом ободке. Дочь Репина, Вера Ильинична, вспоминала, что во время создания картин «Царевна Софья через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879, ГТГ) и «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ) у них дома шились костюмы главных персонажей, папа «сам кроил» облачение Грозного и «расписывал... разными завитками и загогулинами» сапоги молодого Ивана<sup>37</sup>. Художник с большим вниманием относился к деталям, характеризующим эпоху, в процессе работы над этими и другими полотнами изучал старинную одежду и интерьер, знакомился с результатами археологических исследований.

Заметим, что обращение к эстетике Ренессанса в решении картинного обрамления было достаточно распространенным явлением в Европе во второй половине XIX – начале XX века. Так, английские прерафаэлиты разрабатывали для своих произведений эдикулярные рамы, восходящие к искусству чинквеченто<sup>38</sup>. Ф. фон Ленбах не раз украшал портреты репликами венецианских обрамлений «Сансовино» XVI столетия и, кроме того, приобретал для собственных картин подлинные ренессансные рамы. А. Беклин заказывал рамы, отчасти повторяющие профиль и декор обрамлений *cassella* и табернакль XVI века<sup>39</sup>. Эдикулярными рамами украшал живописные полотна Г. Моро. Элементы ренессансных обрамлений присутствуют в рамках Ф. Кнопфа, В. Шлобаха, Ф. фон Штука. В 1887 году по заказу основателя копенгагенской Глиптотеки

<sup>32</sup> Тарасов О. Ю. Указ. соч. С. 308.

<sup>33</sup> Опубликовано: La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico. Ed. Sabatelli F. Milano, 2004. P. 116–117, 120–121.

<sup>34</sup> И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. II. С. 93.

<sup>35</sup> В январе 1876 года Репин писал Стасову из Парижа: «Мы теперь все керамикой занимаемся, пишем на лаве и на блюдах» (см.: И. Е. Репин и В. В. Стасов: переписка. 1871–1876 / Подг. к печати, прим. А. К. Лебедев, Г. К. Бутова. Т. I. М.; Л., 1948. С. 127).

<sup>36</sup> Позднякова К. Г. Декоративно-прикладное искусство: теория, эстетика, сферы применения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 63.

<sup>37</sup> Репина В. Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина // Нива. 1914. № 29.

<sup>38</sup> Подробнее о рамах прерафаэлитов см.: Roberts L. Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Washington, 1995. P. 57–86.

<sup>39</sup> Mendgen E. Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin // In Perfect Harmony. Picture + Frame. P. 29–54.

К. Якобсена Л. Туксен написал произведение «Члены королевской семьи Дании и Российского Императорского Дома в Глиптотеке» (Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген)<sup>40</sup>. Оно было дополнено полихромного покрытия рамой, стилизованной под итальянские эдикулярные обрамления Ренессанса. (Эдикула в древнем Риме – маленький храм.) Вероятно, рама картины Туксена призвана была олицетворять храм искусств, то есть основанный Якобсеном музей, в интерьере которого разворачивается изображенное значимое событие – визит высочайших особ по случаю презентации скульптурных портретов датских принцесс Александры и Дагмар (императрицы Александры Федоровны). В русском картинном обрамлении обращение к формам и декору рам Ренессанса было далеко не столь распространено<sup>41</sup>. Помимо рассмотренных рам Репина, можно назвать эдикулярные обрамления «Великого пострига» (1898, ГРМ) и полотен цикла, посвященного Преподобному Сергию Радонежскому, М. В. Нестерова<sup>42</sup>. Рама табернакль дополняет произведение В. С. Смирнова «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (1884, ГТГ)<sup>43</sup>. Резное золоченое обрамление картины К. Е. Маковского «В мастерской художника» (1881, ГТГ)<sup>44</sup> повторяет отдельные элементы декоративной композиции итальянской рамы «Сансовино» (1560–1580, Национальная галерея, Лондон<sup>45</sup>).

Нам удалось установить, что рама к работе Репина «Л. Н. Толстой босой» (1901, ГРМ) также является авторской – была заказана самим художником. Доказательством этому служит фотография<sup>46</sup> ХХІХ передвижной выставки, проходившей в 1901 году, на которой отчетливо видно обрамление живописного полотна. Как и в случае с портретом

писателя из собрания Третьяковской галереи, образ Толстого, запечатленного в лесной чаще в момент уединенной молитвы, Репин дополнил рамой с декором, очевидно имеющим символическое значение. На широком фризе расположена гирлянда из собранных в пучки и перевязанных лентой листьев лавра – священного растения покровителя искусств Аполлона. Крупный горельефный орнамент обрамления выбран в пандан «поразительной по своей внушительности»<sup>47</sup> фигуре писателя, занимающей большую часть узкого холста. Покрытие рамы – тонированная цветным лаком поталь – деликатно оттеняет белизну посконной рубахи Толстого, вместе с тем сочетаясь с коричневым тоном земли в нижней части живописной композиции. Отблески света на поверхности обрамления перекликаются с написанными в картине солнечными бликами, пробившимися сквозь густую зелень. Орнамент рамы не оригинален. Вероятно, Репин выбирал его из образцов, имевшихся в рамочной мастерской. Отметим, что похожий лепной декор, восходящий к французским обрамлениям в стиле Людовика XIII, украшает несколько овальных рам (в том числе мастерской А. Жесея) из собрания Русского музея.

Особый интерес представляет рама картины Репина «Садко» (1876, ГРМ). Это оригинальное произведение декоративного искусства до сих пор не было введено в научный оборот, тогда как история создания живописного полотна достаточно изучена<sup>48</sup>. 25 мая 1874 года А. П. Боголюбов, направленный в столицу Франции наблюдать за успехами пенсионеров, сообщал вице-президенту Академии художеств: «Господин Репин после поездки по Италии и Германии поселился здесь... Посещая музеи, частные галереи и театры, где декоративное искусство

40 Кудрина Ю. Четыре картины датского художника Лауритса Туксена // Иные берега. 2017. № 2 (46). С. 22–28.

41 С. В. Соловьева в статье, посвященной рамам типа «Сансовино», *cassetta* и табернакль в русском и английском искусстве, в качестве примера последних приводит обрамления произведений: «Суд Париса» К. Е. Маковского (1889), «Трудный выбор» (1887) и «Канатоходка» (1898) Г. И. Семирадского из собрания Музея Фаберже в Санкт-Петербурге (см. Соловьева С. В. Рамы типа «сансовино», «табернакль», *cassetta* в русском и английском искусстве второй половины XIX века // Рама как объект искусства: сборник докладов / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2015. С. 145–146). Однако то, как выполнены рамы этих картин, заставляет усомниться, что они относятся к концу XIX века. Скорее, это работы современных мастеров. Кроме того, рама «Канатоходки» повторяет обрамления картин Л. Альма-Тадемы «Розы Гелиогабала» (1888, коллекция П. Саймона) и «Silver Favourites» (около 1903, Художественная галерея Манчестера). Также рама «Трудного выбора» копирует обрамление, созданное по рисунку У. А. Смита для портрета Д. Г. Россетти кисти У. Х. Ханта (1853, Городской музей и галерея искусств, Бирмингем) (см. Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London, 1996. P. 383). Данные факты в свою очередь свидетельствуют против того, что рамы из Музея Фаберже являются подлинными.

42 Две рамы к картинам «Сергиевского цикла» опубликованы в: Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. С. 218–221.

43 Там же. С. 221.

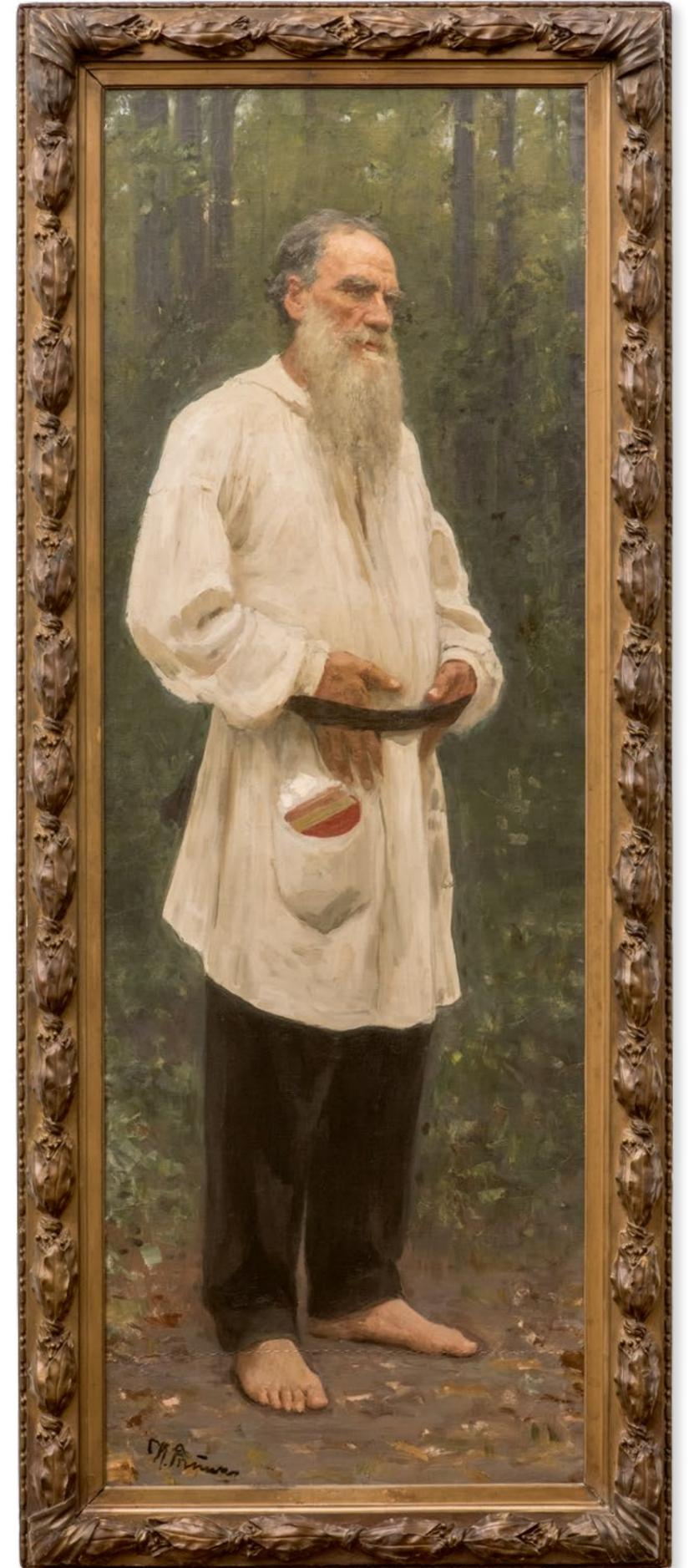
44 Там же. С. 214–217.

45 Рама от портрета Джироламо Фракасторо кисти Тициана. Опубликовано: Penny N., Schade P., O'Neill H. The Sansovino Frame. London, 2015. P. 40.

46 Из фондов Государственного музея Л. Н. Толстого (Москва).

47 Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1986. С. 367.

48 В частности, об этой картине см.: Ляковская О. А. Илья Ефимович Репин. 2-е изд. М., 1962; Нестерова Е. В. Картина Репина «Садко в подводном царстве». К вопросу об эклектике в живописи 1870-х годов // К исследованию русского изобразительного искусства вт. пол. XIX – начала XX веков / Сост., науч. ред. Р. И. Власовой. СПб., 1996. С. 16–23.; Теркель Е. Репин в Париже // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). С. 62–85



Ил. 11. И. Е. Репин.  
Л. Н. Толстой босой. 1901 г.  
Холст, масло.  
Рама картины выбрана  
художником. 1901 г.  
Дерево, левкас, мастика, гипс,  
поталь, лак.  
ГРМ, Санкт-Петербург

ФОТО: [HTTPS://GOROD-812.RU/ODNA-PRICHINA-POSITIV-VYSTAVKU-ILI-REPINA-V-RUSSKOM-MUZEI/](https://gorod-812.ru/odna-prichina-positiv-vystavku-ili-repina-v-russkom-muzei/)



Ил. 12. И. Е. Репин. Садко.  
1876 г. Холст, масло.  
Рама по рисунку  
И. Е. Репина (?).  
Мастерская Е. Карпентье,  
Париж. 1874–1876 гг.  
Дерево, левкас, мастика,  
комбинированное золочение.  
ГРМ, Санкт-Петербург

Ил. 13. Фрагмент рамы  
картины И. Е. Репина «Садко».  
По рис. И. Е. Репина (?).  
1874–1876 гг.  
Дерево, левкас, мастика,  
комбинированное золочение.  
ГРМ, Санкт-Петербург

и постановка феерических сюжетов доведены бывают до полного совершенства, он возымел мысль исполнить давно задуманную им картину, выбрав сюжетом известную русскую былину «Садко»<sup>49</sup>. Благодаря Боголюбову Репин получил заказ на эту картину от цесаревича Александра Александровича, побывавшего в парижской студии молодого живописца и видевшего подготовительные эскизы. Для картины художник выбрал эпизод былины новгородского цикла, когда Садко на дне морском по требованию водяного царя выбирает себе жену. Мотив морской флоры, присутствующий на полотне, продолжается и в декоре рамы, где на расположенной около губки фальца широкой гладкой плоскости выгравированы в левкасе изображения изгибающихся

ся, словно колышущихся в волнах водорослей с узкими длинными листьями, как у эхинодоруса. Насколько известно, этот орнамент не имеет аналогов. Возможно, он был выполнен по рисунку Репина, который во время работы над картиной просил В. В. Стасова прислать ему «политипажи из естественной истории, преимущественно морских растений и животных (сколь можно полнее)»<sup>50</sup>. Благодаря широкому, прямому (то есть имеющему наклон в сторону картины) профилю рамы увеличивается глубина пространства фантастического мира на холсте. Пышные наряды изображенных персонажей сочетаются с искусно исполненным богатым орнаментом обрамления. Яркое сияние позолоты контрастирует с сине-зелеными сумерками морского

<sup>49</sup> Ляковская О. Указ. соч. С. 71.

<sup>50</sup> И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. I. С. 83

<sup>51</sup> 8/20 июня 1876 года Репин писал Стасову из Франции, а 17 июля 1876 года из Красного села (см.: Там же. С. 135).

дна, переключается с блестящими драгоценностями шествующих мимо Садко красавиц и мерцанием диковинных существ. Рама была создана в парижской мастерской Е. Карпентье, вероятно имевшего хорошую репутацию среди русских живописцев. В частности, услугами Карпентье пользовался В. В. Верещагин.

На обороте рамы «Садко» имеется бумажная этикетка и штамп мастерской, а также две надписи карандашом на французском языке: «M. Repine og vert og gouge» («Г-н Репин золото зеленое золото красное»), свидетельствующие, что заказ был получен непосредственно от художника. Уточнения оттенков позолоты показывают, насколько детально Репин продумывал покрытие, очевидно соотнося его с колоритом картины. Датировать произведение декоративного искусства можно 1874–1876 годами, поскольку именно в этот период шла работа над «Садко», а в середине лета 1876 года художник уже вернулся в Россию<sup>51</sup>.

Авторским выбором является и рама к портрету графини Н. П. Головиной (1896, ГРМ). Красавица аристократка позировала

художнику в розовом платье, воздушную легкость которого подчеркивает наброшенная на плечи накидка, отороченная мехом горноста. Из украшений на модели – диадема, гранатовый браслет, жемчужные серьги, бусы и брошь. Все эту роскошь Репин дополнил золоченой рамой с богатым орнаментальным убранством в виде букетов цветов, листьев аканта и рогов изобилия. Цвет благородного металла обрамления эффектно оттеняет бордовую ткань накидки графини, а играющие на поверхности позолоты блики переключаются с сиянием ее драгоценностей.

В заключение отметим, что выявление и атрибуция авторских рам Репина дают возможность по-новому взглянуть на его произведения, глубже понять замысел художника, раскрывают неизученные аспекты его творчества, связанные с выбором или созданием картинного обрамления. Знание того, насколько детально Репин продумывал покрытие своих рам, позволит музейным сотрудникам крайне внимательно относиться к проблеме его сохранения в случае необходимости реставрации.



Ил. 14. И. Е. Репин. Портрет графини Н. П. Головиной. 1896 г. Холст, масло. Рама картины выбрана художником. Конец 1890-х гг. Дерево, левкас, мастика, гипс, комбинированное золочение. ГРМ, Санкт-Петербург

## Библиография

- 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / Сост. Г. Поликарпова. СПб.: Palace Editions, 1998. 100 с.
- Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников. Каталог. СПб.: Типо-Литография Н. Евстигеева, 1896. 10 с.
- Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории, 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / Отв. ред. Я. В. Брук. Л.: Художник РСФСР, 1981. 350 с.
- И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. 1871–1876 / Подг. к печати, прим. А. К. Лебедев, Г. К. Бурова. Т. I. М.; Л.: Искусство, 1948. 268 с.
- И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. 1877–1894 / Подг. к печати, прим. А. К. Лебедев, Г. К. Бурова. Т. II. М.; Л.: Искусство, 1949. 456 с.
- И. Е. Репин и Л. Н. Толстой: переписка с Л. Н. Толстым и его семьей / Сост., прим. В. А. Жданов, Э. Е. Зайдешнур. Т. I. М.; Л.: Искусство, 1949. 146 с.
- Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
- Кудрина Ю. Четыре картины датского художника Лауритса Туксена // *Иные берега*. 2017. 2 (46). С. 22–28.
- Лысенко О. А. Выбор художника. Авторские рамы к портретам художников и автопортретам // Автопортрет и портрет художника. XVIII–XXI вв.: сб. статей междунар. науч. семинара / Науч. ред. В.-И. Т. Богдан. М.: Российская Академия художеств, 2010. С. 220–227.
- Ляскова О. А. Илья Ефимович Репин. 2-е изд. М.: Искусство, 1962. 384 с.
- Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1959. 359 с.
- Нестерова Е. В. Картина Репина «Садко в подводном царстве». К вопросу об эклектике в живописи 1870-х годов // К исследованию русского изобразительного искусства вт. пол. XIX – начала XX веков / Сост., науч. ред. Р. И. Власовой. СПб.: Институт им. И. Е. Репина, 1996. С. 16–23.
- Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / Ред., сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов, Л.: Художник РСФСР, 1969. 435 с.
- Огонек: еженедельный художественно-литературный журнал. 1908. 30 марта (12 апреля). № 13.
- Огонек: еженедельный художественно-литературный журнал. 1911. 19 февраля (4 марта). № 8.
- Письма И. Е. Репина А. В. Жиркевичу. 1888–1906 / Подготовка текстов Н. Г. Жиркевич-Подлеских; коммент. Г. С. Чурак // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). Приложение к выпуску. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-vypusku-1-2019-62/pisma-repina-zhirkevichu> (дата обращения: 04.05.2021).
- Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым / Прим., сост. М. Н. Григорьева, А. Н. Щекотова. М.; Л.: Искусство, 1946. 226 с.
- Позднякова К. Г. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 59–67.
- Раппе Т. В. Шедевры европейской мебели XV – начала XX века в собрании Эрмитажа. СПб.: Изд. Государственного Эрмитажа, 2016. 471 с.
- Репин И. Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986. 488 с.
- Репина В. Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина // *Нива*. 1914. № 29.
- Соловьева С. Илья Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. Альбом. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. 60 с.
- Соловьева С. В. Рамы типа «сансовино», «табернакль», cassetta в русском и английском искусстве второй половины XIX века // Рама как объект искусства: сборник докладов / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 143–154.
- Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2007. 448 с.
- Теркель Е. Репин в Париже // Третьяковская галерея. 2019. № 1 (62). С. 62–85.
- Шишанов В. А. Здравневские работы И. Е. Репина в русской художественной критике конца XIX – начала XX в. // Искусство и культура. 2011. № 3 (3). С. 34–42.
- La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico / Ed. F. Sabatelli Milano: Electa, 2004. 376 p.
- Mendgen E. Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin // *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* / Ed. E. Mendgen Washington: University of Washington Press, 1995. P. 29–54.
- Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London: Merrell Holberton Publ., 1996. 480 p.
- Penny N., Schade P., O'Neill H. The Sansovino Frame. London: National Gallery Company, 2015. 48 p.
- Roberts L. Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts // *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* / Ed. E. Mendgen Washington: University of Washington Press, 1995. P. 57–86.

Secreta Artis (Art Secrets)  
ISSN 2618-7140  
Art as Science: Theory, Techniques & Technologies of  
Fine Arts  
Volume 4. Issue 3 (2021). С. 62–81  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-62-81

## LYSENKO

Oksana Aleksandrovna

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

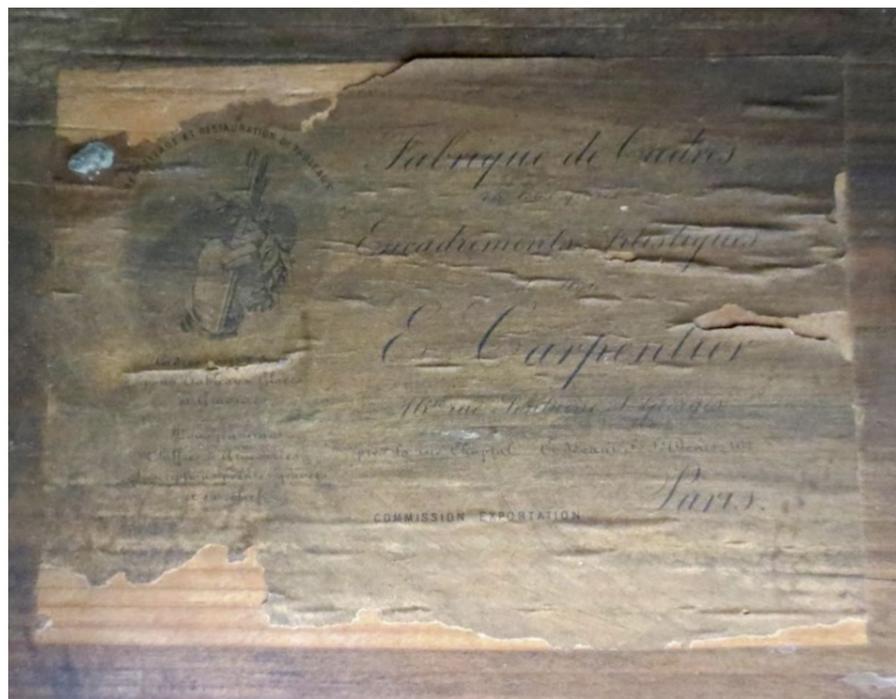
4 Inzhenernaya Str., St. Petersburg  
191186,  
Russian Federation

e-mail: lptarasenko@yandex.ru

## “...UNDENIABLY FINEST CHOICE OF FRAME” (ON THE QUESTION OF PICTURE FRAMING BY I. E. REPIN)

**Abstract.** Numerous paintings by I. E. Repin in the collections of the Russian Museum, Tretyakov Gallery, Ateneum are distinguished by interesting, richly decorated, at times unique frames. The vast majority of these decorative art pieces have not been studied. Not only the creator of the sketch and the framemaker are left undisclosed, but also those who stood behind the choice of the frame – the artist himself or, rather, the buyer, customer. The contemporary ideas regarding Repin's frames have largely been influenced by a highly critical commentary of Y. D. Minchenkov, which he recorded in his memoirs dedicated to artists – members of the Association of Traveling Art Exhibitions. Yet, the frames of Repin, which we have successfully identified and attributed, make us doubt the objectivity of Minchenkov's words. The question of Repin's contribution to the art of picture framing has not yet been considered in the works of specialists. Nonetheless, the original decor of the frames for such paintings as “Sadko” give grounds to assume that they were created according to the artist's drawings. Remarkably, a number of the artworks considered in the article have been introduced into scholarly literature for the first time.

**Keywords:** frame; picture; author's original frame; aedicular frame; painting; Ilya Repin; Pavel Tretyakov; Association of Traveling Art Exhibitions



Ил. 15. Этикетка мастерской  
Е. Карпентье на обороте рамы  
картины И. Е. Репина «Садко»

## 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. Brodskiy, I. A., & Moskvinov, V. N. (1969). *Novoe o Repine. Stat'i i pis'ma khudozhnika. Vospominaniya uchenikov i druzey. Publikatsii* [= New on Repin. Articles and letters of the artist. Memoirs of followers and friends. Publications]. Khudozhnik RSFSR.
3. Bruk, Ya. V. (1981). *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: Ocherki istorii, 1856–1917. K 125-letiyu osnovaniya Tretyakovskoy galerei* [= The State Tretyakov Gallery: Essays on its History, 1856–1917. Marking the 125th Anniversary of the Tretyakov Gallery]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
4. I. E. Repin i L. N. Tolstoy: perepiska s L. N. Tolstym i ego sem'ey [= Ilya Repin and Leo Tolstoy: Correspondence with Leo Tolstoy and His Family] (Vol. 1). (1949). Iskusstvo. [In Rus.]
5. Karpova, T. L. (Ed.) (2014). *Kartina i rama. Dialogi* [= Picture and Frame: Dialogues]. Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
6. Kudrina, Yu. (2017). Chetyre kartiny datskogo khudozhnika Lauritsa Tuksena [= Four paintings by Danish artist Laurits Tuxen]. *Inye berega*, 2(46), 22–28. [In Rus.]
7. Lebedev, A. K. (Ed.). (1948). *I. E. Repin i V. V. Stasov. Perepiska* [= Ilya Repin and V. V. Stasov: Correspondence]: Vol. I. 1871–1876. Iskusstvo. [In Rus.]
8. Lebedev, A. K. (Ed.). (1949). *I. E. Repin i V. V. Stasov. Perepiska* [= Ilya Repin and V. V. Stasov: Correspondence]: Vol. II. 1877–1894. Iskusstvo. [In Rus.]
9. Lyaskovskaya, O. A. (1962). *Il'ya Efimovich Repin* (2nd ed.). Iskusstvo. [In Rus.]
10. Lysenko, O. A. (2010). Vyor khudozhnika. Avtorskie ramy k portretam khudozhnikov i avtoportretam [= Artist's Choice. Author's Frames for Portraits of Artists and Self-portraits]. In V.-I. T. Bogdan (Ed.), *Avtoportret i portret khudozhnika. XVIII–XXI vv.: sb. statey mezhdunar. nauch. seminarov* (pp. 220–227). Rossiyskaya Akademiya khudozhestv. Nauchno-issledovatel'skiy muzey. [In Rus.]
11. Minchenkov, Ya. D. (1959). *Vospominaniya o peredvizhnikakh* [= Memoirs: Remembering the Association of Traveling Art Exhibitions]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
12. Nesterova, E. V. (1996). Kartina Repina “Sadko v podvodnom tsarstve”. K voprosu ob eklektike v zhivopisi 1870-kh godov [= Repin's Painting “Sadko in the Underwater Kingdom”. On the Question of Eclecticism in the 1870s Artwork]. In R. I. Vlasova (Ed.), *K issledovaniyu russkogo izobrazitel'nogo iskusstva vt. pol. XIX – nachala XX vekov* (pp. 16–23). SPb.: Institut im. I. E. Repina. [In Rus.]
13. *Ogonek*. (1908, March 30 (April 12)), 13. [In Rus.]
14. *Ogonek*. (1911, February 19 (March 4)), 8. [In Rus.]
15. Pis'ma I. E. Repina A. V. Zhirkevichu [= Letters from Ilya Repin to A. V. Zhirkevich]. 1888–1906. (2019). *The Tretyakov Gallery Magazine*, 1(62). Prilozhenie k vypusku. Retrieved May 4, 2021, from <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-vypusku-1-2019-62/pisma-repina-zhirkevichu> [In Rus.]
16. *Pis'ma I. E. Repina: perepiska s P. M. Tretyakovym* [= Ilya Repin's Letters: Correspondence with Pavel Tretyakov]. (1946). Iskusstvo. [In Rus.]
17. Pozdnyakova, K. G. (2011). Iskusstvo keramiki v tvorcheskoy praktike russkikh khudozhnikov kontsa XIX – nachala XX v. [= The art of ceramics in creative practice of Russian painters at the end of the XIX – beginning of the XX centuries]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 1(2), 59–67. [In Rus.]
18. Rappe, T. V. (2016). *Shedevry evropeyskoy mebeli XV – nachala XX veka v sobranii Ermitazha* [= Masterpieces of European furniture of the 15th – early 20th centuries in the Hermitage collection]. State Hermitage publ. [In Rus.]
19. Repin, I. E. (1986). *Dalekoe blizkoe* [= Far near]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
20. Repina, V. (1914). Iz detskikh vospominaniy docheri I. E. Repina [= From Childhood Memories of Ilya Repin's Daughter]. *Niva*, (29). [In Rus.]
21. Shyshanov, V. A. (2011). Zdravnevskie raboty I. E. Repina v russkoy khudozhestvennoy kritike kontsa XIX – nachala XX v. [= Zdravnevo works of I. Y. Repin in the Russian art critics of late 19th – early 20th centuries]. *Art and Culture*, 3(3), 34–42. [In Rus.]
22. Soloveva, S. (2014). *Il'ya Repin. Priem volostnykh starshin imperatorom Aleksandrom III vo dvore Petrovskogo dvortsa v Moskve. Al'bom* [= Emperor Alexander III Receiving Rural District Elders in the Yard of Petrovsky Palace in Moscow: Album]. Gos. Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
23. Soloveva, S. V. (2015). Ramy tipa “sansovino”, “tabernakl”, cassetta v russkom i angliyskom iskusstve vtoroy poloviny XIX veka [= Sansovino, Tabernacle and Cassetta Frames in Russian and English Art of the Second Half of the 19th Century]. In T. L. Karpova (Ed.), *Rama kak ob'ekt iskusstva* (pp. 143–154). Gos. Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
24. Tarasov, O. Yu. (2007). *Rama i obraz. Ritorika obramleniya v russkom iskusstve* [= Frame and image. Rhetoric of a frame in the Russian art]. Progress-traditsiya. [In Rus.]
25. Terkel, Ye. (2019). Repin v Parizhe [= Ilya Repin in Paris]. *The Tretyakov Gallery Magazine*, 1(62), 62–85. [In Rus.]
26. *Vystavka opytov khudozhestvennogo tvorchestva (eskizov) russkikh i inostrannykh khudozhnikov i uchenikov. Katalog* [= Exhibition of Artistic Creative Work Experiments (Sketches) of Russian and Foreign Artists and Students: Catalogue]. (1896). Tipo-Litografiya N. Evstiveeva. [In Rus.]
27. Mendgen, E. (1995). Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin. In E. Mendgen (Ed.), *Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 29–54). University of Washington Press.
28. Mitchell, P. & Roderts, L. (1996). *Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publ.
29. Penny, N., Schade, P., & O'Neill, H. (2015). *The Sansovino Frame*. National Gallery Company.
30. Roberts, L. (1995). Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts. In E. Mendgen (Ed.), *Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 57–86). University of Washington Press.
31. Sabatelli, F. (Ed.). (2004). *La Cornice Italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*. Electa.

