

SECRET ARTIS

VOLUME 4 ISSUE 2

СЕКРЕТЫ ИСКУССТВА ТОМ 4 №2 (2021)

ЛЫСЕНКО О. А. КАРТИННЫЕ РАМЫ АЛЕКСАНДРА
 САМОХВАЛОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО ♪
 ЛЫСЕНКО О. А. ОБ АТРИБУЦИИ РАМЫ К
 КАРТИНЕ К. А. СОМОВА «ОБНАЖЕННЫЙ ЮНОША
 (Б. М. СНЕЖКОВСКИЙ)» ♪ АНДРИЯКА С. Н.
 КАК ПИСАТЬ ДОРОЖНЫЕ ЭТЮДЫ? ♪
 ТАРАСЕНКО Л. П. ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ТИХВИН-
 СКАЯ, С КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЯ» ИЗ СОБРАНИЯ
 ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ♪ АБДУЛЛИНА Д. А.
 РЕБЕНОК В ОБРАЗЕ ИЛИ ОБРАЗ РЕБЕНКА:
 ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ
 И ФОТОГРАФИИ 1850-Х ГОДОВ – НАЧАЛА
 XX ВЕКА ♪ БАТЫРЕВА С. Г., ГАНТУЛГА Д. ЦВЕТ
 И ПРОСТРАНСТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ
 ОЙРАТОВ МОНГОЛИИ И КАЛМЫКОВ РОССИИ



МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ КАМНЯ

ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ МОЗАИКИ.
ПРОБНЫЕ УРОКИ

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ,
КОПИИ,
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА



РИМСКАЯ МОЗАИКА
Создание изображения
любой сложности
из природного камня
или смальты



ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА
Рисунок собирается
из пластин натурального
камня, шлифуется
и полируется до идеально
гладкой поверхности

ЗАКАЗ МОЗАИКИ: +7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

SECRET ARTis

SA – НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ФГБОУ ВО «АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ», ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОПРОСАМ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА И ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА. ВАЖНЕЙШАЯ ЗАДАЧА НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА SA – СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. В ЖУРНАЛЕ ПУБЛИКУЮТСЯ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЙ ВЕДУЩИХ РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ, ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ И ДРУГИХ СПЕЦИАЛИСТОВ, ЗАНИМАЮЩИХСЯ ВОПРОСАМИ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, РАЗРАБОТКОЙ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ.

ИСКУССТВО КАК НАУКА: ТЕОРИЯ, ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

6 **Оксана Лысенко**
Картинные рамы Александра Самохвалова:
традиции и новаторство

28 **Оксана Лысенко**
Об атрибуции рамы к картине
К. А. Сомова «Обнаженный юноша
(Б. М. Снежковский)»

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

36 **Сергей Андрияка**
Как писать дорожные этюды?

ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

48 **Людмила Тарасенко**
Икона «Богородица Тихвинская, с клеймами
Сказания» из собрания Исторического музея

68 **Дарина Абдуллина**
Ребенок в образе или образ ребенка:
отечественный детский портрет в живописи
и фотографии 1850-х годов – начала XX века

86 **Светлана Батырева, Дамдин Гантулга**
Цвет и пространство в традиционной культуре
ойратов Монголии и калмыков России

ART AS SCIENCE: THEORY, TECHNIQUES & TECHNOLOGIES OF FINE ARTS

6 **Oksana Lysenko**
ALEXANDER SAMOKHVALOV'S PICTURE FRAMES:
TRADITION AND INNOVATION

28 **Oksana Lysenko**
ATTRIBUTING THE FRAME TO THE PAINTING
BY K. SOMOV "THE NUDE YOUNG MAN
(B. M. SNEZHKOVSIIY)"

TEACHER'S WORKSHOP

36 **Sergey Andriaka**
HOW TO DRAW ROAD SKETCHES?

HISTORY & PHILOSOPHY OF CULTURE & ART

48 **Lyudmila Tarasenko**
ICON "THE MOTHER OF GOD TIKHVINSKAYA
WITH THE TALE OF ITS IMAGE" FROM THE COLLECTION
OF THE HISTORICAL MUSEUM

68 **Darina Adbullina**
CHILD IN THE IMAGE OR IMAGE OF A CHILD:
RUSSIAN CHILD PORTRAIT IN PAINTING
AND PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19TH –
EARLY 20TH CENTURY

86 **Svetlana Batyreva, Damdin Gantulga**
COLOR AND SPACE IN THE TRADITIONAL CULTURE
OF THE OIRATS OF MONGOLIA AND THE KALMYKS
OF RUSSIA

SA
1
ТОМ 4 №2 (2021)





АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

МАСТЕРСКАЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

ЗАКАЗ СКУЛЬПТУРЫ: АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ,
СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ, МИНИАТЮРА
ОБУЧЕНИЕ ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ ТЕХНИКЕ СКУЛЬПТУРЫ. ПРОБНЫЕ УРОКИ
+7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

ФОТО: ЛИДИЯ ЧУПЛЫГИНА

SECRETARTIS

www.secreta-artis.ru

На обложке:
Рама с резным орнаментом.
Флоренция. XVII в.
Дерево, позолота, краска.
Собрание Олафа Лемке, Берлин
©Antike Rahmen, Olaf Lemke, Berlin

Secreta Artis (Секреты искусства)

ISSN 2618-7140
Том 4, Выпуск 2 (2021)

Выходит 4 раза в год
Издается с апреля 2018 года
Главный редактор – С. Н. Андрияка
Редакторы – В. М. Степаненкова,
Е. В. Степанян, Д. В. Фомичева
Перевод – М. И. Данилкина
Корректура – В. В. Столярова
Дизайн и верстка – Е. А. Лопатина
Фотосъемка – Д. В. Гурбанский
Оцифровка – Ю. В. Тарасова

Подписной индекс журнала в каталоге
Пресса России 81041

Учредитель и издатель – ФГБОУ ВО «Академия
акварели и изящных искусств Сергея Андрияки»

Адрес редакции: Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Тел.: +7 (495) 531 55 55
Адрес электронной почты: academiya@aaii.ru
www.academy-andriaka.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-71700 от 8 декабря 2017 года

Журнал входит в перечень рецензируемых научных
изданий Высшей аттестационной комиссии при
Министерстве науки и высшего образования
Российской Федерации, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Подписано в печать 15 июня 2021 года

Формат 60x90/8
Тираж 1000 экз.
Отпечатано в Российской Федерации в типографии
VIVASTAR
(ООО «Вива-Стар»), 107023 Москва,
ул. Электrozаводская, д. 20
Тел. +7 (495) 780 67 05
www.vivastar.ru
sale@vivastar.ru

Все права защищены. За исключением кратких
цитат в рецензиях и научных публикациях,
ни один текст и ни одна иллюстрация
из этого журнала не могут быть воспроизведены
в какой-либо форме, любым способом
без письменного разрешения издателя.

© Академия акварели
и изящных искусств Сергея Андрияки, 2021

Secreta Artis (Art Secrets)

ISSN 2618-7140
Volume 4, Issue 2, 2021

Quarterly
Issued since April 2018
Editor-in-Chief – S. N. Andriaka
Editors – D. V. Fomicheva,
V. M. Stepanenkova, E. V. Stepanyan
Translation – M. I. Danilkina
Proofreading – V. V. Stolyarova
Design and Layout – E. A. Lopatina
Photography – D. V. Gurbansky
Digitization – Yu. V. Tarasova

Index number in the Pressa
Rossii Catalogue 81041

Founder and Publisher: Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

Address: Russian Federation
15 Akademika Vargi Street,
Moscow 117133, Russia
Phone: +7 (495) 531-5555
E-mail: academiya@aaii.ru
www.academy-andriaka.ru

Registered in the Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology,
and Mass Media (Roskomnadzor)
Mass media registration certificate
ПИ No ФС77-71700 of December 8th, 2017

The academic journal is included in the list
of peer-reviewed scientific publications
of the Higher Attestation Commission at the Ministry
of Science and Higher Education of the Russian
Federation, which publishes key research
findings of candidate or doctoral dissertations.

Passed printing on June 15th, 2021

Size 60x90/8
Printed copies 1,000
Printed by VIVASTAR (ООО "Viva-Star") 20 Elektrozavods-
kaya street, Moscow 107023, Russian Federation
Phone: +7 (495) 780 67 05
www.vivastar.ru
sale@vivastar.ru

All rights reserved. Except for brief quotations used
for purposes of review or scholarly citation, no part of this
journal may be reproduced in any form by any means with-
out written permission from the publisher.

© Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts, 2021



Secreta Artis ♦ Научно-методический журнал Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки

Андрияка С. Н.
народный художник РФ, академик Российской академии художеств, ректор Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, заведующий кафедрой рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: academiya@aaaii.ru
главный редактор

Белюкин Д. А.
народный художник РФ, академик Российской академии художеств, профессор кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: dbelukin@yandex.ru

Беседнова Н. В.
заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: natali_besednova@icloud.com

Ваняян С. С.
доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, протоиерей
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: vaneyans@gmail.com

Волокитина О. В.
заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: udaloff_@mail.ru

Желваков В. Ю.
народный художник РФ, академик Российской академии художеств, профессор кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: zhelvakov56@mail.ru

Иванова И. Ю.
кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: irinaivanova@inbox.ru

Курбатова Н. В.
кандидат педагогических наук, проректор Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, декан факультета дополнительного образования Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, председатель Ассоциации учителей образовательной области «Искусство» города Москвы
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: kurbatovanv@yandex.ru

Степанова С. С.
доктор искусствоведения, главный специалист отдела живописи XVIII – первой половины XIX века Государственной Третьяковской галереи
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: svetlan-stepan@yandex.ru

Третьякова Н. Е.
кандидат искусствоведения, проректор по научной работе Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: natretyakova4@gmail.com

Трощинская А. В.
доктор искусствоведения, главный хранитель Музея Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, профессор кафедры реставрации монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: alexandra22@pochta.ru

Фомичева Д. В.
член-корреспондент Российской академии художеств, проректор Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: fomichevadar@yandex.ru
первый заместитель главного редактора

Хлебников Г. В.
кандидат философских наук, заведующий отделом философии Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) Российской академии наук
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: gwvoloshin@gmail.com

Хромов О. Р.
доктор искусствоведения, профессор кафедры церковного искусства Московской духовной академии Русской Православной Церкви (Сергиев Посад)
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: oleghrom@gmail.com

Основатели журнала:
Андрияка С. Н., Фомичева Д. В.

*Secreta Artis* ♦ A Journal of Art and Art Teaching Methodology
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts

Editor-in-Chief
Sergey Andriaka
People's Artist of the Russian Federation
Full Member, Russian Academy of Arts
Rector, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts,
Head, Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: academiya@aaaii.ru

Dmitry Belyukin
People's Artist of the Russian Federation
Full Member, Russian Academy of Arts
Professor, Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: dbelukin@yandex.ru

Natalia Besednova
Honored Artist of the Russian Federation
Corresponding Member, Russian Academy of Arts,
Associate Professor, Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: natali_besednova@icloud.com

Stepan Vaneyan
D.Sc. in History of Arts
Professor, Department of General Art History, Faculty of History,
Moscow Lomonosov State University, Archpriest
Moscow, Russian Federation
e-mail: vaneyans@gmail.com

Olga Volokitina
Honored Artist of the Russian Federation
Corresponding Member, Russian Academy of Arts,
Associate Professor, Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: udaloff_@mail.ru

Vyacheslav Zhelvakov
People's Artist of the Russian Federation
Full Member, Russian Academy of Arts
Professor, Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: zhelvakov56@mail.ru

Irina Ivanova
Ph.D. in History of Arts
Head, Department of Humanities,
Social Sciences and Economics,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: irinaivanova@inbox.ru

Natalia Kurbatova
Ph.D. in Pedagogical Sciences
Provost, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts,
Dean, Further Education Faculty,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Chairwoman, Association of Teachers
in Educational Field "Art"
Moscow, Russian Federation
e-mail: kurbatovanv@yandex.ru

Svetlana Stepanova
D.Sc. in History of Arts
Chief Specialist at the Department of the 18th – Early 19th Century Painting,
State Tretyakov Gallery
Moscow, Russian Federation
e-mail: svetlan-stepan@yandex.ru

Natalia Tretyakova
Ph.D. in History of Arts
Provost for Research, Surikov Moscow State Academy Art Institute, Russian Academy of Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: natretyakova4@gmail.com

Alexandra Troshchinskaya
D.Sc. in History of Arts
Chief Museum Curator; Professor at the Department of Monumental and Decorative Painting Restoration,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: alexandra22@pochta.ru

Deputy Chief Editor
Daria Fomicheva
Corresponding Member, Russian Academy of Arts
Provost, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: fomichevadar@yandex.ru

Georgiy Khlebnikov
Ph.D. in Philosophy
Head, Department of Philosophy,
Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation
e-mail: gwvoloshin@gmail.com

Oleg Khromov
D.Sc. in History of Arts
Professor at the Department of Church Arts,
Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church (Serгиев Посад)
Moscow, Russian Federation
e-mail: oleghrom@gmail.com

Founders of the academic journal:
Sergey Andriaka, Daria Fomicheva





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

КАРТИННЫЕ РАМЫ АЛЕКСАНДРА САМОХВАЛОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

СА
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 относятся 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.



Илл. 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 рамках. Эти обрамления нейтральные, 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 рамках. 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, лишней пространством 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.

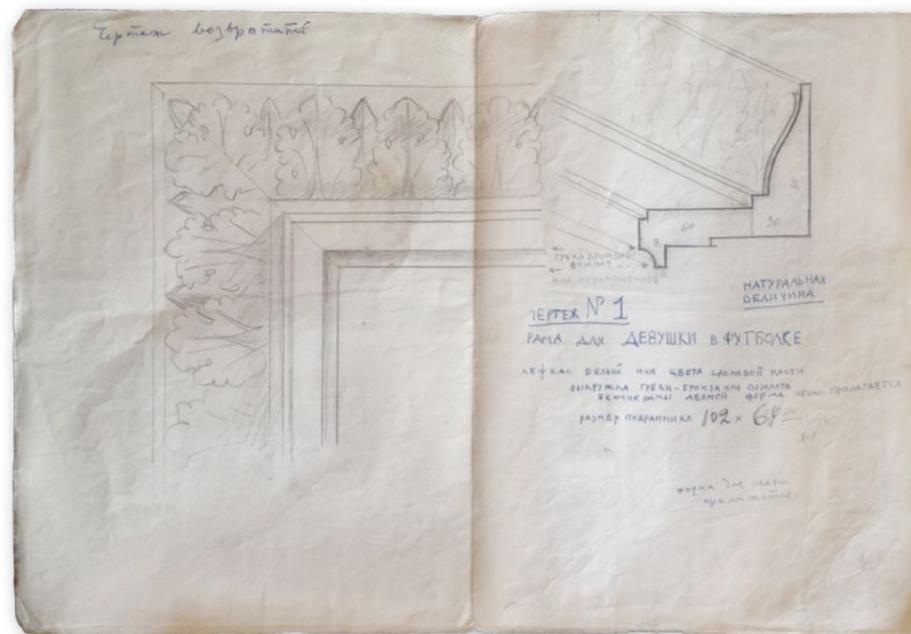
¹⁹ Самохвалов А. О портрете эпохи // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца... С. 199.

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 – ступок 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 искусствовед 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 (творенной 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 выяснить, 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, висящую 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 листели разного профиля и ширины. При этом в качестве трех листелей он использовал элементы архитектурного орнамента зала. Так, верхней частью рамы служил широкий сложной 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.

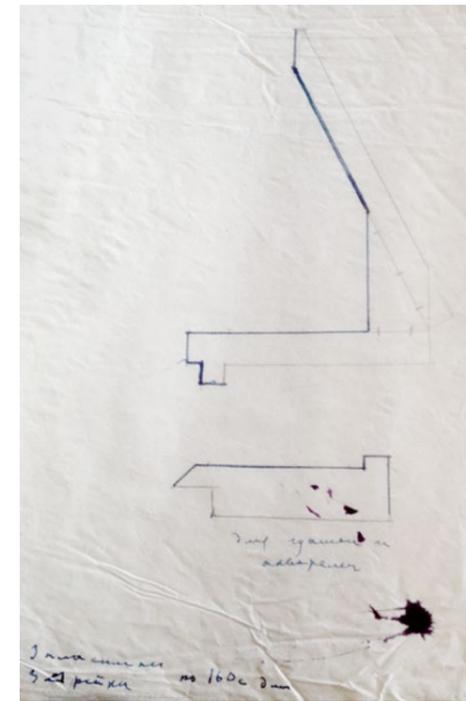
Интересно, что именно в 1960-е годы, создавая рамы, Самохвалов обратился к достижениям авангардного искусства. Почти в то же время в росписях по фарфору он применил систему сферической перспективы Петрова-Водкина в изображениях предметов обстановки швейной мастерской (тарелка «Швея» (1968) по эскизу 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 рамах 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_TKACKIY_CEH_1929_ZH-8149_INDEX.PHP](https://rusmuseumvr.ru/data/collections/painting/19_20/SAMOKHVALOV_A_N_TKACKIY_CEH_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 фанеровкой, имеющей ярко выраженную структуру древесины, что нарушает строгий ритм рамы и приносит 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 фанеровке сочетаются со складками одежды терракотовой «Танягры» и тканью драпировки. Цвет фанеровки 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 фанеровку. 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 перечню 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.

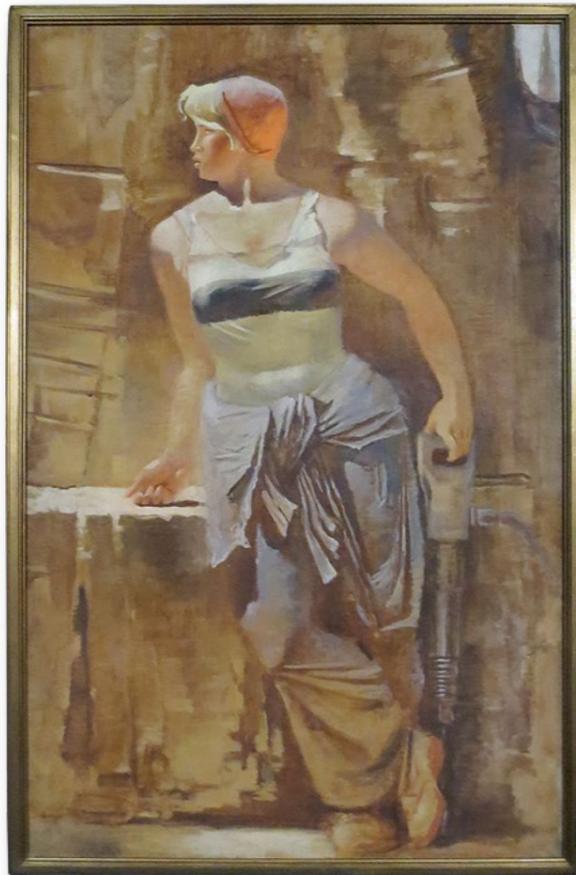
³⁷ Mitchell P., Roderts L. Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames. London, 1996. 480 p.

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 соотношены 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 «Головомойки» 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 «Головомойки» 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 «Головомойки» 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



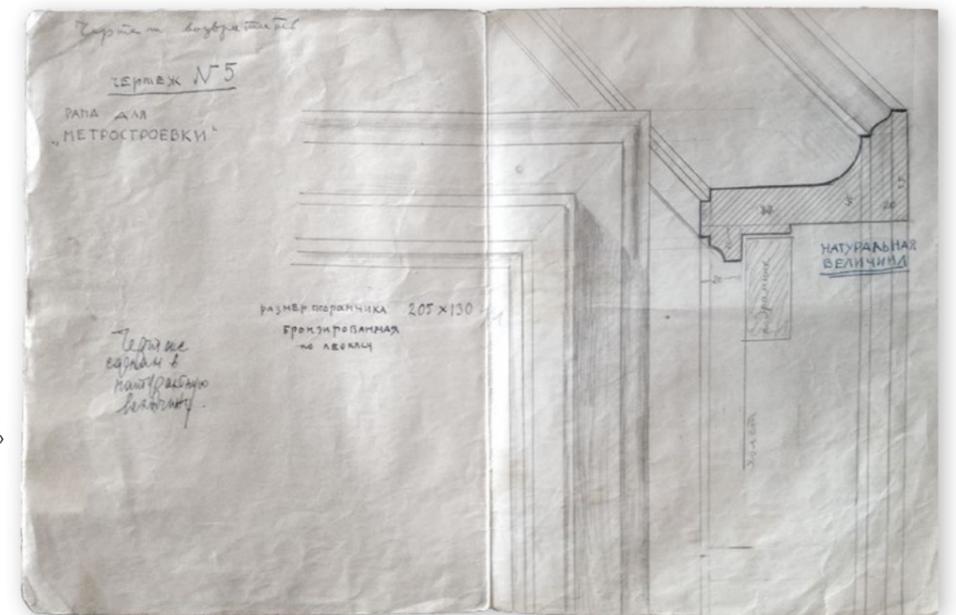
Ил. 11. А. Н. Самохвалов. Метростроевка со сверлом. 1937 г. Холст, масляно-восковая темпера. Рама создана по проекту художника. 1962 г. Дерево, бронзировка. ГРМ, Санкт-Петербург

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 вырубке 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 «Головомойка» 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.

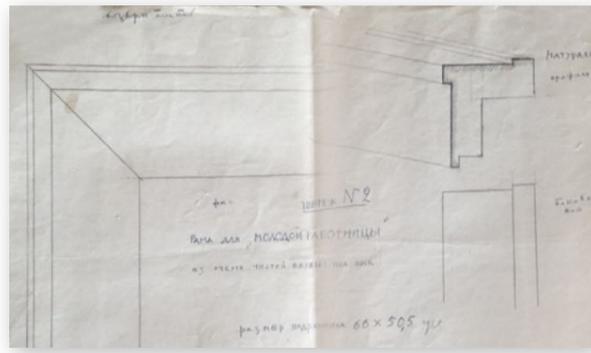
⁴⁶ Рама картины «Провозглашение советской власти» видна на фотографии 1957 года, опубликованной в каталоге выставки Самохвалова в ГРМ (см.: Александр Самохвалов. 1894–1971: каталог выставки... С. 215).

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.

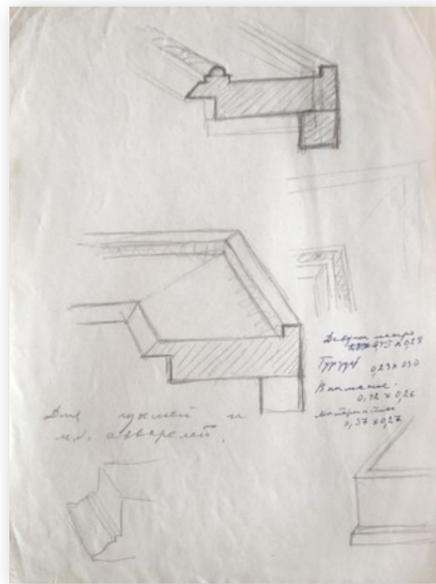
«Молодая работница», написанная Самохваловым в 1928 году на обрывке холста, (ГРМ) более тридцати лет пролежала в мастерской и лишь незадолго до выставки в ЛОСХе получила подрамник и раму. Как рассказывал художник, произведение стало результатом работы над «структурой» изображения: «картина строится на 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 убергло 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 переключалась 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. 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 государственной историко-архитектурной и художественной музей-заповедник), «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 переходя 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 выпала 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



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



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



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: lptarasko@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

- 100 let Russkogo muzeya v fotografiiakh. 1898–1998 [= One Hundred Years of the Russian Museum in Photographs. 1898–1998]. (1998). Palace Editions. [In Rus.]
- Barsheva, I. & Sazonova, K. (1963). *Alexander Nikolaevich Samokhvalov*. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
- Barsheva, I. & Sazonova, K. (1963). *Alexander Nikolaevich Samokhvalov. Exhibition of Works*. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
- 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.]
- Itten, J. (2011) *Iskusstvo tsveta* [= Kunst der Farbe] (L. Monakhova, Trans.). D. Aronov. [In Rus.]
- Karpova, T. L. (Ed.) (2014). *Kartina i rama. Dialogi* [= Picture and Frame: Dialogues]. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Rus.]
- Kleshchar-Samokhvalova, M. (1996). *Ya blagodarna sud'be* [= I am Grateful to Fate]. In *Aleksandr Samokhvalov. V gody bespokoy'nogo solntsa. Proza. Stat'i o khudozhnike. Kritika, vospominaniya, pis'ma* (pp. 279–286). Vsemirnoe slovo. [In Rus.]
- Lysenko, O. (2006). Elizaveta Merkur'evna Bem (1843–1914). *Antikvarnoe obozrenie*, (4), 26–27. [In Rus.]
- 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.]

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. Кleshchar-Samokhvalova M. Я благодарна судьбе // Александр Самохвалов. В годы беспокойного солнца: Проза. Статьи. О художнике: Критика, воспоминания, письма / Сост. М. Кleshchar-Samokhvalova. 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. Сутина // *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. Сутина) // *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. Кleshchar-Samokhvalova. 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. Кleshchar-Samokhvalova. 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.

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]. *Muзей – Pamyatnik – Nasledie*, 2(4), 103–111. [In Rus.]
13. Lysenko, O. A. (2020). "...Ubedit' 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*]. Iskustvo. [In Rus.]
16. Samokhvalov, A. (1977). *Moy tvorcheskoy 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). *Trekhtsvetie 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 «Ткацкий цех», созданная по проекту А. Н. Самохвалова. Фрагмент тыльной стороны с подписью художника. 1962–1965 гг. Дерево, краска. ГРМ, Санкт-Петербург



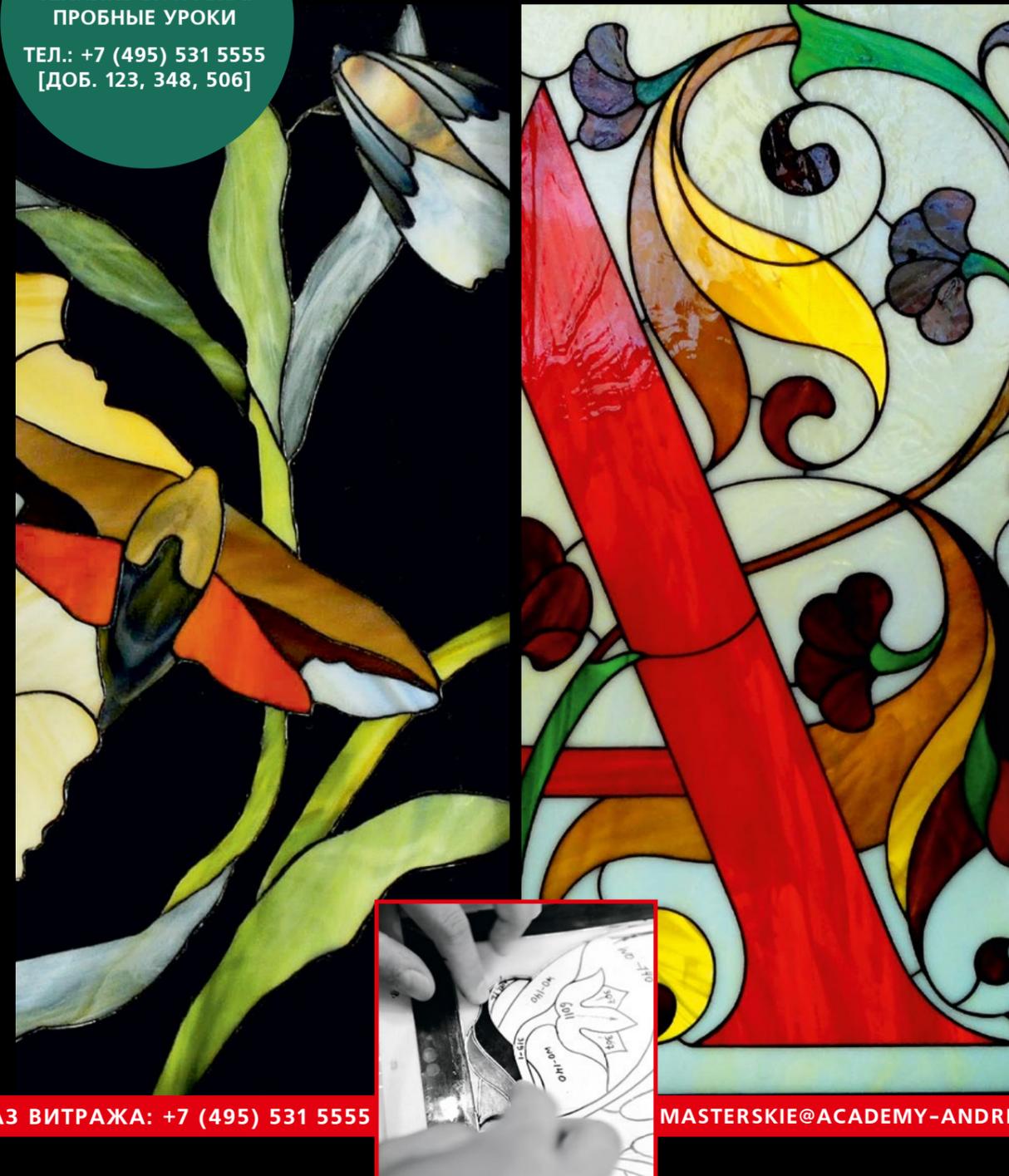
ФОТО: О. А. ЛЫСЕНКО



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ ВИТРАЖА.
ПРОБНЫЕ УРОКИ

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]



ЗАКАЗ ВИТРАЖА: +7 (495) 531 5555

MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

ТИФФАНИ
Способ соединения
стеклянных
деталей витража
при помощи
медной фольги

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ,
КОПИИ,
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА

ФЬЮЗИНГ,
РОСПИСЬ
ПОД ОСТЕКЛЕНИЕ
И СМЕШАННАЯ
ТЕХНИКА

МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ СТЕКЛА

ОБ АТРИБУЦИИ РАМЫ

К КАРТИНЕ К. А. СОМОВА «ОБНАЖЕННЫЙ ЮНОША (Б. М. СНЕЖКОВСКИЙ)»

Картинные рамы составляют значительную часть собраний многих российских музеев. Несмотря на художественную и историческую ценность этих произведений декоративного искусства все еще не изучены, в отечественном искусствознании образовалась значительная лакуна. Между тем представление о творчестве художника остается далеко не полным при отсутствии сведений о том, как он обрамлял свои работы. Выбор рамы для картины – это не только вопрос эстетического предпочтения автора, что само по себе, безусловно, интересно. Рама имеет большое значение для восприятия произведения изобразительного искусства,

поэтому подбор или создание обрамления, как правило, является неотъемлемой частью работы живописца над художественным образом. В 1904 году В. А. Серов с А. П. Боткиной¹ писали в Совет Третьяковской галереи: «Рама должна иметь гармоническую связь с картиной. Поэтому художники столь тщательно избирают рамы для своих произведений. Формы и тон рам всегда стоят в зависимости от форм и тональности картин. Все нарушающее гармонию рамы обязательно нарушает и гармонию картины...»² К. П. Брюллов просил не показывать его работы публике необрамленными и делал эскизы рам для своих полотен³. Также рамы создавали

¹ А. П. Боткина – дочь П. М. Третьякова. После смерти отца входила в Совет Третьяковской галереи.
² Валентин Серов в переписке, документах и интервью / [Сост., вступ. ст., прим. И. С. Зильберштейна, В. А. Симакова]. Т. 1. Л., 1985. С. 452. Данное высказывание В. А. Серова и А. П. Боткиной было связано с их категорическим несогласием с решением Совета Третьяковской галереи снабдить все картины этикетками, прикрепив последние к рамам. Серов отмечал, что его «собственные произведения, имеющиеся в галерее, очень страдают от этого нововведения» (Там же. С. 453).
³ 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. 221–222.



Ил. 1. К. А. Сомов. Обнаженный юноша (Б. М. Снежковский). Фрагмент. 1837 г. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург.
Рама cassetta. Италия. XVI в. Дерево, вошение, позолота.
Рама для данной картины была выбрана К. А. Сомовым и графиней Р. Зубовой

В. В. Верещагин⁴, К. Е. Маковский⁵, Н. К. Рерих⁶, Н. М. Суетин⁷ и многие другие. Нередко художники заканчивали работать над живописным полотном, уже заключенным в раму, учитывая их взаимовлияние. Очевидно, что замена авторского обрамления влечет за собой иное видение картины. Между тем на протяжении XX века очень многие полотна лишились выбранных и даже созданных художниками рам. Их выявление и атрибуция – одна из важнейших задач научной работы в музее.

Проблема картинного обрамления в творчестве Константина Андреевича Сомова (1869–1939) и его единомышленников – художников объединения «Мир искусства» – еще ждет своего исследования. В данной статье рассмотрен лишь один, но весьма интересный пример (ил. 1, 2, 3).

В феврале 1968 года графиня Росарио Зубова подарила Русскому музею картину К. А. Сомова «Обнаженный юноша (Б. М. Снежковский)» (1937), приобретенную ею у самого художника. Посредником в переговорах между Зубовой и директором музея В. А. Пушкиревым выступил поверенный графини, антиквар и библиофил Л. А. Гринберг. В опубликованных воспоминаниях Пушкирев подробно рассказал о перипетиях, связанных с доставкой произведения в Ленинград⁸.

Лишь в июле 1969-го картина «Обнаженный юноша» прибыла в Русский музей, где в конце года была показана публике на юбилейной выставке Сомова и вошла в каталог с упоминанием о даре бывшей владелицы⁹. Желая доставить удовольствие графине Зубовой, Пушкирев отправил ей сделанные на выставке фотографии сомовской картины. Ответ графини был полон негодования: «Я особенно рада, – говорилось в нем, – что картина *выставлена*... однако заметила на фотографии, что вы заменили красивую старинную раму, в которой была картина, и я настоятельно прошу водворить ее обратно. *Я убедительно прошу ничего не менять в моем даре*... Речь идет о прекрасной старинной раме, которая подходит к картине и которую мы выбрали вместе с моим другом Сомовым»¹⁰. В июле 1970 года Пушкирев с горечью сообщил Гринбергу, что полотно доставлено в музей «без рамы, в одной обносочке». «Мы даже не подозревали, – отмечал он, – что у картины должна быть рама»¹¹. Пытаясь найти пропажу, Пушкирев обращался в Министерство культуры и представительство СССР в Женеве. Но, как уверял он, рама не была обнаружена, а отношения с графиней, от которой музей мог получить ряд других ценных произведений ее коллекции, были испорчены.



Ил. 2. К. А. Сомов.
Обнаженный юноша
(Б. М. Снежковский).
1837 г. Холст, масло.
ГРМ, Санкт-Петербург



Ил. 3. Рама *cassetta* картины К. А. Сомова «Обнаженный юноша (Б. М. Снежковский)». Фрагмент. Италия. XVI в.
Дерево, вощение, позолота. 123,5 x 77 x 6,5 см (размер по фальцу: 102 x 56 см)

Кратко изложив историю со слов Пушкирева, обратимся теперь к документам. Среди хранящихся в Русском музее фотографий выставки Сомова, проходившей в конце 1969 – начале 1970 года, имеются две, на которых отчетливо видно, что «Обнаженный юноша» действительно экспонировался в «обносочке» – то есть узкой деревянной раме простого профиля. Между тем в «Инвентарной книге художественных рам» (рег. № книги 894) 1 августа 1969 года хранителем фонда С. И. Голубевым была сделана запись о поступившей в музей раме (которой был присвоен № 7996) к картине «К. Сомова «Обнаженный натурщик»». Там же хранителем приписано, что произведение поступило по Акту № 3740 от 04.07.1969 года. По этому же акту в Русский музей поступила картина Сомова «Обнаженный юноша». Пушкирев в своих воспоминаниях сообщает о получении музеем картины 4 июля 1969 года¹². В хранящемся в отделе учета Русского музея Акте № 3740 значится, что картина поступила «в деревянной раме», которую принял хранитель фонда рам С. И. Голубев. В Инвентарной книге он описал вновь прибывший предмет: рама

«деревянная, коричневая, со сложным профилем», ширина – 12 см. Судя по «сложному» профилю и ширине листа рамы, речь идет вовсе не о том простом узком обрамлении, в котором работа Сомова находилась на выставке. Отметим, что Голубев сделал учетную запись задолго до открытия выставки и вскоре после поступления картины Сомова в музей. Важно сказать, что на тыльной стороне рамы № 7996 есть старая бумажная наклейка с надписью карандашом: «Сомов Обнаженный натурщик». Итак, документальные свидетельства противоречат словам В. А. Пушкирева.

Рассмотрим раму. Она имеет строгий прямоугольный силуэт и профиль, включающий гладкий широкий фриз и небольшую скоцию у внешнего края. На фризе по периметру расположены десять резных геометрических элементов декора округлой формы. Они и губка фальца золоченые (на орнаменте позолота в значительной степени утрачена), остальные поверхности темного – тонированного, полированного дерева. Дендрологический отдел химико-биологических исследований Русского музея Н. Г. Соловьева по анатомическим

³ Лысенко О. А. Выбор художника. Авторские рамы к портретам художников и автопортретам С. 221–222.

⁴ Ким Е. В. В. Верещагин и ростовский резчик М. Д. Левозоров: к истории сотрудничества // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Под ред. Т. Л. Карповой. М., 2015. С. 155–168; Лысенко О. А. «Без рам... не посылайте выставки» // Василий Верещагин. К 175-летию со дня рождения: каталог выставки / Науч. рук. Е. Н. Петрова. СПб., 2017. С. 23–33.

⁵ Картина и рама. Диалоги: каталог выставки / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2014. С. 215.

⁶ Там же. С. 238–240.

⁷ Лысенко О. А. От архитекторов К. С. Малевича – к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств. 2019. № 4. С. 179–199.

⁸ Пушкирев В. А. Мои командировки в Париж // Наше наследие. 1999. № 48. С. 49–64.

⁹ Константин Андреевич Сомов: каталог выставки / Науч. ред. В. А. Пушкирев. Л., 1971. С. 93.

¹⁰ Пушкирев В. А. Указ. соч. С. 54.

¹¹ Там же.

¹² Пушкирев В. А. Указ. соч. С. 53.



Ил. 4. Картина Сандро Боттичелли «Мадонна с младенцем и ангелом» в итальянской раме *cassetta* XVI века. Институт искусств, Чикаго

признакам древесины установила, что рама сделана из магнолии и тополя (Заключение № 1214 Д. от 26.09.2019 г.). Русские изготовители рам, как правило, не использовали тополь, тогда как для итальянских мастеров он был излюбленным материалом. Форма и профиль рамы № 7996 типичны для итальянских картинных обрамлений XVI – начала XVII века типа *cassetta*¹³, которые имели полихромное, золоченое либо частично золоченое покрытие и расположенный на

фризе декор, выполненный в технике сграффито, пастилья¹⁴, росписи, стукко¹⁵, булинатуры¹⁶ или резьбы по дереву. Практически прямым аналогом рамы из собрания Русского музея является рама *cassetta* XVI века к «Мадонне с младенцем и ангелом» Сандро Боттичелли (Институт искусств, Чикаго)¹⁷ (ил. 4). Она частичного золочения, с покрытиями позолотой накладными резными геометрическими элементами декора формы тондо¹⁸ – такими же, как и у рамы № 7996.

- 13 Sabatelli F. La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico. Milano, 2004. P. 128–131; Mitchell P., Roberts L. A History of European Picture Frame. London, 1996. P. 21.
 14 Пастилья – техника, в которой орнамент выполнялся из состава, включающего муку, каолиновый мел, клей животного происхождения, иногда мед. Декор наносился жидкой массой непосредственно на раму.
 15 Стукко – техника лепного декора, создававшегося из состава, включающего мраморную муку с известью либо гипс и животный клей.
 16 Булинатура (от итальянского *bulino* – пробойник) – техника нанесения декора на золоченую поверхность при помощи специальных пробойников, имевших острый либо фигурный наконечник. По методу исполнения напоминает чеканку.
 17 Roberts L. An abbreviated history of Italian frames from the 12th to the 20th century // The Frame Blog. URL: <https://theframeblog.com/2018/08/11/an-abbreviated-history-of-italian-frames-from-the-12th-to-the-20th-century/> (дата обращения: 15.04.2021).
 18 Тондо (от итальянского *tondo*) – круглый.

Нелишним будет упомянуть и частичного золочения маньеристские рамы XVI века, на гладком фризе которых расположен подобный резной декор. Одна из них дополняет работу Андреа дель Сарто «Святой Себастьян» в галерее *Ospedale degli Innocenti* во Флоренции (ил. 5). Другая, украшенная волютами, находится в Городском музее города Прато¹⁹. Таким образом, с большой долей уверенности можно говорить, что рама № 7996 была создана в Италии в XVI веке. В пользу того, что рама из собрания Русского музея относится к эпохе Ренессанса, свидетельствует и состояние ее древесины – очень старой, изъеденной древоточцами. Вмешательство в первоначальную конструкцию рамы в виде поздних деревянных накладок в углах с обратной стороны не дает возможности выяснить, каким было угловое соединение. Однако имеющиеся на торцевых сторонах деревянные планки нередко встречаются на итальянских картинных обрамлениях XVI столетия. В частности, подобные конструктивные части имеются у итальянской рамы XVI века из коллекции Олафа Лемке в Берлине (*Frame* № 8030), а также итальянской рамы 1550–1600-х годов со скульптурными изображениями мужских голов из собрания Музея Виктории и Альберта в Лондоне.

Не остается сомнений, что рама № 7996 является той самой «прекрасной старинной», выбранной для картины «Обнаженный юноша» Сомовым и графиней Зубовой. И все то время, пока Пушкарев безуспешно разыскивал раму в Женеве и Москве, она находилась в Русском музее. Если вспомнить, что в те годы сотрудники музея не считали рамы произведениями искусства, не задумывались об их художественной и исторической значимости, история с даром графини Зубовой представится вполне закономерной. Не зная, что картину Сомова украшает произведение итальянского мастера XVI века, что это единственный подобный памятник в собраниях российских музеев, искусствоведы сняли раму с картины и, отправив в «рамочную кладовую» (как тогда называли фонд рам), забыли о ее существовании. Когда вскоре началась подготовка выставки Сомова, для картины заказали «обноску».

В настоящее время произведение «Обнаженный юноша» вставлено в аутентичную раму, экспонируется в соответствии с авторским замыслом. Сомов, обладавший талантом создавать «тончайшие цветковые построения»²⁰, безусловно, неслучайно выбрал раму, темно-коричневый цвет древесины которой контрастирует с белизной простыни и подушек, оттеняет нежнейшие тона



Ил. 5. Картина Андреа дель Сарто «Святой Себастьян» в итальянской маньеристской раме XVI века. Галерея *Ospedale degli Innocenti*, Флоренция

обнаженного тела модели и вместе с тем рифмуется с каштановыми волосами Снежковского, с глубокими тенями в складках ткани, с колоритом фона композиции. Отметим, что по размеру рама чуть-чуть великовата для картины, и это еще раз доказывает, что ее приобрели уже после создания живописного произведения. Безусловно, Сомов не мог позволить, чтобы раму эпохи Ренессанса уменьшили, то есть перепилили. Он был ценителем и страстным собирателем антиквариата – живописи, рисунка, мебели, фарфора, различных предметов обстановки. С. П. Яремич рассказывал, что с годами потребность Сомова в окружении себя этим, как он говорил, «драгоценным материалом»²¹ все усиливалась. Понятно, почему художнику захотелось дополнить картину не новым обрамлением, а превосходной рамой XVI века.

Вводя это произведение декоративного искусства в научный оборот, поднимая вопрос об обрамлении картин К. А. Сомова, мы надеемся привлечь внимание музейного сообщества к проблеме изучения и экспонирования авторских рам. За предоставление важнейших сведений сердечно благодарим В. Ф. Логванева, Г. Д. Мунжукова, Ю. А. Солонович.

¹⁹ Sabatelli F. Op. cit. P. 148–149.

²⁰ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / [Вступ. ст., сост. Ю. Н. Подкопаевой, А. Н. Свешниковой]. М., 1979. С. 499.

²¹ Там же. С. 463.



Ил. 6. К. А. Сомов в своей квартире на Екатерингофском проспекте в Санкт-Петербурге. Частный архив

Ил. 7. Фрагмент тыльной стороны рамы картины К. А. Сомова «Обнаженный юноша (Б. М. Снежковский)» с музейной наклейкой, сделанной около 1969 года

Библиография

1. Валентин Серов в переписке, документах и интервью / [Сост., вступ. ст., прим. И. С. Зильберштейна, В. А. Симакова]. Т. 1. Л.: Художник РСФСР, 1985. 288 с.
2. Картина и рама. Диалоги: каталог выставки / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
3. Ким Е. В. В. В. Верещагин и ростовский резчик М. Д. Левозоров: к истории сотрудничества // Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Под ред. Т. Л. Карповой. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 155–168.
4. Константин Андреевич Сомов: каталог выставки / Науч. ред. В. А. Пушкарёв. Л.: Искусство, 1971. 96 с.
5. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / [Вступ. ст., сост. Ю. Н. Подкопаевой, А. Н. Свешниковой]. М.: Искусство, 1979. 688 с.
6. Лысенко О. А. «Без рам... не посылайте выставки» // Василий Верещагин. К 175-летию со дня рождения: каталог выставки / Науч. рук. Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2017. С. 23–33.
7. 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. Научно-исследовательский музей, 2010. С. 220–227.
8. Лысенко О. А. От архитекторов К. С. Малевича – к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств. 2019. № 4. С. 179–199.
9. Пушкарёв В. А. Мои командировки в Париж // Наше наследие. 1999. № 48. С. 49–64.
10. Mitchell P., Roberts L. A History of European Picture Frame. London: Paul Mitchell limited – Merrell Holberton Publ., 1996. 136 p.
11. Roberts L. An abbreviated history of Italian frames from the 12th to the 20th century // The Frame Blog. URL: <https://theframeblog.com/2018/08/11/an-abbreviated-history-of-italian-frames-from-the-12th-to-the-20th-century/> (дата обращения: 15.04.2021).
12. Sabatelli F. La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico. Milano: Electa, 2004. 376 p.



**ATTRIBUTING THE FRAME
TO THE PAINTING BY K. SOMOV
"THE NUDE YOUNG MAN
(B. M. SNEZHKOVSIIY)"**
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: lysenko-oks@mail.ru



ФОТО: THEARTNEWSPAPER.RU/POSTS/4646/
ФОТО: О. А. ЛЫСЕНКО



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



ОФОРТ: ЕЛЕНА ЯКОВЛЕВА (ГРАЖДЕВСКАЯ). ФОТО: АНАСТАСИЯ СМИРНОВА



МАСТЕРСКАЯ ОФОРТА

+7 (495) 531 5555 ACADEMIYA@AAII.RU

ЗАНИЯТИЯ ПРОХОДЯТ В МАЛЕНЬКИХ ГРУППАХ,
ЧТО СПОСОБСТВУЕТ БЫСТРЕЙШЕМУ ОСВОЕНИЮ ТЕХНОЛОГИИ ОФОРТА.
АКАДЕМИЯ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ НЕОБХОДИМОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ.

ОБУЧЕНИЕ ПО АВТОРСКОЙ МЕТОДИКЕ ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА РАХ,
ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РФ А. Б. ПОПОВА
ПОЗВОЛЯЕТ ПРАКТИЧЕСКИ ОСВОИТЬ ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКИ
ОФОРТА (ТРАВЛЕННЫЙ ШТРИХ, СУХУЮ ИГЛУ, АКВАТИНТУ),
СФОРМИРОВАТЬ ГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ,
ОВЛАДЕТЬ ПРИЕМАМИ ПЕРЕДАЧИ ФОРМЫ И ФАКТУРЫ ПРЕДМЕТОВ,
СОЗДАНИЯ ГЛУБИНЫ ПРОСТРАНСТВА.



▶
С. Н. Андрияка
Подмосковье. 1986 г.
11 x 16 см

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Педагогическая мастерская
Т. 4. Вып. 2 (2021). С. 37–47
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-36-47

АНДРИЯКА
Сергей Николаевич

Народный художник
Российской Федерации

Академик Российской
академии художеств

Ректор Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Заведующий кафедрой рисунка,
живописи, композиции и изящных
искусств Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Адрес электронной почты:
academiya@aaii.ru

КАК ПИСАТЬ ДОРОЖНЫЕ ЭТЮДЫ?

SA ПРОДОЛЖАЕТ ПУБЛИКАЦИИ РАЗРАБОТАННЫХ РЕКТОРОМ АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ НАГЛЯДНЫХ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ПОСОБИЙ ПО ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ. ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ПРЕДЛАГАЮТСЯ ПЯТЬ ПРИМЕРОВ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НАД БЫСТРЫМИ ЭТЮДАМИ, КОТОРЫЕ ВЫПОЛНЯЮТСЯ ИЗ ОКНА ДВИЖУЩЕГОСЯ ТРАНСПОРТА. АКВАРЕЛИ СОПРОВОЖДАЮТСЯ КРАТКИМИ ПОЯСНЕНИЯМИ ПО МЕТОДУ ЖИВОПИСИ ПЕЙЗАЖНЫХ МОТИВОВ



ФОТО (2): ДМИТРИЙ ГУРБАНСКИЙ

ВЕСЕННИЙ ПЛЕНЭР

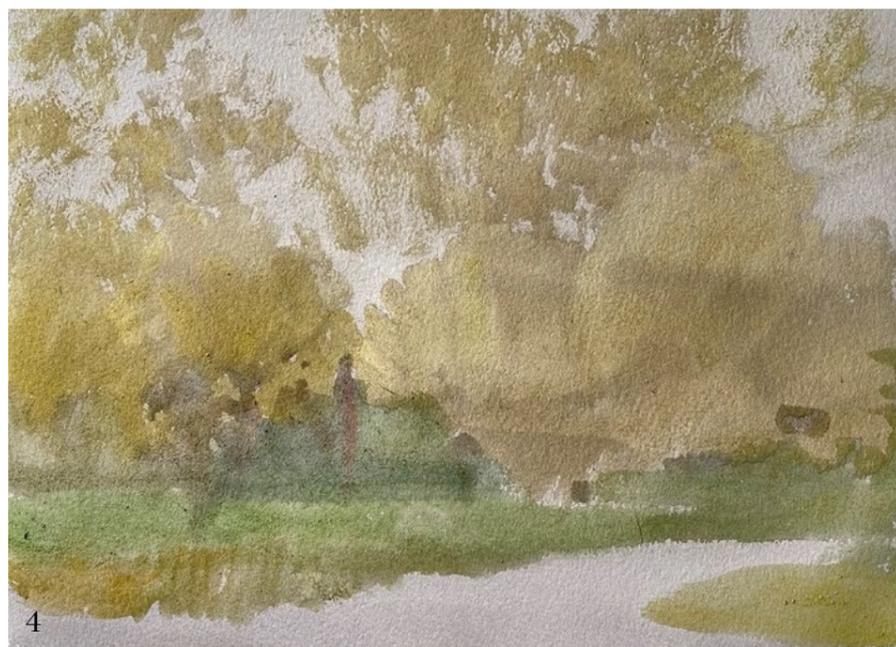
I / ПЕРВАЯ ЗЕЛЕНЬ

Нежная весна, не яркая, не «наглая». Пасмурный день, быть может, идет мелкий дождь, на земле – небольшие лужи.



1-2
На слегка увлажненной акварельной бумаге закладываем краски неба.

3
Масса молодой зелени – нежная желтоватая основа изображения крон. Выполняем ее быстро, планируя, как будут скомпонованы, сгруппированы деревья.



4
Прорабатываем горизонтальную плоскость: траву, дорожку, на которой на следующих этапах мы изобразим лужи с отражениями. В нежную зелень вписываем дальний план – хвойные деревья, сине-фиолетовые тона которых сообщают прозрачность свежей нежно-желтоватой листве.



5-9
Вводим рисунок стволов, ветвей, другие контрастные по тону и цвету детали, изображаем лужи и отражения в них – все это придает мотиву разнообразие, обогащает композицию.

Хорошо видно, насколько высветлились тона акварели после ее высыхания, как «просели» краски стволов деревьев, темного леса на дальнем плане.



ФОТО (9): ДАРЬЯ АНДРИЯКА

II / ЦВЕТУЩИЙ САД. СУМЕРКИ

Один из самых очаровательных и одновременно сложных весенних мотивов. Особенно красиво, когда колорит неба и цветущих деревьев сближен, когда как бы соединяются краски неба и цветов. Это очень поэтично.



1-2

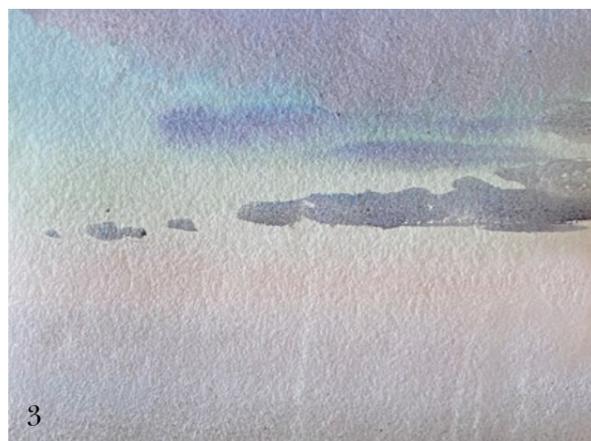
Работа над дорожным этюдом традиционно начинается с подкладки: сверху вниз пишутся тональные и цветовые переходы красок на небе, лист полностью покрывается этим первым слоем. В невысохшую первую подкладку добавляются облака, которые мягко вплаваются в сырую акварель.

3

Облака с более жесткими касаниями пишем по подсохшему, изменившему цвет подкладочному слою.

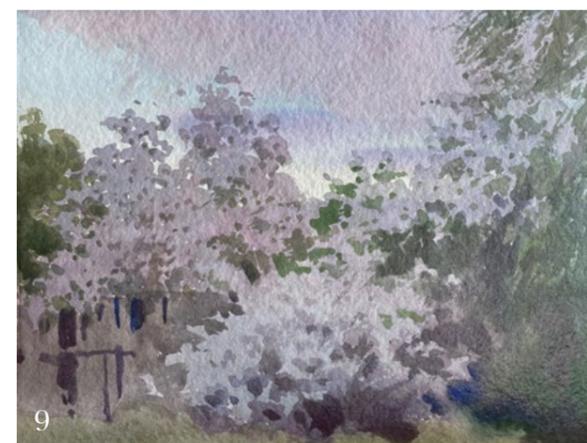
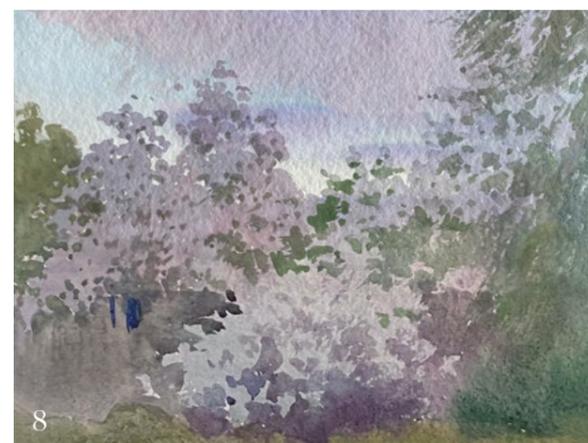
4

Поверх сухих красок неба начинаем изображать цветущие кроны. Мокрая акварель кажется избыточно темной.



5

Высыхая, краски высветляются, в результате мы получаем совершенно иной цвет. Окончательно он выявится после того, как будут введены тона листвы и темные контрасты.



6

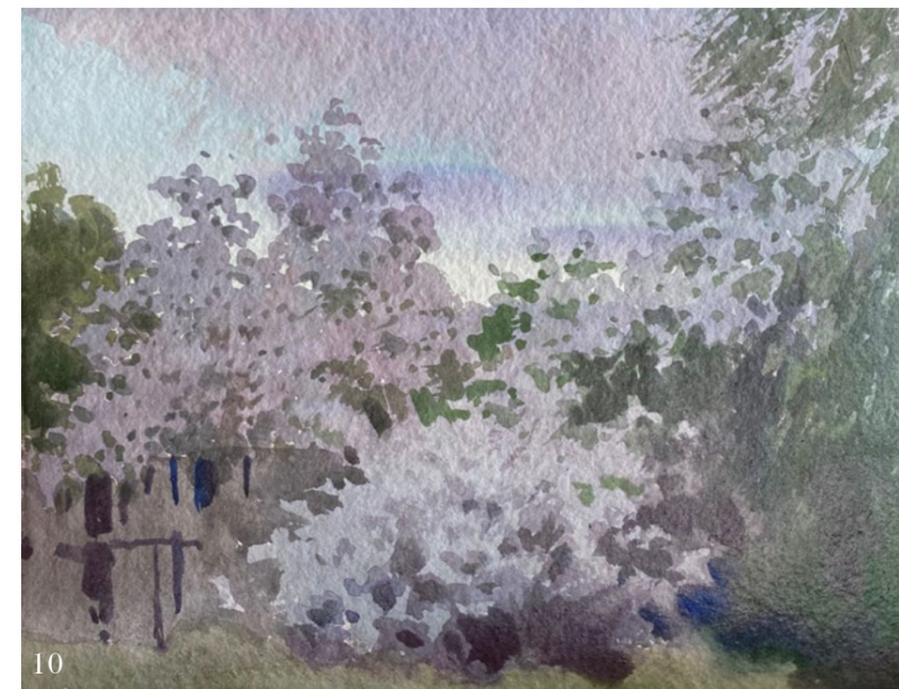
Именно благодаря контрастам с темной зеленью краски цветущих фруктовых деревьев начинают восприниматься как прозрачные, светлые, светящиеся. Без такого тонального контраста невозможно добиться эффекта прозрачности белых кроны.

7-10

На завершающих этапах постепенно выполняются самые темные тональные «удары». Глубокие контрастные внутренние тени деревьев, кустарников и изгороди обеспечивают прозрачность красок белых цветков яблонь и вишен.

Композиционно мотив прост, незамысловат, в нем нет картинности. Цель этюда – изучение колористического строя пейзажа.

Освоив подобные цветовые отношения, художник сможет свободно работать по памяти, сочиняя образы цветущих садов.



ЛЕТНИЙ ПЛЕНЭР

I / РАННЯЯ ЗЕЛЕНЬ

Мотив достаточно прост по композиции, но он позволяет разучить и запомнить особенности летних состояний, колорит неба, облаков, освещенной земли и зелени, тональные отношения, тени... Выполнив подобный дорожный этюд, художник в дальнейшем сможет писать по памяти более сложные по композиции летние мотивы.



1-2

Работа ведется ограниченным количеством красок. Под небо и землю закладываем легкую тепловатую подкладку. Пока она сырая, начинаем вписывать в нее облака, стараясь

как можно точнее попасть в цвет и тон. К горизонту, в глубину пространства, облака становятся более теплыми, уменьшаются, их формы изменяются на более горизонтальные.



3-4

В начале лета зелень свежая, т. к. листья недавно распустились, все деревья, кустарники различаются по цвету и тону.

Закладываем разнообразную зелень первого плана (кустарники простой формы) цветом света на них.

Пишем цвет и тон света на дороге – он теплый, неяркий. Дорога освещена, но на ней есть и холодный рефлекс неба.



5-8

По просохшим краскам неба и облаков пишем деревья на дальнем плане, пытаемся прежде всего точно изобразить их освещенные части и затем – теневые. Важно прочувствовать, как выстраивать формы крон, как работать кистью. Учитываем, что сырые акварельные краски – всегда темные, интенсивные. Подсохнув, они станут прозрачнее, легче. Завершаем работу живописью глубоких теней. Мотив скомпонован против света, в этом его главная особенность.

9-10

Пишем глубокие внутренние тени крон кустарников, деревьев. Тень, падающая на горизонтальную плоскость дороги, – холодная, буквально синяя, т. к. в ней отражается зенит (самое глубокое, темно-синее небо – в зените).

В дорожном этюде убедительно воспроизведены все главные тональные отношения.



II / ПАСМУРНЫЙ ЛЕТНИЙ ДЕНЬ

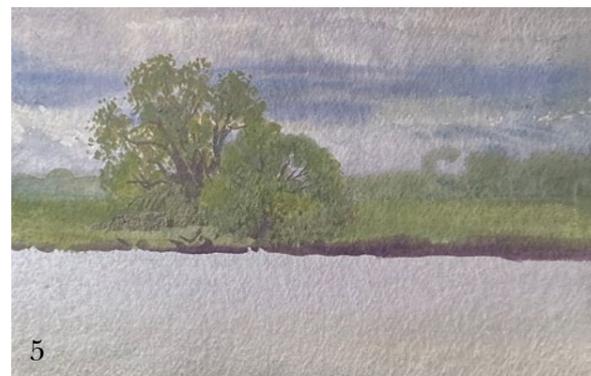
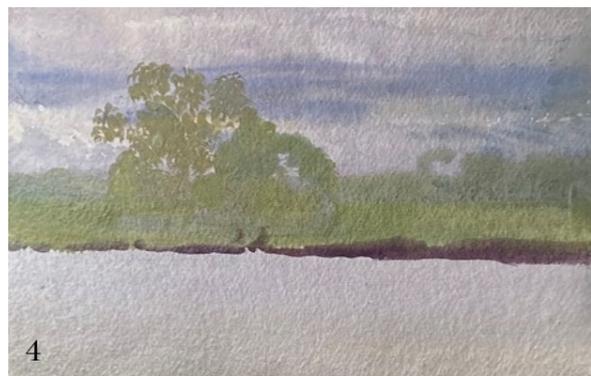
Основа колорита этого пейзажа – пасмурное, достаточно насыщенное по тону и цвету небо с холодными тенями облаков.



1-5

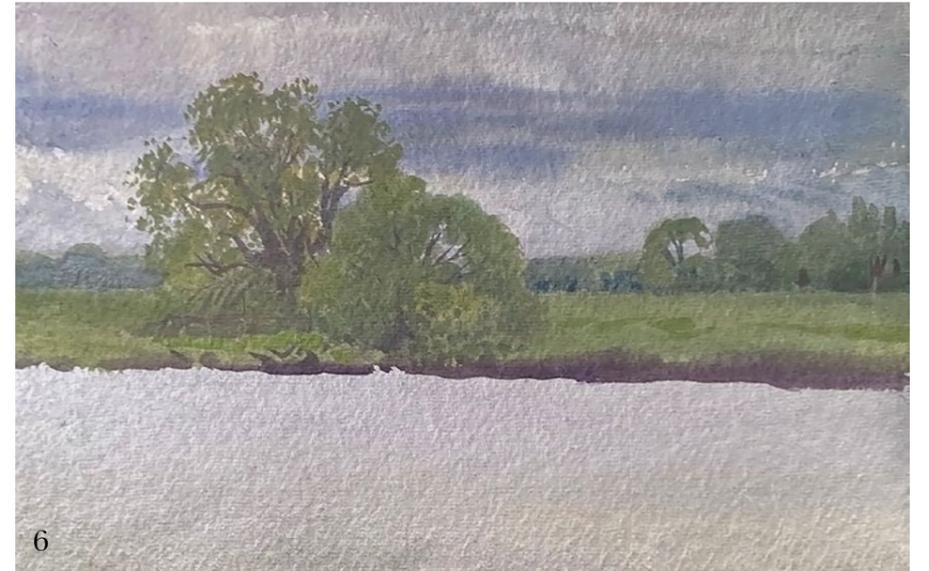
Ключевое правило, о котором необходимо помнить: от цвета и тона неба зависит колорит всего пейзажа. Прописывая небо в пасмурном мотиве, мы подкладываем его цвет и тон под изображения земли, воды и таким образом задаем общую цветовую гамму.

Выполнив первую подкладку, по ее еще сырым краскам вводим голубые просветы неба, облака, даль и деревья. В данной воздушной среде темный дальний берег и стволы деревьев будут иметь фиолетоватый оттенок.



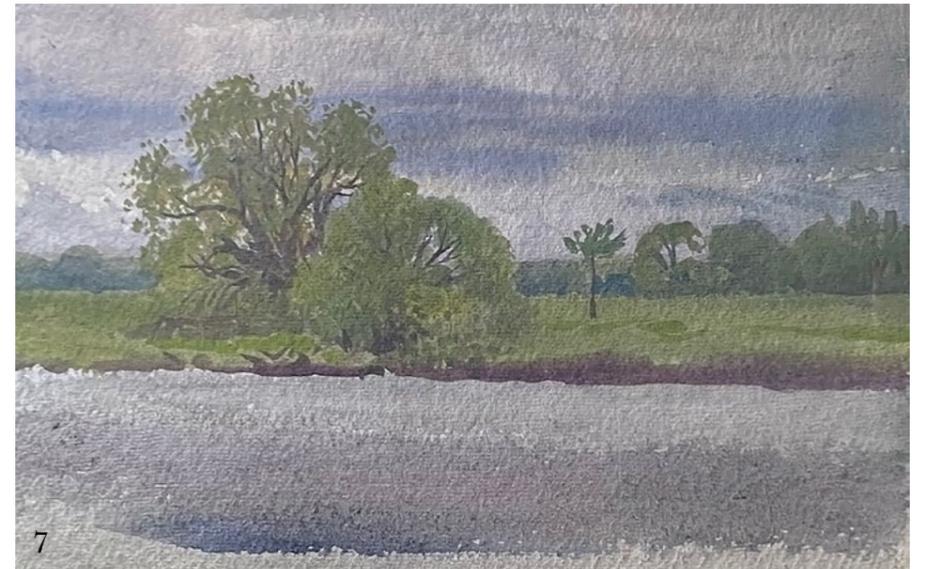
6

Прорабатываем даль тонами, соответствующими колориту пейзажа. Касания неба и дальних деревьев должны быть в целом мягче, чем четкие, детально разработанные касания неба и деревьев центрального плана.



7

Повторно прокрываем воду, т. к. она немного (буквально чуть-чуть) плотнее неба. Тон и цвет водоема – почти те же, что и неба, но обязательно плотнее и теплее.



8

Прорабатываем воду, сохраняя серебристую полосу ряби (тон и цвет предыдущих слоев акварели), изображаем обобщенное отражение зелени деревьев.

Отражения в воде должны быть сближены по тону и цвету, в них не может быть ни очень темных, ни очень светлых тонов, которые присутствуют в изображении отражающихся деревьев.

Отражение в воде всегда более плоское и однородное, чем отражаемые предметы.



III / РАННЕЕ ЛЕТО. СИРЕНЬ

Сочиним простой, типичный дорожный мотив, изобразив сирень самых разных цветов.



1

Первый этап – закладка неба, являющегося основой колорита пейзажа.

Небо легкое по тону, ближе к земле вводятся более темные серые тона.



2-5

В полусырую подкладку вписываем небольшие облака, сразу же изображая многочисленные шапки разнообразной по цвету сирени.

На светлом небе мокрые краски соцветий кажутся слишком темными. Высохнув, они станут намного более прозрачными, легкими.



6-9

Вписываем цветущую яблоню на дальнем плане. Продолжаем прорабатывать сирень, окружая листвой ее цветы. Добавляем домик и забор. Получился типичный мотив, который мы видим ранним летом из окон автомашины или поезда. На последнем этапе работы вводим глубокие тени.

В подобном дорожном этюде имеет смысл постараться найти разнообразные подходы к живописи соцветий и зелени, чтобы их техническое исполнение было как можно разнообразнее.



ФОТО ©: ДАРЬЯ АНДРИЯКА

HOW TO PAINT ROAD SKETCHES?

Andriaka Sergey Nikolayevich

People's Artist of the Russian Federation; Full Member of the Russian Academy of Arts; Rector, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts; Head of the Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133, Russian Federation
e-mail: academiya@aaii.ru





Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
История и философия культуры и искусства
Т. 4. Вып. 2 (2021). С. 48–67
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-48-67

ТАРАСЕНКО
Людмила Петровна

Кандидат искусствоведения
Эксперт по культурным ценностям
Министерства культуры РФ
Заведующая отделом
древнерусской живописи
Государственного исторического
музея
Российская Федерация
109012, Москва,
Красная площадь, д. 1
Адрес электронной почты:
lptarassenko@yandex.ru

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ТИХВИНСКАЯ, С КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЯ» ИЗ СОБРАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ¹

Аннотация. Статья посвящена истории бытования, уточнению литературного источника, анализу иконографической программы, композиционных особенностей и художественного своеобразия иконы «Богоматерь Тихвинская, с клеймами Сказания» последней четверти XVII века из собрания Исторического музея. Произведение оказалось в музейной коллекции благодаря глобальным изменениям в послереволюционной России, вызвавшим масштабное перемещение культурных ценностей. Икона происходит из тихвинских земель и принадлежит к малоизученной культуре русской провинции. Исследования последних лет выявили целый пласт произведений, связанных с иконописцами Тихвинского посада. Икона «Богоматерь Тихвинская, с клеймами Сказания» представляет собой яркий образец искусства тихвинских мастеров второй половины XVII века.

Ключевые слова: древнерусское искусство; темперная живопись; иконография; Тихвинская икона Богоматери; «Сказание о Тихвинской Одигитрии»; культура русской провинции; художественное наследие северо-запада России; музейные собрания

¹ Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18–012–00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания.
Фрагмент. Последняя четверть XVII в. Тихвин.
Дерево, темпера. 114 x 89 см. ГИМ

После Октябрьской революции по всей стране началось практически тотальное перемещение культурных ценностей из храмов и частных коллекций в государственные хранилища. Исторический музей оказался учреждением, куда попали произведения из монастырей и церквей, порой весьма отдаленных от Москвы. Одним из источников поступления икон в ГИМ стали созданные в 1918 году И. Э. Грабарем Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ)². Их специалисты с 1918 по 1934 год планомерно обследовали исторически значимые места европейской части России, выявляя художественные памятники, которые следовало сохранить, реставрировать и передать в музей³. Часть обнаруженных ценностей отправлялась в Москву для реставрации. Обследуя Новгородскую область, сотрудники ЦГРМ не могли миновать старинный уездный город Тихвин с выдающимся архитектурным ансамблем – Богородицким Тихвинским монастырем – и его богатейшим иконным наследием. К моменту появления реставраторов в межрайонном краеведческом музее оказалось немало произведений иконописи⁴. Скорее всего, туда свозились памятники из городских и окрестных храмов, возможно, в него попали и какие-то монастырские ценности. Но документация тех лет, которая могла бы высветить происхождение вещей, не сохранилась, так как во время Великой Отечественной войны наиболее ценные экспонаты музея были вывезены немцами, а фонды погибли при бомбежке.

В годы активной деятельности ЦГРМ из Тихвинского краеведческого музея в московские мастерские отправили иконы, часть из них представляла собой стилистически единый ансамбль. Это в значительной мере сохранившийся трехъярусный иконостас, состоящий из деисусного и праздничного с пророческим (на иконах-двухрядниках) чинов, и Тихвинский образ Богородицы с 18 клеймами Сказания об иконе. Из какого храма происходит комплекс, неизвестно. На оборотах некоторых икон сохранились бумажные наклейки, но содержащаяся в них информация

минимальна, она только подтверждает поступление икон в ЦГРМ из Тихвинского музея.

В 1925 году часть реставраторов темперной живописи, а также свезенные в Москву сокровища оказались в Историческом музее, который предоставил для них помещение⁵. После ликвидации ЦГРМ, произведенной по распоряжению Наркомпроса в 1930-е годы, иконы были оформлены на постоянное хранение в ГИМ. Запись о памятниках в Главную инвентарную книгу музея была сделана уже после Великой Отечественной войны – 20 июня 1949 года. Так в собрании появились произведения древнерусского искусства XVII века, происходившие из одного из храмов Тихвинского района.

Искусство северо-западных земель России ассоциируется прежде всего с новгородским и псковским наследием. Но в этом обширном регионе к XVII веку сформировался еще один очаг активной культурной деятельности – посад Тихвин, разросшийся на месте погоста⁶, духовным центром которого с 1383 года был Успенский собор – хранилище чудесно обретенной Тихвинской иконы Богородицы⁷ (ил. 1). В начале XVI века великий князь Василий Иоаннович повелел построить в Тихвине новую каменную церковь (1507–1515)⁸ взамен сгоревшей деревянной – реликварий для хранения чудотворной иконы. В 1526 году, после заключения второго брака с Еленой Глинской, он отправился на поклонение святыне с молением о чадородии, о чем написали летописцы: «В лето 7035... месяца декабря 24, [в] навечерие Рожества Христова, в понедельник, приеха государь князь велики Василей Иванович всеа Руси к пречистей Богородици на Тифину, помолитися о здравии и о спасении, чтоб ему государь Бог даровал плод чрева...»⁹ Собственно, с этого момента почитание Тихвинской иконы распространяется на всю Русь. В конце 1546 года, незадолго до своего венчания на царство, далекий северо-западный погост посетил юный Иоанн Васильевич, по указу которого позднее, в 1560 году, был основан Успенский монастырь. После поездок Василия III и Иоанна IV начали создавать списки с чудотворной



Ил. 1. Богоматерь Тихвинская. Конец XIV в. (около 1393 г.). Византия (?). Дерево, темпера. 88,5 x 66 см. Тихвинский Успенский монастырь

иконы, которые способствовали быстрому расширению ареала ее почитания¹⁰. Оба самодержца присылали своих художников «на Тихвину», чтобы скопировать святыню. Иконники Василия III «учали снимать образ Пречистые – класти ярь (з) зелдем на бумагу и бумагу прикладывати ко образу Пречистые. И Пречистыя образа своего не дала

снять». Мастера Иоанна IV благоговейно «снимали, на нее смотря, по подобию, и она ся и дала снять. И списали»¹¹ (ил. 2, 3).

Огромную роль в формировании исключительной популярности иконы сыграло «Сказание о Тихвинской Одигитрии». Оно было записано в конце XV века, в XVI–XVII столетиях активно дополнялось,

² Это название мастерские получили в 1924 году, ранее они относились к Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России. Подробнее см.: *Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 62, 89.

³ Уже в 1918 году специалисты обследовали несколько губерний, в том числе побывали в Новгородской. См.: *Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С.* Сто лет Реставрационному центру имени И. Э. Грабаря // *Искусство Евразии*. 2018. № 4 (11). С. 115.

⁴ Этот музей, открытый в 1919 году, стал преемником Музея местной старины, созданного в 1913 году выдающимся краеведом И. П. Мордвиновым. См.: *Колесникова Л. А.* Будущее в прошлом // *На рубеже культур: Тихвин в XVII столетии: Материалы научно-практической конференции*. СПб., 2015. С. 6–9.

⁵ Мастерские были выведены из помещений Московского Кремля. См.: *Садарова А. А., Семечкин П. А., Темерина О. С.* Указ. соч. С. 120–121; *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 89.

⁶ Населенный пункт в допетровской Руси, центр административно-податного округа.

⁷ *Иванова И. А.* Летописные сведения об иконе «Богоматерь Тихвинская» // *ТОДРЛ*. Л., 1969. Т. 24. С. 242.

⁸ В научной литературе обсуждаются разные датировки Успенского собора.

⁹ ПСРЛ. Л., 1929. Т. 4. Ч. 1: Новгородская четвертая летопись. Вып. 3. С. 542–543.

¹⁰ Помимо иконы «Богоматерь Тихвинская», помещенной в раме с 16 клеймами Сказания, из Благовещенского собора Московского Кремля (первоначальный образ не сохранился), это «Богоматерь Тихвинская, со Святой Троицей и святыми на полях» первой трети XVI века (ГМЗМК) и «Богоматерь Тихвинская» из Дмитрова 1550-х годов (ЦМиАР).

¹¹ *Кириллин В. М.* Сказание о Тихвинской иконе Богородицы «Одигитрия»: Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Тексты. М., 2007. С. 96. В первом случае описывается метод получения «перевода» с иконы. Легко смываемой краской (в данном случае ярь – зеленая), затертой на меду или чесночном соке, то есть зельем (составом), поверх олифы прорисовывали все контуры. Затем поверхность иконы прикрывали влажным листом бумаги и приглаживали. Получался оттиск с обратным (зеркальным) контуром, который накладывался на подготовленный левкас, в результате чего получалось прямое изображение. Во втором случае – делали список, глядя на икону.



Ил. 2. Иконный образец. Богоматерь Тихвинская. 1761 г. Степан Григорьев Завязошников (?).

Бумага, краска, сажа, оттиск (обратный), рисунок. 19,2 x 17 см. Из собрания П. С. Уваровой. ГИМ

Происходит из собрания ярославского потомственного иконописца Семена Завязошникова (1772–1855), возможно исполнен его отцом Степаном Григорьевым Завязошниковым (1747–1805).

Надпись в нижней части листа: «ИСТИННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОТИВЪ ЧУДОТВОРНАГО ШЕРАЗА ПРЕТЫА ВЦЫ ТИХВИНСКАЯ совершился сей [святой] образъ 1761 го [да] м[есяца] юна VI [12] д[ня]».

На обороте печать: «SEMENA ZAWEZOSHNIKOVA»



Ил. 3. Иконный образец. Богоматерь Тихвинская, с Ангелом-хранителем и избранными святыми. XVIII в. Бумага, сажа, оттиск (обратный). 19,7 x 16,8 см. Куплено у Е. М. Большаковой. ГИМ

Происходит из собрания Федора Михеева Архиповского (1746–1805).

Надпись в нижней части листа: «ТИХВИНСКИЙ НАЛЕПНОИ». На обороте: «СЕЙ ШЕРАЗЕЦЪ ФЕДОРА МИХЬЕВА»

редактировалось, переписывалось. К концу XVI века Сказание насчитывало уже восемь редакций¹² и существовало в большом числе списков, многие сохранились до наших дней, несмотря на огромные, в силу известных исторических обстоятельств, потери рукописного наследия. Вскоре в Сказание была включена «Повесть новгородских гостей», в которой редактор-книжник пытался, размышляя над чудом обретения иконы, проникнуть в ее предысторию¹³. Согласно Повести, икона Богоматери, явившаяся «на Тихвине», до этого пребывала в царьградском храме, откуда «ушла» на Русь, так как «нача быти в самех патриарсех и во грехех гордость, и братоненавидение, и неправда»¹⁴. Показательно, что в разных

редакциях Сказания образ отождествлялся с различными святынями православного Востока – с Лидской и Влахернской иконами Богоматери¹⁵. В процессе редактирования во второй половине XVI века в текст Сказания были внесены важные добавления. В нем нашло отражение паломничество Иоанна IV к чудотворному образу и основание Успенского монастыря. Тихвинская икона Богоматери, ее явление, происходящие вокруг нее чудеса воспринимались современниками как знаки избранности России, оказавшейся после завоевания Византии Османской империей единственной мощной и независимой православной державой – «Третьим Римом», и покровительства Божией Матери царской

фамилии. Икона становится одной из самых почитаемых богородичных святынь России, а сама обитель со временем – важным культурным центром северо-запада Руси.

В середине XVI века появились первые иконы с клеймами «Сказания о Тихвинской Одигитрии». Для Тихвинской иконы из Благовещенского собора Московского Кремля, написанной, очевидно, после поездки Василия III в Тихвин в 1526 году, около середины XVI века была создана рама со Сказанием (ГМЗМК)¹⁶. Она послужила образцом для иконы 1560-х годов из Успенского собора

в Дмитрове (ЦМиАР)¹⁷ (ил. 4). В клеймах этих произведений отразились основные события истории образа: явление в тихвинских пределах, устройство часовен и церквей, пожары, строительство каменного храма и падение сводов паперти. Эти иконы имели важную особенность – цикл начинался слева внизу, над нижним угловым клеймом, чтение сюжетов шло последовательно вверх и далее направо и вниз – одного за другим, а под средником, во всю его ширину, размещалась сцена моления образу Богоматери самодержцев и архипастырей, духовенства и людей



Ил. 4. Богоматерь Тихвинская, с 16 клеймами Сказания.

1560-е гг. Москва.

Дерево, темпера.

143,8 x 116 см.

Из Успенского собора в Дмитрове. ЦМиАР

¹² Кириллин В. М. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия»... С. 32.

¹³ Там же. С. 210.

¹⁴ Там же. С. 252.

¹⁵ Шалина И. А. Лидская – Римская икона Богоматери и иконографический архетип Тихвинской иконы // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография – история – почитание: Тезисы докладов международной научной конференции, Санкт-Петербург – Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб., 2001. С. 31–37; Кириллин В. М. Указ. соч. С. 183–191.

¹⁶ Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003. С. 119–123. Кат. 20 (автор Л. А. Щенникова). Здесь же указана основная библиография. Эта устоявшаяся в науке датировка и атрибуция была недавно подвергнута сомнению И. А. Шалиной, предположившей, что рама с клеймами была создана новгородским иконописцем в более раннее время (Шалина И. А. Традиции и новации в иконографии икон Богоматери Тихвинской со Сказанием в эпоху Позднего Средневековья. Доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Русское сакральное искусство Позднего Средневековья. Многообразие источников различной региональной и художественной природы», НИИ РАХ, 26–27 ноября 2020 года).

¹⁷ Иконы Москвы XIV–XVI вв. / ЦМиАР; ред.-сост. Л. М. Евсеева, В. М. Сорокатый. М., 2007. С. 237–243. Кат. 90 (автор В. М. Сорокатый). (Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 2.)

разных сословий¹⁸. Этот порядок, видимо, присутствовал и в списке, созданном в Москве для Тихвинского монастыря около 1560 года (не сохранился)¹⁹. Икона 1678 года письма Родиона Сергиева (НГОМЗ), в которой за основу была взята эта не дошедшая до наших дней древняя Тихвинская, имеет близкую к перечисленным образам композиционную схему²⁰ (ил. 5). Подобное расположение клейм можно видеть на иконе 1680 года, созданной для калужской церкви Одигитрии «на Песках» (ЦМиАР)²¹ (ил. 6). Последние два памятника основаны на более поздней редакции Сказания, чем произведения XVI века, и, соответственно, содержат немного иные по составу клейма.



Ил. 5. Родион Сергиев. Богоматерь Тихвинская, с 26 клеймами Сказания. 1678 г. Тихвин. Дерево, темпера. 202 x 162 см. Из Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. НГОМЗ

Уникальным по иконографии памятником является икона-рама со Сказанием о Тихвинской иконе раннего XVII века из собрания М. И. Чуванова (ГМИИ, отдел личных коллекций)²². Клейма читаются в традиционной последовательности (слева направо, сверху вниз). Цикл из 28 композиций начинается с таинственной предыстории образа, связываемой неизвестным нам автором с Константинополем. Три сцены, посвященные «византийскому» периоду, иллюстрируют то, как совершалось ежегодное чудо с иконой Богоматери, пока образ не «изыде из царствующаго града»: хождение патриарха с иконой Богоматери на «Тивериадское» (!) море для освящения вод 1 августа; возвращение патриарха и народа в Константинополь без иконы; повторное хождение патриарха к морю и обретение иконы Богоматери, возвращение в Константинополь. Далее, в клеймах 20 и 21 автор, работавший в близкой к Строгановской традиции манере, продолжает царьградскую тему, показывая встречу новгородских гостей с константинопольским патриархом. Купцы рассказывают, что на Руси в новгородских землях обретена икона, «неизреченная и дивная многая чудеса творяще», и в следующем эпизоде патриарх демонстрирует пустое место в храме, откуда «ушел» чтимый образ. Строительство часовен и церквей на выбранных им на Русском Севере местах, многократные пожары и спасения святынь, возведение первого каменного храма и устройство монастыря — все эти вехи истории образа показаны в клеймах. Два из них посвящены паломничеству в Тихвин Василия III и Иоанна IV.

Художник стремился выстроить в иконе четкую хронологию событий, поэтому начал с византийской предыстории, которая впервые введена в текст Сказания, согласно изысканиям и классификации В. М. Кириллина, в редакции В, созданной после 1526 года и известной в двух списках второй половины XVI века²³. Но в данном случае иконописец взял за основу своего рассказа другую редакцию Сказания (Д по В. М. Кириллину),

содержащую особые сведения о происхождении Тихвинской иконы²⁴ и появившуюся во второй половине или последней трети XVI века²⁵. Рассказ о хождении некоего патриарха с иконой Богоматери на Тивериадское море в Константинополе 1 августа для освящения вод, проиллюстрированный в этой иконе, не позволяет соотнести изображение с реальными историческими лицами, храмами и религиозными ритуалами Царьграда, который, как известно, располагался на берегу Мраморного моря.

Самостоятельный иконографический вариант представлен на иконе «Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания», поступившей в Исторический музей из ЦГРМ в составе группы тихвинских икон²⁶ (ил. 7). Помещенный в среднике Тихвинский образ довольно точно повторяет чудотворную икону, но имеет чуть укороченные пропорции и несколько меньший размер²⁷. Последовательно переданы иконографические и колористические особенности реликвии: одеяние Иисуса Христа охристое, рисунок складок следует образцу, узнаются форма крупной, слегка удлинённой головы и поза Младенца. Близок к оригиналу и характер складок и каймы темно-вишневого мафория Богоматери. Мастер XVII века ограничился чертами внешне-го сходства: вместо строгости и трагичности, свойственных древнему прототипу, придал ликом Пресвятой Девы и Богомладенца бесхитростность и благорасположение. Светло-зеленый фон средника, очевидно, повторяет фон чудотворной иконы на момент создания данного произведения; колер положен жидко, местами из-под него проглядывает серого оттенка «подкладочный» слой. Широкая рамка вишневого цвета с цветовой растяжкой и белой разгранкой отделяет средник от размещенных вокруг восемнадцати клейм с сюжетами из «Сказания о Тихвинской Одигитрии». Традиционные надписи белиль-



Ил. 6. Богоматерь Тихвинская, с 24 клеймами Сказания. 1680 г. Тихвин. Дерево, темпера. 124 x 100 см. Из церкви Богоматери Одигитрии «на Песках» в Калуге. ЦМиАР

ного цвета в среднике заключены в картуши с темно-синим фоном и вишневой описью.

Хронология сюжетов охватывает период с 1383-го (явление иконы в княжение Дмитрия Донского) до 1560 года (основание монастыря на реке Тихвинке по указу Иоанна Грозного). В процессе переработки в XVII веке Сказание было разделено на главы. В середине XVII столетия в Тихвинском монастыре создается новый сводный текст Сказания, автором и иллюстратором которого

- 18 Зерина Н. Н. Группа икон «Богоматерь Тихвинская с клеймами Сказания» XVI века. К вопросу о датировке и иконографии // Золотой Рожок: Сборник статей о древнерусской культуре и искусстве / Отв. ред. Г. Я. Мокеев. М., 1999. Вып. 2. С. 80–82; Сорокатый В. М. Икона «Богоматерь Тихвинская» и события русской истории конца XV – XVI в. // Искусство Древней Руси и Византии: Итоги исследований 2002 г. / ЦМиАР. М., 2003. С. 35–39.
- 19 Мильчик М. И., Шалина И. А. Икона «Богоматерь Тихвинская с 26-ю клеймами чудес» и ее автор Родион Сергиев // ПКНО. 1994. М., 1996. С. 181–196; Иконы Москвы XIV–XVI вв. С. 242.
- 20 Мильчик М. И., Шалина И. А. Указ. соч.; Игнашина Е. В., Колесникова Л. А., Комарова Ю. Б. Тихвинской образ Пресвятой Богородицы: Сказание в иконе. М., 2013.
- 21 Иванова И. А. Икона Тихвинской Богоматери и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской Богоматери» // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 419–436; Салтыков А. А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. С. 251. Ил. 180–182; Комашко Н. И. Икона «Богоматерь Тихвинская, со сказанием» из церкви Богоматери Одигитрии на Песках в Калуге: к вопросу о мастерах и времени создания // На рубеже культуры: Тихвин в XVII столетии: Материалы научно-практической конференции. СПб., 2015. С. 45–50.
- 22 Икона «Богоматерь Тихвинская, с 28 клеймами Сказания». Начало XVII в. Строгановский мастер. Отдел личных коллекций ГМИИ, МЛК ЖР 430. В статье приводятся датировка и атрибуция, принятые в музее (URL: http://www.artprivatecollections.ru/data/canvas/jr_430_bogomater_tihvinsk.php, дата обращения: 11.03.2021).
- 23 Кириллин В. М. Указ. соч. С. 147–149.

24 Кириллин В. М. Указ. соч. С. 164–168.

25 Выявлено более 10 списков данной редакции (Там же. С. 159, 202).

26 Икона «Богоматерь Тихвинская». XVI–XVII века (по учетной документации). Дерево, темпера. 114 x 89 см. ГИМ 82847/105 и VIII 3929. Реставрирована в мастерских ГИМ в 1989–1990 годах А. И. Гоголевой. На обороте справа под верхней шпонкой бумажная наклейка с рукописным текстом (надпись выцвела): «ЦГРМ // № 357 // ик [...] // Из Тихвинского музея» и номер «344». Основа иконы состоит из двух сосновых досок, скрепленных двумя сквозными врезными сосновыми шпонками простой формы с выемками на концах. Доски покороблены, потрескались, крупные трещины заполнены воском. На лицевой стороне имеются тонировки на местах утрат красочного слоя и на чинках грунта: на опуши, на полях с заходом на надписи, вдоль трещин. Красочный слой потерт, на изображении Богоматери в среднике есть мелкие утраты краски. Золото и серебро нимбов, ассиста, фона иконы Богоматери в клеймах, крыльев, одеяний ангелов и отделки облачений плохо сохранились. Впервые икона была опубликована в издании: Образ Богородицы: Иконы XVI – начала XX века. М., 2012. С. 32–35. Кат. 12 (автор Л. П. Тарасенко). Позднее, в 2016–2017 годах, стал доступным научной общественности трехтомный альбом, в котором была опубликована значительная часть комплекса икон из Тихвина (Хотеенкова И. А. Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. М., 2007. Т. 2. С. 244–399. Кат. 115–134). Несмотря на раннюю дату выхода в свет на титуле книги, еще в 2012 году в Историческом музее велись переговоры об этом издании под эгидой ГИМ, но договоренности с издательством «Северный паломник» не были достигнуты. В первых публикациях «Богоматерь Тихвинская» датирована, соответственно, второй четвертью и серединой XVII века и отнесена к работам мастеров Тихвина. В альбоме И. А. Хотеенковой указан 1953 год поступления тихвинских икон в музей. Однако запись в учетной документации (Главная инвентарная книга) сделана 20 июня 1949 года.

27 Размер средника иконы ГИМ – 49,5 x 42 см (с рамкой – 66,5 x 49 см), размер чудотворной иконы – 88,5 x 66 см.

стал ведущий тихвинский мастер 1640–1680-х годов иконописец Родион Сергиев²⁸.

Автор программы публикуемой иконы использовал список Сказания XVII века. Сюжет первого клейма – «Явление иконы Богородицы над озером Нево» – был включен в текст именно в это время²⁹. Состав и порядок клейм иконы находят соответствие в списках Сказания с разделенным на главы текстом, как, например, в рукописи 1674 года из собрания А. С. Суворина (ОР ГИМ. Сув. 16)³⁰. Соответственно, клеймо 1 восходит к главе **В** (2), клеймо 2 – к главе **Г** (3), клеймо 3 – к главе **Д** (4), клеймо 4 – к главе **Е** (5), клеймо 5 – к главе **Ж** (6), клеймо 6 – к главе **З** (7), клеймо 7 – к главе **И** (8), клеймо 8 – к главе **К** (10), клеймо 9 – к главе **Л** (10), клеймо 10 – к главе **М** (11), клеймо 11 – к главе **Н** (11), клеймо 12 – к главе **О** (12), клеймо 13 – к главе **П** (13), клеймо 14 – к главе **Р** (13), клеймо 15 – к главе **С** (16), клеймо 16 – к главе **Т** (17), клеймо 17 – к главе **У** (18), клеймо 18 – к главе **Ф** (19).

Икона существенно отличается от более ранних Тихвинских образов с клеймами Сказания. Цикл начинается в традиционном для большинства икон с клеймами левом верхнем углу и прочитывается слева направо. В верхнем ряду рассказывается о явлении иконы в новгородских пределах и «шествии ее по аеру» (ил. 8), о строительстве часовен на местах ее остановок. В клеймах помещено изображение несомого парящими ангелами образа. Икона представлена над водами озера Нево, над берегами новгородских рек – Ояти, Паши, Тихвинки. В этом ряду чередуются зеленые и охристые часовни, украшенные белильными орнаментами.

Далее по сторонам от средника расположены парные сюжеты. В шестом и седьмом клеймах – установка первых трех венцов сруба Успенской церкви и чудесное перенесение их на другой берег реки, где икона «выбрала» себе место (ангелы изображены по сторонам от иконы, а потрясенные селяне и строители – в молении) (ил. 9). Восьмое и девятое клейма – история пономаря Юрыша, отправленного духовенством по близлежащим селам с сообщением о скором освящении Богородицкой церкви, и явления ему запретившей ставить на церкви железный крест Богородицы и святителя Николая Чудотворца. Пресвятая Дева предрекла Юрышу, что, если нарушат Ее запрет, будет знамение. В клейме Она представлена сидящей на срубленной, положенной на пень колоде с пышной кроной (ил. 10). В следующем, десятом, клейме повествуется о возвращении Юрыша с вестью об указании Богородицы; однако рассказу пономаря никто не поверил.



Схема расположения клейм на иконе.

Состав клейм:

1. Явление иконы Богородицы над озером Нево (Ладожским).
2. Явление иконы на реке Ояти в Смолкове в Имоченицах и построение часовни Успения Богородицы.
3. Построение церкви Рождества Богородицы.
4. Явление иконы на реке Паше на Кожеле и поставление часовни.
5. Явление иконы на реке Паше на горе и сооружение церкви Покрова Богородицы.
6. Явление иконы на реке Тихвине и установка первых венцов сруба церкви Успения Богородицы.
7. Явление иконы и сруба на другом берегу реки.
8. Отослание пономаря Юрыша с вестью о скором освящении церкви по соседним селам.
9. Явление Богородицы и святителя Николая Чудотворца пономарю Юрышу.
10. Сообщение Юрыша о повелении Богородицы не ставить на церкви железный крест, а поставить деревянный.
11. Чудо о железном кресте.
12. Устроение часовни святителя Николая Чудотворца на месте Явления Богородицы пономарю Юрышу.
13. Пожар в Успенской церкви и обретение иконы Богородицы в можжевелнике.
14. Пожар в Никольской часовне и спасение креста, сделанного из сосновой колоды, на которой восседала Богородица.
15. Падение сводов при строительстве паперти Успенской церкви и чудесное спасение мастеров.
16. Моление великих князей Василия III и Иоанна IV перед Тихвинской иконой Богородицы (согласно надписи, «Основание Тихвинского монастыря по повелению царя Ивана IV»).
17. Новгородские купцы рассказывают константинопольскому патриарху о явлении иконы на Тихвине.
18. Константинопольский патриарх показывает купцам место, откуда икона «ушла» на Русь.



Ил. 7. Богородица Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Последняя четверть XVII в. Тихвин. Дерево, темпера. 114 x 89 см. ГИМ

²⁸ Шалина И. А. Сергиев Родион (Сергеев; Иродион) // *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков* / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 609–616, 850–851; Кириллин В. М. Указ. соч. С. 217, 220.

²⁹ Кириллин В. М. Указ. соч. С. 246 (прим. 2).

³⁰ ОР ГИМ. Сув. 16. «Сказание и чудеса иконы Одигитрии Тихвинской». 1674 год. Полуустав.



Ил. 8. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 1: Явление иконы Богородицы над озером Нево (Ладожским)



Ил. 9. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 7: Явление иконы и сруба на другом берегу реки

В клейме 11 изображена попытка установки железного креста и чудо спасения упавшего работника, то есть свершилось то самое «знамение», о котором предупреждала Бого-

родица (ил. 11). В клейме 12 показано строительство Никольской часовни на месте явления Богородицы и святителя Николая, чья икона помещена на фасаде строения.

Клейма 13 и 14 посвящены пожарам, уничтожившим храм и часовню, и спасению явленной иконы Богородицы и почитаемого креста, вырезанного из колоды, на которой восседала Богородица. Согласно Сказанию, огонь трижды уничтожал Успенскую церковь и Никольскую часовню. Иконописец ограничился событиями 1390 года, после которых святыни были обретыены в можжевеловнике, что явствует из текста подписей к клеймам (в следующем пожаре 1395 года икона и крест были найдены в пепле). В ряде случаев мастера, как, например, в иконе 1680 года, изображали все три пожара храма и часовни, так как само неоднократное обретение образа и креста неповрежденными от огня указывало на особую Божию благодать, дарованную этим реликвиям. В Службе Тихвинской иконе чудо ее спасения сравнивается с чудом горящей и негораемой Купины, явленной Моисею: «от вещественного огня невещественною Божественною силою неопалим»³¹. В клеймах спасенные от огня образ и крест окружены пышной растительностью, что отсылает к теме процветшего креста – символа вечной жизни.

Иконописец стремился к точности и убедительности рассказа. Это выразилось в передаче вида архитектурных построек, которые всегда узнаваемы. Так, Успенская церковь в клеймах 8, 10, 11, 13 окрашена желтой охрой, она одноглавая, с двумя поддерживающими главку треугольными кокошниками, одним узким проемом входа, с иконой Богородицы на фоне храма. В клеймах 8 и 10 она изображена, как и следует, без венчающего креста. Светло-зеленая Никольская часовня с одной главкой на невысоком барабане имеет сложного рисунка кровлю, соответствующую восьмигранной форме строения; здесь представлен и почитаемый крест.

Чуду при устройстве паперти первой кирпичной Успенской церкви, возведенной по повелению великого князя Василия Иоанновича в тихвинском Пречистенском погосте, посвящено клеймо 15, в котором представлены обрушенные своды, засыпавшие каменщиков, и работники, разбирающие завалы кирпича, чтобы освободить живых и невредимых строителей (ил. 12). В тексте Сказания это событие представлено очень эмоционально: «И еще мастера паперть не всю совершиша. И грех ради наших обломилися своды сводным, и бысть скорбь велика и плач неутишимый священником и всему христианству о убитых мастер»³². Храм в клейме пятигла-



Ил. 10. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 8: Отослание пономаря Юрыша с вестью о скором освящении церкви по соседним селам

вый, с закомарами, с большими оконными и дверными проемами, на заднем плане справа виден верх деревянной звонницы. На фоне церкви помещена явленная икона. Эти же архитектурные формы воспроизведены и в следующем клейме.

В клейме 16, согласно надписи: «В лето 733[И]»³³ (7068 = 1560 г. – Л. Т.) февраля в 11 день Божиим изволением и повелением царя и великого князя Ивана Васильевича поставиша цркъвь велику и чудну и паперти совершиша и освятиша во имя оупения Прстей Бцы и оустроено бысть мнстрь... Во спасение...» – иллюстрируется создание Успенского храма с папертями и основание монастыря, то есть объединены важнейшие события местной истории, за которыми стоят два монарха (ил. 13). В молитве перед Тихвинской иконой представлены справа – Иоанн IV в виде царственного юноши в венце и высокий инок, слева – два епископа (именующие надписи от-

сутствуют). По аналогии с ранними Тихвинскими иконами с клеймами Сказания можно уверенно идентифицировать высокого инока с окладистой бородой, стоящего справа от юного самодержца, как великого князя Василия III, который, как известно, перед смертью принял постриг с именем Варлаам³⁴. Изображенные слева от царя святители – это митрополит Московский Макарий (возглавлял кафедру в 1542–1563), облаченный в саккос и стоящий на орлеце; и, скорее всего, архиепископ Новгородский Феодосий (1542–1551), так как именно эти иерархи были современниками паломничества Иоанна Грозного в Тихвин в 1546 году³⁵. Однако, согласно тексту Сказания, последнего в его намерении обустроить монастырь на Тихвинском погосте поддерживали митрополит Макарий и архиепископ Великого Новгорода Пимен (1552–1570), поставивший в новую обитель настоятеля. Не исключено, что автор данного цикла,

³¹ Миняя: Июнь. М., 2002. Ч. 2. С. 349.

³² ОР ГИМ. Син. 1192. Сборник-конволют. Вторая половина XVI в. В 4-х т. Л. 39.

³³ Утрачена последняя буква «И» в обозначении года.

³⁴ Впервые это отождествление (инок Василий) сделано в публикации: Горматюк А. А. Царский лик: икона и портрет // Наше наследие. 2000. № 52. С. 56. Автор развил эту тему в монографии: Горматюк А. А. Царский лик. Надгробная икона Великого князя Василия III. М., 2003. С. 46–49.

³⁵ Преображенский А. С. «Цари и князи и святители живы суще». Об иконографическом статусе сцены моления на древнейших иконах Богородицы Тихвинской с деяниями // Чудотворная икона Тихвинской Богородицы. С. 69–74.



Ил. 11. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 11: Чудо о железном кресте



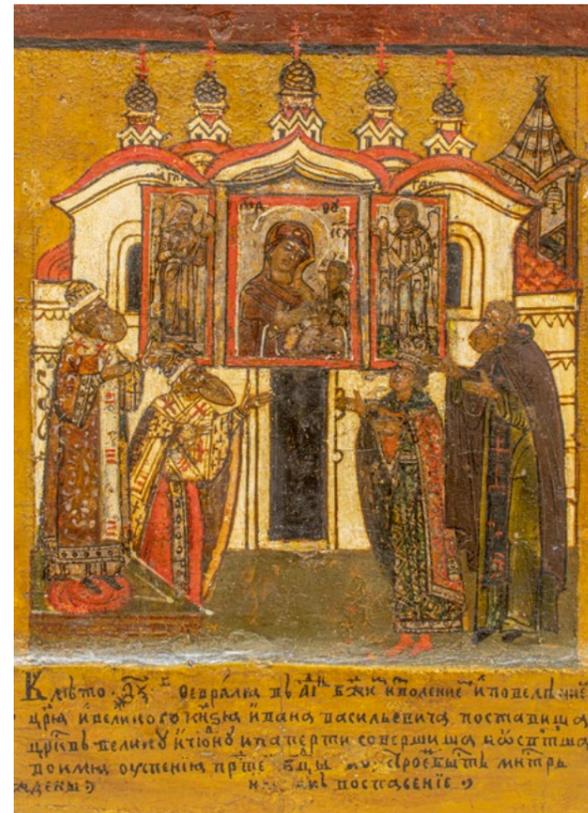
Ил. 12. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 15: Падение сводов при строительстве паперти Успенской церкви и чудесное спасение мастеров

читая Сказание, мог иметь в виду именно этого иерарха, при котором собственно и состоялось строительство монастыря³⁶. Тем более что в отдельных редакциях Сказания основанию обители уделено особое внимание. В рукописи из Синодального собрания эти обстоятельства описаны так: «Божием изволением и Пречистые его Богоматери и царским повелением великаго князя Ивана Васильевича всея Руси и всего вселенскаго собора приказал царь государь великий князь Иван Васильевич всея Руси в Великий Новгород своему богмолцу архиепископу Пимину у Пречистой на Тихвине устроить монастырь и игумену братию... В лето 7068 февраля в 11 день на память святого священномученика Власья, епископа Севастиискаго, и преподобнаго отца нашего Димитрия, Вологоцкаго чудотворца, и взем архиепископ святыя кресты ис церкви и чудотворныя иконы, и поидоша со кресты около церкви куде быти ограды монастырской, и нача архиепископ молебны пети и литургию Божию совершиша, и тут игумена Кирилла нарек, и в дияконы, и в попы, и в игумены его поставил»³⁷.

Две последние композиции цикла обращены к легендарной византийской предыстории образа, которая также выделена в редакциях XVII века в самостоятельную главу. В клейме 17 иллюстрируется беседа константинопольского патриарха и новгородских купцов, рассказывающих о явлении иконы на Тихвинке и ее чудесах. Сцена представлена на фоне разноцветных палат с причудливыми кровлями. В последнем клейме патриарх показывает на киот в храме, откуда исчезла чудотворная икона Богоматери. Ее заменил маленький Богородичный образ в большом киоте с подвесной пеленой (ил. 14). В составе цикла нет сюжетов, которые вошли в Сказание уже в зрелом XVII веке, – это история осады монастыря шведами в 1613 году, явление преподобного Макария Унженского и некоторые другие.

Клейма сопровождаются подробными темно-коричневыми скорописными надписями, помещенными на верхнем и нижнем полях иконы и на фоне в боковых клеймах. Анализ надписей и сравнение их с текстом Сказания в указанной выше рукописи показывает, что автор выбирал основные сведения из пространного текста, предлагая собственный краткий вариант, хотя отдельные текстуральные совпадения со Сказанием имеются. Наиболее близка к литературному тексту подпись к последнему клейму.

Таким образом, стремление к хронологической выверенности и исторической достоверности становится важным не только для книжников, которые и в XVII веке рабо-



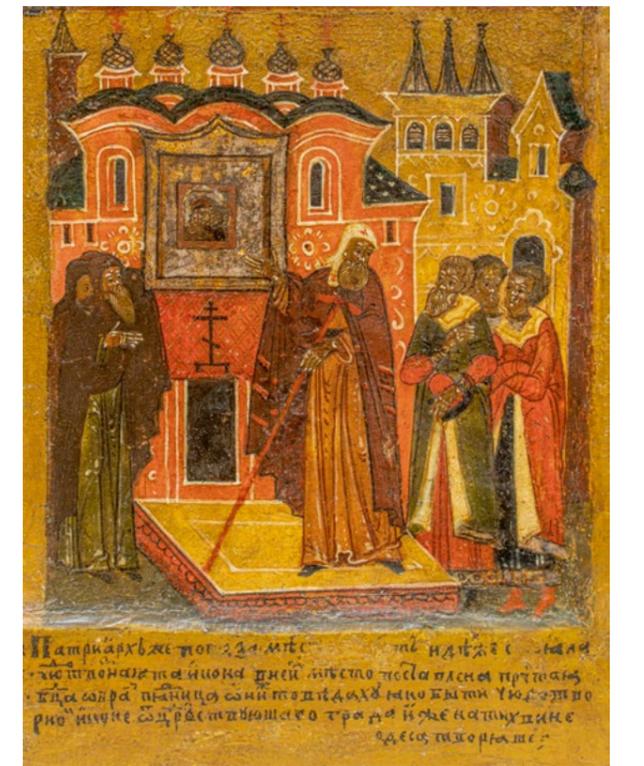
Ил. 13. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 16: Моление великих князей Василия III и Иоанна IV перед Тихвинской иконой Богоматери

тали над Сказанием, но и для иконописцев. Мастер Тихвинской иконы представил продуманный, тщательно – хронологически и логически – выстроенный ряд сюжетов, он точен в деталях, изображая храмы и часовни в разных клеймах узнаваемыми.

Если в порядке расположения сюжетов и их отборе автор иконы из собрания Исторического музея был вполне самостоятелен, то сравнение отдельных клейм с композициями Родиона Сергиева показывает зависимость от этого ведущего монастырского мастера. В 1658 году Родион создал иллюминированную рукопись, в которой использовал составленный им текст новой редакции Сказания. Этот манускрипт, сохранявшийся вплоть до начала XX века, без сомнения, стал образцом для многих поколений миниатюристов и иконописцев³⁸. В 1660 году Родион Сергиев написал шесть масштабных четырехчастных икон для соборной паперти с сюжетами

из истории тихвинской святыни (опубликован раскрытый фрагмент с чудесным спасением мастеров при падении сводов церковной паперти)³⁹. Известно, что в 1661 году вместе с новгородскими иконописцами он расписывал фасады Успенского собора, и на одном из них в киоте был изображен Тихвинский образ «со архангелы и с народом»⁴⁰. Наружный декор Успенского храма в дальнейшем нашел отражение в иконах и рукописях со «Сказанием о Тихвинской Одигитрии». Наконец, в 1678 году, как уже говорилось, этот выдающийся художник написал Тихвинскую икону Богоматери с 26 клеймами Сказания взамен обветшавшей для иконостаса Успенского собора (ныне в собрании НГОМЗ) (ил. 5).

Судя по всему, мастер рассматриваемой иконы был знаком с произведениями Родиона Сергиева. В клейме 16 на фасаде Успенского собора изображен киот с килевидным навершием и боковыми створами, а в нем – Тихвинский образ Богоматери



Ил. 14. Богоматерь Тихвинская, с 18 клеймами Сказания. Клеймо 18: Константинопольский патриарх показывает купцам место, откуда икона «ушла» на Русь

³⁶ З[еленина] Я. Э. Пимен [свт., архиеп. Вел. Новгорода и Пскова]: Иконография // ПЭ. М., 2019. Т. 56. С. 450–451.

³⁷ ОР ГИМ. Син. 1192. Л. 40–41.

³⁸ Шалина И. А. Сергиев Родион (Сергеев; Иродион). С. 611; Башуцкий А. П. Тихвинские монастыри: I. Большой-Богородицкий. II. Дымский-Антониев. III. Беседный-Николаевский. IV. Введенский девичий: [Очерки]. СПб., 1854. С. 75–76; Серебрякова Е. И. К вопросу о типах лицевых рукописных «Книг о Тихвинской иконе Богоматери» XVII–XVIII вв. // Забелинские научные чтения – 2002: Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры / Отв. ред. В. Л. Егоров. М., 2003. С. 258–259. (Труды ГИМ. Вып. 136.)

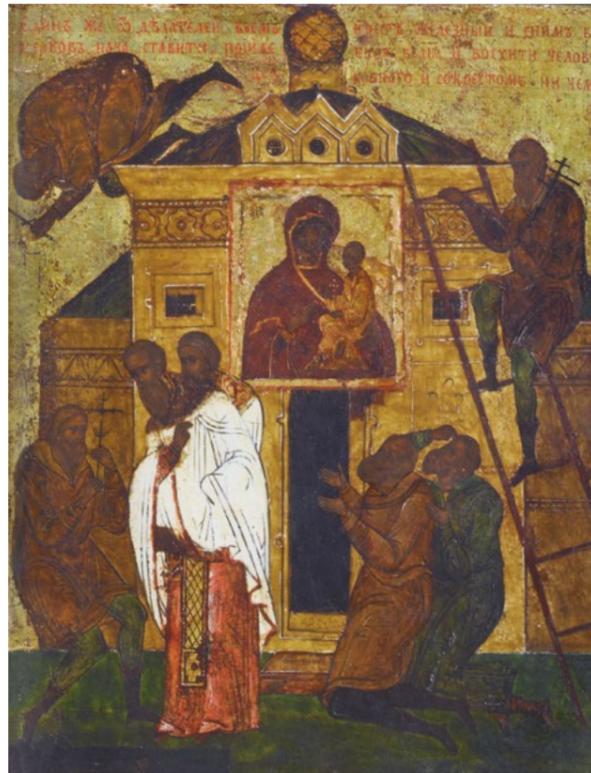
³⁹ «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / ГРМ. СПб., 1995. С. 208–209. Кат. 131 (автор И. А. Шалина).

⁴⁰ Шалина И. А. Указ. соч. С. 611, 613.



Ил. 15. Родион Сергиев. Чудо от иконы «Богоматерь Тихвинская». Фрагмент четырехчастной иконы. 1660 г. Тихвин. Дерево, темпера. 152 x 115 см. Из Успенского собора Тихвинского монастыря. ГРМ

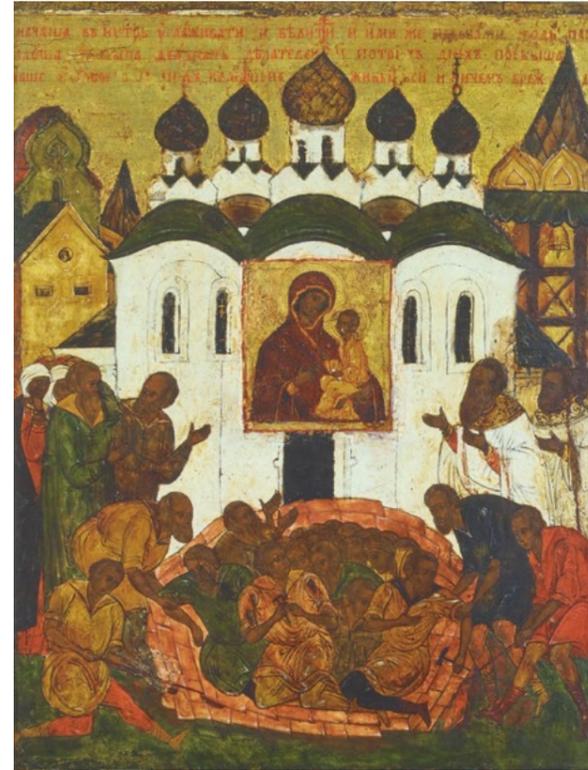
ный и очень выразительный вариант местного, почвенного письма. Личное в среднике моделировано широкими плоскостями охры по светлому оливковому санкирию, на выпуклых местах положен ряд белильных оживок в виде штрихов. Рисунок черт коричневый. Глаза с черными зрачками и белильными бликами написаны по санкирию, основой для волос также является санкирная подготовка, по ней нанесен рисунок прядей коричневым колером. Округлые лики в клеймах моделированы упрощенно: по оливковому санкирию положена красноватая охра, белильные «пятна» и мелкий выразительный рисунок «держат» конструкцию ликов. Одежды в клеймах умело проработаны черными и цветными линиями складок, кое-где положены жидкие пробела. Пространство передано условно. Действие разворачивается на переднем плане, пейзаж и архитектура играют роль кулис, закрытая задник. Уступчатые горки с мелкими белильными лещадками и приподнятыми «пятночками» написаны двумя оттенками охры – более светлой, чем фон, и светло-коричневой, притенения горок – красно-коричневые.



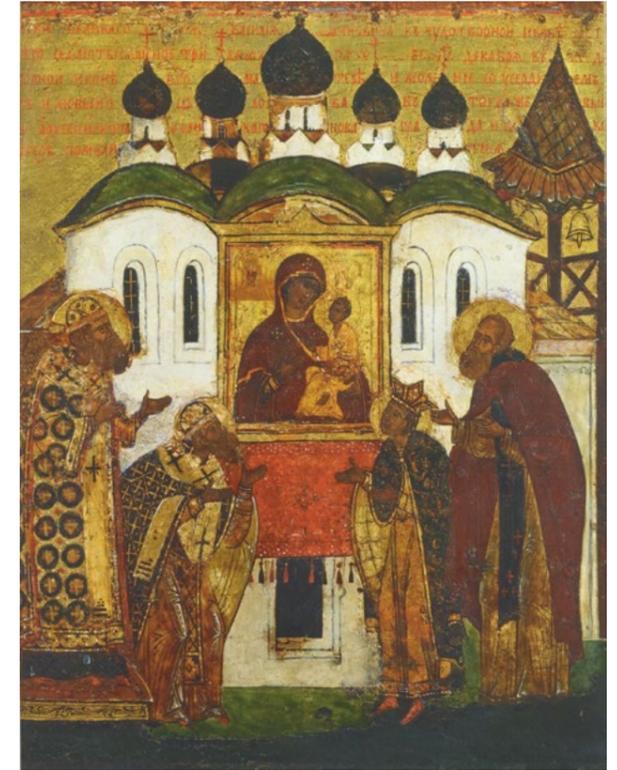
Ил. 16. Родион Сергиев. Богоматерь Тихвинская, с 26 клеймами Сказания. Клеймо 14: Чудо о железном кресте

с архангелами по сторонам, что повторяет наружное оформление храма, выполненное Родионом Сергиевым в 1661 году. Но мог быть и другой, опосредованный, изобразительный источник: аналогично представлен Успенский собор на четырехчастной иконе Родиона, созданной в 1660 году (ил. 15). Отметим, что и композиция этой сцены в иконе ГИМ (клеймо 15) близка фрагменту четырехчастного образа. Некоторые особенности передачи архитектуры (килевидные закомары собора, треугольные кокошники барабанов, типы храмов и часовен), колористическое решение иконы (зеленый фон средника и охра или золото фона клейм, вишневая рамка вокруг средника) также показывают зависимость автора иконы ГИМ от образа 1678 года (ил. 16–18). Это позволяет датировать произведение не ранее самого конца 1670-х годов⁴¹.

Особенности памятника из Исторического музея демонстрируют своеобраз-



Ил. 17. Родион Сергиев. Богоматерь Тихвинская, с 26 клеймами Сказания. Клеймо 20: Падение сводов при строительстве паперти Успенской церкви и чудесное спасение мастеров



Ил. 18. Родион Сергиев. Богоматерь Тихвинская, с 26 клеймами Сказания. Клеймо 24: Моление великих князей Василия III и Иоанна IV перед Тихвинской иконой Богоматери

Архитектурные постройки разнообразны по формам и цвету, обильно орнаментированы. Этот декор уплощает архитектурный стаффаж и делает его совершенно условным. Пестрый и активный по цвету задник клейм «спорит» с фигурами на переднем плане, собранными в «плотные» группы без пространственных цезур и нередко решенными в единой цветовой гамме. Колорит иконы построен на сочетании охры, белого, приглушенного розово-красного и вишневого, разбеленного зелено-оливкового, черно-синего. Золото и серебро нимбов, ассиста, фона икон в клеймах, отделки облачений дополняют колорит. Обилие охры (поля, фон в клеймах, часть зданий, горки) сближает пространственные планы. В целом авторская манера отличается упрощенностью и графичностью, для нее характерна плоскостность в передаче архитектурных построек и пространственных зон, что лежит в традиции первой половины XVII века⁴². Но определенная «тяжеловесность» форм, обилие белильных движек, как бы имитирующих «световидное письмо», распространившееся

под влиянием царских мастеров Оружейной палаты, подтверждают датировку иконы последними десятилетиями этого века. Сравнительные манеры мастера иконы из ГИМ с работами Родиона Сергиева, особенно с фрагментом «Чудо от иконы «Богоматерь Тихвинская»» в четырехчастном образе 1660 года, демонстрирует ее глубокую архаичность.

При явной стилистической близости к другим иконам тихвинского комплекса икона Богоматери отличается большей гармоничностью и «присмиренностью» колорита, чем образы иконостаса, а также определенной мягкостью и меньшей контрастностью в моделировании ликов. Скорее всего, иконы созданы членами одной тихвинской артели, но разного уровня и художественного темперамента (ил. 19).

В XVII веке на Тихвинском посаде жило немало мастеров художественного цеха⁴³, но, хотя еще дореволюционный собиратель Н. М. Постников выделял в своем собрании образы тихвинских иконописцев⁴⁴, реально их произведения, кроме небольшого

⁴¹ Последней четвертью – концом XVII века датируют тихвинский комплекс из ГИМ авторы издания коллекции Михаила де Буара (Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина): Каталог выставки / Авт.-сост. Н. И. Комашко, А. С. Преображенский, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 85). В статье А. С. Преображенского и И. А. Шалиной (Шалина И. А., Преображенский А. С. Тихвин как крупный центр иконописания XVII века // XXV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль, 2021. С. 94–132) комплекс датируется 1680-ми годами.

⁴² Не случайно в учетной документации ГИМ икона первоначально была датирована XVI–XVII веками.
⁴³ Сербина К. Н. Очерки из социально-экономической истории русского города: Тихвинский посад в XVI–XVIII вв. М.: Л., 1951; Колесникова Л. А. К вопросу об организации иконописного промысла на Тихвинском посаде XVII века // Уваровские чтения – III: Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность: Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря, Муром, 17–19 апреля 1996 г. Муром, 2001. С. 86–89; Шалина И. А. Методы работы иконописцев XVII века по документам архива Тихвинского монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль, 2020. С. 77–97.



Ил. 19. Пророк Моисей. Богоявление. Последняя четверть XVII в. Тихвин. Дерево, темпера. 101 x 44,2 см. ГИМ

круга памятников, не были известны. Публикации последних лет ввели в научный оборот новые иконы Родиона Сергиева и иконописцев, трудившихся одновременно с ним в Тихвинском монастыре⁴⁵. И. А. Шалиной и А. С. Преображенским их работы выявлены во многих государственных и частных собраниях, выделена группа памятников, близких иконам из Исторического музея: «Чудо Георгия о змие, с житием» 1679 года с вкладной надписью (ил. 20), «Огненное восхождение пророка Илии, с житием» конца XVII – начала XVIII века (НГОМЗ) и некоторые другие. Это позволило исследователям говорить о том, что в Тихвине во второй половине XVII века работала артель иконописцев, поставившая иконы и в другие районы новгородских земель⁴⁶.

Этим архаичным для своего времени памятникам свойственна упрощенность художественных приемов: их создатели не владеют техникой «живоподобия» и умением убедительно передать объем фигур, они не могут изобразить многолюдные сцены и сложные архитектурные сооружения, поместив их в условное пространство, как это делали Родион Сергиев или автор калужской иконы 1680 года. Блистательные художественные завоевания современников остались для мастеров тихвинской артели, как, впрочем, и для многих других иконописцев из обширной российской провинции, отчасти недоступными. Вместе с тем, если говорить о группе тихвинских икон из Исторического музея, то открытость и задушевность образов, своеобразие округлых ликов, колорит, построенный на нескольких локальных колерах с преобладанием охр, общая декоративность художественного решения делают их очень выразительными. Это работы опытных посадских художников, у которых за годы совместной деятельности выработался свой яркий почерк. Дальнейшая работа по выявлению и изучению икон тихвинских мастеров поможет открыть еще одну страницу истории русского иконописания.

Ил. 20. Чудо Георгия о змие, с 28 клеймами жития. 1679 г. Тихвин. Дерево, темпера. 122,8 x 101,4 см. Частное собрание. Согласно надписи на обороте, происходит из храма в одном из Бельских погостов Новгородской области

44 Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888. С. 33. Вероятно, собиратель отнес к тихвинским те иконы, которые были вывезены для него из соответствующего уезда Новгородской губернии. В собрании ГРМ имеется икона Богородицы Тихвинской начала XIX в. из коллекции Н. М. Постникова («Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богородицы в произведениях из собрания Русского музея / ГРМ. СПб., 1995. С. 207. Кат. 130 (автор М. Федосеева); Пивоварова Н. В. Тихвинская икона Божией Матери. СПб., 2014. С. 50–51).

45 Осень русского Средневековья: Искусство XVII века в собрании Русского музея / ГРМ. СПб., 2018. С. 156, 160, 168. Кат. 149, 154, 164 (автор И. А. Шалина).

46 Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина). С. 85–86, 98, 304–305. Кат. 47; Шалина И. А., Преображенский А. С. Указ. соч. С. 94–132.

Сокращения

ВХНРЦ – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Москва
 ГИМ – Государственный исторический музей, Москва
 ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва
 ГМЗМК – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва
 ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
 НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
 НИИ РАХ – Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
 ОР ГИМ – Отдел рукописей Государственного исторического музея
 ПКНО – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник
 ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
 ПЭ – Православная энциклопедия
 ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Российской академии наук
 ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские (1924–1934), Москва
 ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Библиография

1. Вздорнов Г. И. Реставрация и наука: Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006. С. 57–136.
2. Горматюк А. А. Царский лик: икона и портрет // Наше наследие. 2000. № 52. С. 48–57.
3. Горматюк А. А. Царский лик. Надгробная икона Великого князя Василия III. М.: ВХНРЦ, 2003. (Исследование и реставрация одного памятника. Вып. 3.) 118 с.
4. [Зеленина] Я. Э. Пимен [свт., архиеп. Вел. Новгорода и Пскова]: Иконография // ПЭ. М., 2019. Т. 56. С. 450–451.
5. Зерина Н. Н. Группа икон «Богородица Тихвинская с клеймами Сказания» XVI века. К вопросу о датировке и иконографии // Золотой Рожок: Сборник статей о древнерусской культуре и искусстве / Отв. ред. Г. Я. Мокеев. М.: ОГИ, 1999. Вып. 2. С. 78–90.
6. Иванова И. А. Икона Тихвинской Богородицы и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской Богородицы» // ТОДРЛ. М.; Л.: Наука, 1966. Т. 22. С. 419–436.
7. Иванова И. А. Летописные сведения об иконе «Богородица Тихвинская» // ТОДРЛ. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1969. Т. 24. С. 242–244.
8. Игнашина Е. В., Колесникова Л. А., Комарова Ю. Б. Тихвинский образ Пресвятой Богородицы: Сказание в иконе. М.: ИП Верхов С. И., 2013. 76 с.
9. Иконы Москвы XIV–XVI вв. / ЦМиАР; ред.-сост. Л. М. Евсеева, В. М. Сорокатый. М.: Индрик, 2007. С. 195–199, 237–243. Кат. 81, 90 (автор В. М. Сорокатый). (Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 2.)
10. Кириллин В. М. Сказание о Тихвинской иконе Богородицы «Одигитрия»: Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Текст. М.: Языки славянских культур, 2007. (Studia philologica.) 312 с.
11. Колесникова Л. А. К вопросу об организации иконописного промысла на Тихвинском посаде XVII века // Уваровские чтения – III: Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность: Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря, Муром, 17–19 апреля 1996 г. Муром, 2001. С. 86–89.
12. Мильчик М. И., Шалина И. А. Икона «Богородица Тихвинская с 26-ю клеймами чудес» и ее автор Родион Сергиев // ПКНО 1994. М.: Наука, 1996. С. 181–196.
13. На рубеже культур: Тихвин в XVII столетии: Материалы научно-практической конференции. СПб.: Каламос, 2015. 240 с.
14. Образ Богородицы: Иконы XVI – начала XX века. М.: ГИМ, 2012. С. 32–35. Кат. 12 (автор Л. П. Тарасенко).
15. Осень русского Средневековья: Искусство XVII века в собрании Русского музея / ГРМ. СПб.: Palace Editions, 2018. С. 156, 160, 168. Кат. 149, 154, 164 (автор И. А. Шалина).
16. Пивоварова Н. В. Тихвинская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014. (Русская икона: Образы и символы.) 76 с.
17. Преображенский А. С. «Цари и князи и святители живы суще». Об иконографическом статусе сцены моления на древнейших иконах Богородицы Тихвинской с деяниями // Чудотворная икона Тихвинской Богородицы: иконография – история – почитание: Тезисы докладов международной научной конференции, Санкт-Петербург – Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб., 2001. С. 69–74.

18. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / ГРМ. СПб.: Palace Editions, 1995. С. 208–209. Кат. 131 (автор И. А. Шалина).
19. Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина): Каталог выставки / Авт.-сост. Н. И. Комашко, А. С. Преображенский, Э. С. Смирнова. М.: ПриПресс Интернэшнл, 2009. С. 85–86, 98, 304–305. Кат. 47.
20. Садарова А. А., Семечкин П. А., Тимерина О. С. Сто лет Реставрационному центру имени И. Э. Грабаря // Искусство Евразии. 2018. № 4 (11). С. 107–151.
21. Салтыков А. А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 251. Ил. 180–182.
22. Сербина К. Н. Очерки из социально-экономической истории русского города: Тихвинский посад в XVI–XVIII вв. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 488 с.
23. Серебрякова Е. И. К вопросу о типах лицевых рукописных «Книг о Тихвинской иконе Богоматери» XVII–XVIII вв. // Забелинские научные чтения – 2002: Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. М.: [Б. и.], 2003. С. 257–276. (Труды ГИМ. Вып. 136.)
24. Сорочатый В. М. Икона «Богоматерь Тихвинская» и события русской истории конца XV–XVI в. // Искусство Древней Руси и Византии: Итоги исследований 2002 г. / ЦМиАР. М.: [Б. и.], 2003. С. 35–39.
25. Хотеев И. А. Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. М.: Северный паломник, 2007. Т. 2. С. 244–399. Кат. 115–134. (Древнерусская живопись в музеях России.)
26. Царский храм. Святые Благовещенского собора в Кремле. М.: Изд. дом Максима Светланова, 2003. С. 119–123. Кат. 20 (автор Л. А. Шенникова).
27. Шалина И. А. Тихвинский иконописец Родион Сергиев и вопросы монастырского иконописания XVII века // Филевские чтения: Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII в., 20–23 декабря 1999 г. / ЦМиАР. М.: [Б. и.], 1999. С. 93–94.
28. Шалина И. А. Лиддская – Римская икона Богоматери и иконографический архетип Тихвинской иконы // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография – история – почитание: Тезисы докладов международной научной конференции, Санкт-Петербург – Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: [Б. и.], 2001. С. 31–37.
29. Шалина И. А. Сергиев Родион (Сергеев; Иродион) // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. С. 609–616.
30. Шалина И. А. Методы работы иконописцев XVII века по документам архива Тихвинского монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль: [Б. и.], 2020. С. 77–97.
31. Шалина И. А., Преображенский А. С. Тихвин как крупный центр иконописания XVII века // XXV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль: [Б. и.], 2021. С. 94–132.

Архивные материалы

ОР ГИМ. Синодальное собрание. № 1192. Сборник-конволют. Вторая половина XVI в. Л. 35–41; Суворинское собрание. № 16. «Сказание и чудеса иконы Одигитрии Тихвинской». 1674 г.

Secreta Artis (Art Secrets)

ISSN 2618-7140

History & Philosophy of Culture & Art

Volume 4, Issue 2 (2021). P. 48–67

DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-48-67

TARASENKO

Lyudmila Petrova

Ph.D. in History of Arts,
Expert on Cultural Property
at the Ministry of Culture
of the Russian Federation

Head of the Department of the Medi-
eval Russian Art of the State Historical
Museum

1 Red Square, Moscow 109012, Rus-
sian Federation

e-mail: lptarasko@yandex.ru

ICON “THE MOTHER OF GOD TIKHVINSKAYA WITH THE TALE OF ITS IMAGE” FROM THE COLLECTION OF THE HISTORICAL MUSEUM

Abstract. The article is dedicated to the icon “The Mother of God Tikhvinskaya with the Tale of its Image” of the last quarter of the 17th century from the collection of the Historical Museum. It discusses its history, clarifies the literary source, as well as presents the analysis of the iconographic program, compositional features and artistic uniqueness. The work ended up in the museum collection due to global changes in post-revolutionary Russia, which triggered a large-scale movement of cultural properties. The icon originates from the Tikhvin Lands and belongs to the poorly studied culture of the Russian province. Recent research has unveiled a whole set of works linked to the icon painters of the Tikhvin Posad. The icon “The Mother of God Tikhvinskaya with the Tale of its Image” represents a vivid example of the art of Tikhvin masters of the second half of the 17th century.

Keywords: *medieval Russian art; tempera painting; iconography; the Mother of God Tikhvinskaya; “Legend of the Tikhvin Icon of the Mother of God Hodegetria”; Russian provincial culture; artistic heritage of Northwest Russia; museum collections*

References

1. Gormatyuk, A. A. (2000). Tsarskiy lik: Ikona i portret [= Tsar’s Holy Face: Icon and Portrait]. *Nashe nasledie*, 52, 48–57. [In Rus.]
2. Gormatyuk, A. A. (2003). Tsarskiy lik. Nadgrobnaya ikona Velikogo knyazya Vasiliya III [= Tsar’s Holy Face. Tomb Icon of the Grand Duke Vasilii III]. In *Issledovanie i restavratsiya odnogo pamyatnika* (Vol. 3). Grabar Art Conservation Centre. [In Rus.]
3. Ignashina, E. V., Kolesnikova, L. A., & Komarova Yu. B. (2013). *Tikhvinskoy obraz Presvyatoy Bogoroditsy: Skazanie v ikone* [= *The Tikhvin Icon of the Holy Mother of God: Legend of the Icon*]. IP Verkhov S. I. [In Rus.]
4. Ivanova, I. A. (1966). Ikona Tikhvinskoy Bogomateri i ee svyaz’ so “Skazaniem o chudesakh ikony Tikhvinskoy Bogomateri” [= Icon “The Mother of God Tikhvinskaya” and its connection with the “Tale of the Miracles of the Tikhvin Mother of God”]. In *TODRL* (Vol. 22, pp. 419–436). Nauka. [In Rus.]
5. Ivanova, I. A. (1969). Letopisnye svedeniya ob ikone “Bogomater’ Tikhvinskaya” [= Chronicles on the Icon “The Mother of God Tikhvinskaya”]. In *TODRL* (Vol. 24, pp. 242–244). Nauka. [In Rus.]
6. Khoteenkova, I. A. (2007). *Ikony XIV–XIX vekov v sobranii Istoricheskogo muzeya* [= *Icons of the 14th – 19th Centuries in the Collection of the Historical Museum*] (Vol. 2, pp. 244–399, Kat. 115–134. *Drevnerusskaya zhivopis’ v muzeyakh Rossii* [= Medieval Russian Painting in Russian Museums]). Severniy palomnik. [In Rus.]
7. Kirillin, V. M. (2007). *Skazanie o Tikhvinskoy ikone Bogomateri “Odigitriya”: Literaturnaya istoriya pamyatnika do XVII veka. Ego sodержatel’naya spetsifika v svyazi s kul’turoy epokhi* [= “Legend of the Tikhvin Icon of the Mother of God Hodegetria”: Literary History of the Account until the 17th Century. On its Content Specificity in View of the Culture of the Era]. *Zyzyki slavyanskikh kul’tur*. (Studia philologica). [In Rus.]
8. Kolesnikova, L. A. (2001). K voprosu ob organizatsii ikonopisnogo promysla na Tikhvinskom posade XVII veka [= On Organizing Icon Painting in the Tikhvin Posad in the 17th Century]. In *Uvarovskie chteniya – III: Russkiy pravoslavniy monastyr’ kak yavlenie kul’tury: istoriya i sovremennost’: Materialy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 900-letiyu Muromskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyr’a, Murom, 17–19 aprelya 1996 goda* (pp. 86–89). [In Rus.]
9. Mil’chik, M. I. & Shalina, I. A. (1996). Ikona “Bogomater’ Tikhvinskaya s 26-yu kleymami chudes” i ee avtor Rodion Sergiev [= Icon “The Tikhvin Mother of God with 26 Tales of Her Miracles” and its Author Rodion Sergiev]. In *PKNO 1994* (pp. 181–196). Nauka. [In Rus.]
10. *Na rubezhe kul’tur: Tikhvin v XVII stoletii* [= *At the Cultural Crossroads: Tikhvin in the 17th Century*]: *Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. (2015). Kalamos. [In Rus.]
11. *Osen’ russkogo Srednevekov’ya: Iskusstvo XVII veka v sobranii Russkogo muzeya* [= *Autumn of the Russian Middle Ages: Art of the 17th Century in the Collection of the Russian Museum*] (pp. 156, 160, 168, Kat. 149, 154, 164). (2018). Palace Editions. [In Rus.]
12. Pivovarova, N. V. (2014). *Tikhvinskaya ikona Bozhiey Materi* [= *Tikhvin Icon of the Mother of God*] (Russkaya ikona: Obrazy i simvol’y). Metropress. [In Rus.]
13. Preobrazhenskii, A. S. (2001). “Tsari i knyazi i svyatiteli zhivy sushche”. Ob ikonograficheskom statuse stseny moleniya na drevneyshikh ikonakh Bogomateri Tikhvinskoy s deyaniyami [= “Tsars and Princes and Saints are Eternally Alive”. On the Iconographic Status of the Prayer Scene on the Most Ancient Icons of the Tikhvin Mother of God with Deeds]. In *Chudotvornaya ikona Tikhvinskoy Bogomateri: ikonografiya – istoriya – pochitanie: Tezisy dokladov mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Sankt-Peterburg – Tikhvin, 24–27 oktyabrya 2001 goda* (pp. 69–74). [In Rus.]
14. *Russkie ikony v sobranii Mikhaila De Buara (Elizavetina): Katalog vystavki* [= *Russian Icons in the Collection of Mikhail De Boir (Elizavetina): Exhibition Catalogue*] (pp. 85–86, 98, 304–305, Kat. 47). (2009). PriPress Interneshnl. [In Rus.]
15. Sадarova, A. A., Semechkin, P. A., & Tеmerina, O. S. (2018). Sto let Restavratsionnomu tsestru imeni I. E. Grabarya [= On the Centenary of the Grabar Art Conservation Cente]. *Iskusstvo Evrazii*, 4(11), 107–151. [In Rus.]
16. Saltykov, A. A. (1981). *Muzey drevnerusskogo iskusstva imeni Andreya Rubleva* [= *Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Art*] (pp. 251, ill. 180–182). Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
17. Serbina, K. N. (1951). *Ocherki iz sotsial’no-ekonomicheskoy istorii russkogo goroda: Tikhvinskiy posad v XVI–XVIII vv* [= *Essays from the Socio-Economic History of the Russian Town: Tikhvin Posad in the 16th – 18th Centuries*]. Izdatel’stvo AN SSSR. [In Rus.]
18. Serebryakova, E. I. (2003). K voprosu o tipakh litseyvkh rukopisnykh “Knig o Tikhvinskoy ikone Bogomateri” XVII–XVIII vv. [= On the Types of Illuminated Manuscripts “Books about the Tikhvin Mother of God” of the 17th – 18th Centuries]. In *Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya: Vol. 136. Zabelinskie nauchnye chteniya – 2002: Istoricheskii muzey – entsiklopediya otechestvennoy istorii i kul’tury* (pp. 257–276). [In Rus.]
19. Shalina, I. A. & Preobrazhenskii, A. S. (2021). Tikhvin kak крупный tsestr ikonopisaniya XVII veka [= Tikhvin as a Major Center of 17th Century Icon Painting]. In *XXV Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoy (1944–1995): Sbornik statey* (pp. 94–132). [In Rus.]
20. Shalina, I. A. (1995). “Prechistomu obrazu Tvoemu poklonyaemsa...”: *Obraz Bogomateri v proizvedeniyaх iz sobraniya Russkogo muzeya* [= “We Worship Thy All-Precious Image...”: *The Image of the Mother of God in Works from the Collection of the Russian Museum*] (pp. 208–209, Kat. 131). Palace Editions. [In Rus.]
21. Shalina, I. A. (1999). Tikhvinskiy ikonopisets Rodion Sergiev i voprosy monastyrskogo ikonopisaniya XVII veka [= Tikhvin Icon Painter Rodion Sergiev and Questions of Monastic Icon Painting of the 17th Century]. In *Filevskie chteniya: Tezisy shestoy nauchnoy konferentsii po problemam russkoy khudozhestvennoy kul’tury XVII – pervoy poloviny XVIII v., 20–23 dekabrya 1999 goda* (pp. 93–94). TsMiAR. [In Rus.]
22. Shalina, I. A. (2001). Liddskaya – Rimskaya ikona Bogomateri i ikonograficheskiy arkhetip Tikhvinskoy ikony [= The Lydda or the “Roman” Icon of the Mother of God and the Iconographic Archetype of the Tikhvin Icon]. In *Chudotvornaya ikona Tikhvinskoy Bogomateri: ikonografiya – istoriya – pochitanie: Tezisy dokladov mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Sankt-Peterburg – Tikhvin, 24–27 oktyabrya 2001 goda* (pp. 31–37). [In Rus.]
23. Shalina, I. A. (2009). Sergiev Rodion (Sergeev; Irodion). In I. A. Kochetkov (Ed.), *Slovar’ russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* (pp. 609–616). Indrik. [In Rus.]
24. Shalina, I. A. (2020). Metody raboty ikonopistsev XVII veka po dokumentam arkhiva Tikhvinskogo monastyr’a [= Work Methods of Icon Painters of the 17th Century According to the Documents from the Tikhvin Monastery Archive]. In *XXIV Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoy (1944–1995): Sbornik statey* (pp. 77–97). [In Rus.]
25. Shchennikova, L. A. (2003). *Tsarskiy khram. Svyatyni Blagoveshchenskogo sobora v Kremle* [= *The Royal Temple: Sanctuaries of the Kremlin Cathedral of the Annunciation*] (pp. 119–123, Kat. 20). Izdatel’skiy dom Maksima Svetlanova. [In Rus.]
26. Sorokatiy, V. M. (2003). Ikona “Bogomater’ Tikhvinskaya” i sobytiya russkoy istorii kontsa XV–XVI v. [= Icon “The Mother of God Tikhvinskaya” and the Events of Russian History in the Late 15th – 16th Centuries]. In *Iskusstvo Drevney Rusi i Vizantii: Itogi issledovaniy 2002 goda* (pp. 35–39). TsMiAR. [In Rus.]
27. Sorokatiy, V. M. (2007). Ikony Moskvy XIV–XVI vv. [= Icons of Moscow: 14th – 16th Centuries]. Katalog sobraniya TsMiAR (Vol. 2). In L. M. Evseeva & V. M. Sorokatiy (Eds.), *TsMiAR* (pp. 195–199, 237–243, Kat. 81, 90). Indrik. [In Rus.]
28. [Tarasenko, L. P.]. (2012). *Obraz Bogoroditsy: Ikony XVI – nachala XX veka* [= *The Image of the Virgin: Icons of the 16th – Early 20th Century*] (pp. 32–35, Kat. 12.). GIM. [In Rus.]
29. Vzdornov, G. I. (2006). *Restavratsiya i nauka: Ocherki po istorii otkrytiya i izucheniya drevnerusskoy zhivopisi* [= *Restoration and Science: Essays on the History of Discovery and Study of Medieval Russian Painting*]. Indrik. [In Rus.]
30. Z[elenina], Ya. E. (2019). Pimen [svt., arkhiep. Vel. Novgoroda i Pskova]: Ikonografiya [= Pimen [St., Archbishop of Novgorod the Great and Pskov]: Iconography]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* (Vol. 56, pp. 450–451). [In Rus.]
31. Zerina, N. N. (1999). Gruppy ikon “Bogomater’ Tikhvinskaya s kleymami Skazaniya” XVI veka. K voprosu o datirovke i ikonografii [= The Group of Icons “The Mother of God Tikhvinskaya with the Tale of its Image” of the 16th Century. On the Question of Dating and Iconography]. In G. Ya. Mokeev (Ed.), *Zolotoy Rozhok: Sbornik statey o drevnerusskoy kul’ture i iskusstve* (Vol. 2, pp. 78–90). OGI. [In Rus.]

Archival sources

Sbornik-konvoljut. Vtoraya polovina XVI v. Sinodal’noe sobranie. № 1192 (L. 35–41), Department of Manuscripts and Early Printed Books, State Historical Museum, Moscow, Russian Federation.
Skazanie i chudesa ikony Odigitrii Tikhvinskoy. (1674). Suvorinskoe sobranie. № 16, Department of Manuscripts and Early Printed Books, State Historical Museum, Moscow, Russian Federation.



В. А. Серов. Дети. 1899 г.
Холст, масло.
ГРМ, Санкт-Петербург

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
История и философия культуры и искусства
Т. 4. Вып. 2 (2021). С. 68–83
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-68-83

АБДУЛЛИНА

Дарина Александровна

Ведущий методист по музейно-образовательной деятельности

Российский центр музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея

Российская Федерация
191023, Санкт-Петербург,
ул. Инженерная, д. 10

Адрес электронной почты:
abdullina@muzped.net

РЕБЕНОК В ОБРАЗЕ ИЛИ ОБРАЗ РЕБЕНКА:

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ И ФОТОГРАФИИ 1850-Х ГОДОВ – НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Стилистика детского портрета в России в 1850-х годах – начале XX века претерпела значительные изменения благодаря возникновению фотографии (светописи). Ранняя фотография начиная с 1850-х годов заимствовала композицию, выразительные средства и атрибуты у живописи. К концу столетия художники начали уделять внимание достижениям фотографии в портретном жанре, стремясь изображать детей не постановочно, но в моменты игр, занятий и отдыха, проявляя внимание к эффектам фотосъемки, в частности обрезанному и «смазанному» кадру. Многие российские художники использовали фотоэскизы, переосмысляя и пересоздавая в своих работах образ ребенка. На рубеже XIX–XX веков детский живописный портрет превратился в средство выражения «я» художника. Детская фотография, напротив, ориентировалась на конкретного ребенка, продолжая документировать этапы его развития. Технически данный вид искусства продолжал совершенствоваться, что обусловило расцвет детского фотографического портрета в последующие периоды.

Ключевые слова: детский живописный портрет; детский фотопортрет; портрет в России; взаимосвязь изобразительных искусств; живопись и фотография; детская тема в искусстве

Живописный детский портрет и детская фотография в России в период с 1850-х годов до начала XX века¹ представляют интерес для исследователей художественной культуры, психологии и философии детства².

Перспективным представляется изучение взаимовлияния детской фотографии и детского живописного портрета³. Обращение к знаковым в отечественном изобразительном искусстве детским образам и их сопоставление

с фотографическим материалом дает возможность взглянуть на живопись и фотографию как на источники новых приемов в работе с детской моделью⁴. Взамен «уменьшенных копий взрослых»⁵ XVIII столетия XIX век подарил отечественной культуре «романтическую концепцию детства»⁶, для которой характерно понимание чудесной природы, особенности и невинности ребенка. Детский портрет обрел собственный репертуар поз и движений, атрибутику⁷, светлый и ясный колорит.



Ил. 1. Рамка-складень с портретами графов Шуваловых. Фотография. Фирма А. *Giroux et Cie*. Начало 1860-х гг. Франция. ГЭ, Санкт-Петербург

Ил. 2. Д. М. Камерон. Портрет девочки. Фотография. 1866 г. Частное собрание

Ил. 3. К. Е. Маковский. Портрет детей Стасовых. Фрагмент. Начало 1870-х гг. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург



композиции. Фотографы походили на «артель мастеров-одиночек»¹¹, что повлияло на сравнительно медленный процесс разработки оригинальных подходов.

В детской фотографии превалировал образ ребенка-«невинного ангела» (в отличие от взрослого фотопортрета, где преобладала репрезентативность как отражение «приобретенного человеком достоинства и положения в общественной иерархии»¹²). На фотоснимках мальчики и девочки предстают в статичных позах, в тщательно подобранных нарядах, окруженные игрушками, книгами и резной мебелью. Как правило, этот антураж – собственность ателье, а не обстановка конкретной детской (ил. 1). Очевидно, подобная бутафория сформировалась под воздействием традиционной атрибутики живописного портрета, как и набор сменных

⁸ Метаморфозы творческого Я художника: [монография] / [О. А. Кривцун и др.]; отв. ред. О. А. Кривцун; Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразит. искусств. М., 2005.

⁹ Фризо М. Новая история фотографии. М., 2008. С. 41.

¹⁰ Семейный альбом. Из истории фотоателье. М., 2010. С. 8.

¹¹ Аверьянова О. Н. Нью-Йоркский Метрополитен-музей. Отдел фотографии. История формирования коллекции // Вестник Европы. 19.12.2004. № XXXIV-XXXV. URL: <http://www.vestnik-evropy.ru/issues/the-new-york-metropolitan-museum-of-art-the-department-of-photography.html> (дата обращения: 02.04.2021).

¹² Фризо М. Указ. соч. С. 42.

¹ Период с 1850-х годов до начала XX века – переломное время, когда у художников появилась «возможность импровизировать с мазком, извлекать из цвета его “магию”. Немаловажную роль в этом сыграло появление светописы» (Фещенко В. Внутренний опыт революции в русской поэзии // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под. общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 190).

² Подтверждение актуальности данной проблемы – труды, посвященные интермедальности двух искусств в XIX–XX веках. К их числу следует отнести диссертацию Е. А. Якимович «Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века» (2001), а также статьи и монографии К. А. Капельчука, Э. Н. Белонович, И. Ю. Чмыревой, Е. В. Петровской, К. Р. Савинкиной, А. И. Куляпина и О. А. Скубач, А. Перайка, А. А. Курбановского, А. А. Ермоловой, О. Н. Аверьяновой, Д. А. Румянцевой, М. Уивер и ряда других отечественных и зарубежных авторов. Они касаются истории фотоискусства и исследования общих визуальных приемов в живописи и «светописы», анализа художественных образов, созданных благодаря синтезу двух искусств. Особенности развития портретного жанра в фотографии отражены в книге «Портрет в русской фотографии» Т. Г. Сабуровой (2006), а также ряде публикаций О. Ф. Уйманен, И. М. Волкова и других исследователей. Проблема взаимосвязи реального и фотографического образа ребенка затрагивается в статье И. В. Нарского и М. Рютерс («Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия» (2008)). В отношении анализа и интерпретации фотографического образа ребенка интересны работы Е. А. Орех «Детская телесность как предмет визуального анализа: кей-стади фотографии» (2014) и «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты» (2015), а также А. А. Бессоновой «Особенности детской фотографии» (2008). Помимо этого, в крупнейших музеях страны (ГТГ, ГМИИ им. А. С. Пушкина, ГРМ и др.) прошел ряд посвященных теме детства выставок.

³ Особый интерес представляют процессы, не только происходившие на рубеже веков и в начале XX столетия, но и относящиеся к более раннему периоду, то есть к 1850-м годам. См., например, Moore G. Modern painting. London, 1898. P. 14.

⁴ Безусловно, исследования данного феномена важны для формирования конструктивного диалога искусств (см. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб., 2004. С. 9).

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.

⁶ Голдовский Г. Н. Детский портрет в русской живописи XVIII – начала XX веков. Л., 1991. С. 10.

⁷ Абдуллина Д. А. Отечественный детский портрет первой половины XIX века: романтические образы ангела, «благородного дикаря» и героя // Артикульт. 2020. № 40 (4). С. 152–158.

фонов, которые чаще всего представляли собой незатейливый пейзажный задник с нарисованными и искусственными растениями либо кабинет с колоннами в классическом стиле. Подобная «формула представления» господствовала в коммерческой фотосъемке до начала XX века. М. С. Наппельбаум отмечал, что живой, непосредственный ребенок диссонировал с антуражем фотоателье. Выход он видел в смене фонов и бутафории, в передаче психологического состояния модели, ее «детскости» — за счет передачи движения¹³.

Задача создания динамичного образа ребенка стала первоочередной для фотографии и живописи. В ранних фотографиях детские модели были такими же неподвижными, что и взрослые — скованность обуславливалась долгим временем позирования, мучительным для ребенка¹⁴. Живописный портрет второй половины XIX века по-прежнему был востребован в аристократической и буржуазной среде. Дети, запечатленные на нем, символизировали благосостояние семьи. Изображение было своеобразным клише «золотого детства», сформированным в обывательском сознании искусством романтизма¹⁵, — недаром В. В. Стасов обвинял эксплуатировавших подобные живописные штампы салонных художников в «жалкой “художественно-технической” фразеологии»¹⁶.

Для салонных портретов характерно стремление показать модель в соответствии с «нормативными шаблонами телесности» и поведения ребенка¹⁷. Яркое, слащаво-трогательное изображение сына или дочери хотели иметь многие родители¹⁸. Портретисты писали детей в движении, используя сочные цвета, богатство фактур, часто в композицию вводился жанровый сюжет: дети изображали игру с куклами, катание на деревянной лошадке и т. п. (см. созданные в этом стиле портреты работы К. Е. Маковского, И. К. Маркова, А. А. Харламова, которые стали популярным «брендом» (ил. 3)). Живописцы, в отличие от фотографов, во время долгих сеансов могли «поймать» ребенка в характерной позе, заметить особенности его мимики и жестикуляции, окружить личными предметами. Пример подобной композиции — семейный портрет Турчаниновых кисти С. К. Заряно (1848, ГТГ),



Ил. 4. Портрет мальчика. Фотография фотоателье Эйвенхальда. 1907 г. Частное собрание

в котором использован смелый, возможно, заимствованный из фотографии прием перекрывания переднего плана фигурой девочки. По мнению А. Г. Бойко, для этого портрета была использована фотография, выбранная родителями, которые пожелали запечатлеть «естественность жизни», характерную для подростка «угловатость»¹⁹.

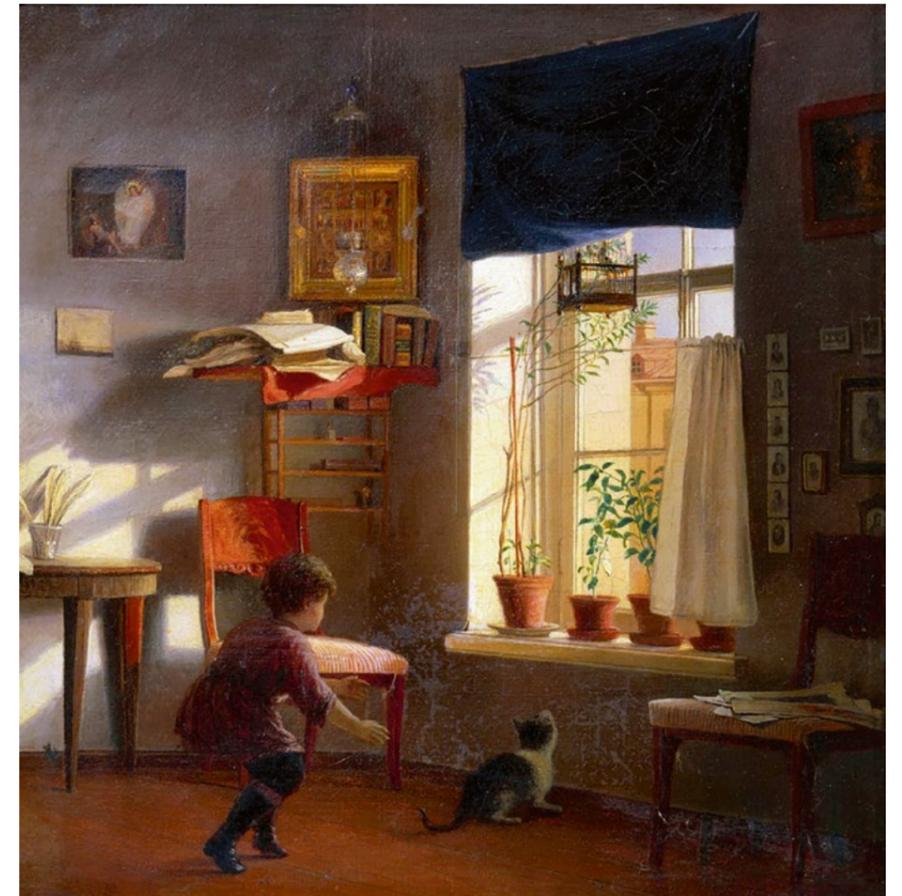
Светописцы проигрывали живописцам, поскольку были ограничены бедной палитрой красок для иллюминации, скудным освещением, небольшим форматом фотокарточек. Но фотографы пытались найти способы изображать ребенка естественно, в состоянии покоя, акцентируя ощущение потенциально, как бы скрытого движения. Это было чрезвычайно сложно и удавалось далеко не каждому светописцу. Так, ателье А. Ф. Эйхенвальда с 1870-х годов создавало снимки детей в фор-

мате «портрет-будуар»: дети «играли в игрушки», «читали» (ил. 4). В подобных жанровых фотоэтюдах ощущались постановочность, отсутствие естественной динамики.

Совершенствование с 1870-х годов фотографической техники (развитие фотохимии, появление стеклянных негативов) способствовало улучшению точности и детализации изображений, появлению новых художественных приемов. М. Фризо отмечал, что «эстетические принципы» в портретной фотографии заимствовались не из классического портрета, но из «рядовой живописи»²⁰. Самыми востребованными сюжетами стали сцены домашней жизни²¹, детей начали фотографировать в непринужденных позах, за повседневными занятиями. «Место съемки» в «место действия» превратил портретист и фотограф А. О. Карелин²², который начал снимать при естественном свете, в домашних интерьерах. С. М. Прокудин-Горский видел в его портретах «непосредственную связь



с художественным творчеством»²³. Приемы А. О. Карелина впоследствии использовали другие фотографы его школы²⁴ (см., например, работы С. Г. Соловьева, ил. 5)²⁵.



Ил. 5. С. Г. Соловьев. Комнатная композиция. Фотография. 1870–1880-е гг. Частное собрание

Ил. 6. А. А. Бобров. Шалунья. 1888 г. Холст, масло. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник (НГОМЗ), Новгород

¹³ Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. М., 1958. С. 3.

¹⁴ Добавим, что тогда были часты детские снимки со смазанными изображениями. Однако данный дефект мог расцениваться фотографом как допустимый в изображении ребенка не только в силу технических сложностей, но и потому, что возникал образ ребенка — обитателя обособленного детского мира. Пример — работы фотографа-экспериментатора Д. М. Камерон (ил. 2), снимки которой отличаются от основной массы шаблонных фотографий.

¹⁵ Нестерова Е. В. Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. Альбом. М., 2012. С. 84.

¹⁶ Посохина М. А. А. Харламов и салонное искусство // Власть. 2017. № 2. С. 84.

¹⁷ Орех Е. А. Детская телесность как предмет визуального анализа: кейс-стадии фотографии // Сборник докладов на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Дети и общество: социальная реальность и новации». М., 2014. С. 56.

¹⁸ Нестерова Е. В. Указ. соч. С. 215.

¹⁹ Бойко А. Г. О русской живописи в свете фотографии: от Брюллова и Шишкина до Булатова и Шорина. Ч. 1. Лекция. Росфото. Музейно-выставочный комплекс. URL: <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> (дата обращения: 17.04.2021).

²⁰ Фризо М. Указ. соч. С. 110.

²¹ Там же. С. 47.

²² Сабурова Т. Г. Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х гг. из собрания Государственного Исторического музея. М., 2006. С. 14.

²³ Прокудин-Горский С. М. А. О. Карелин // Фотограф-любитель. 1906. № 9. С. 286.

²⁴ Сабурова Т. Г. Школа Карелина // URL: http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=6 (дата обращения: 06.04.2021).

²⁵ Подобная тенденция наблюдалась и в живописи, где интерьеры оживляли стаффажем в виде детских фигурок (ил. 6).



Ил. 7. В. И. Суриков. Портрет дочери Ольги с куклой. 1888 г. Холст, масло. ГТГ, Москва

Достичь фиксации мгновения пытались и живописцы, запечатлевшие детей в домашних интерьерах (ил. 7). Прекрасный пример тому – портрет дочери В. И. Сурикова (1888, ГТГ). Девочка прикасается к плиткам печи естественным жестом. Автор не пытается приукрасить ее детски-неуклюжую фигуру, с фотографической точностью передает окружающие бытовые детали. Суриков использует и фотографический тип композиции, чтобы усилить общее поэтическое впечатление благодаря «реализму бытовой сцены»²⁶, достичь невозможного для фотографии «впечатления движения» (О. Роден). «Стрекоза» И. Е. Репина (1884, ГТГ) также

фотографична: «съемка с земли», темная фигура на светлом фоне – все здесь напоминает случайный, невымученный фотокадр (ил. 11).

Постоянно совершенствующаяся способность фотографии фиксировать облик и состояние маленькой модели привлекала портретистов. Дж. Мур в своей книге «Современная живопись» (1898) отмечал, что художник «теперь редко когда пишет с натуры»²⁷. Все чаще живописцы создают детские портреты по фотоэскизам. В рамках X Московской биеннале «Мода и стиль в фотографии – 2017» прошла выставка фотоизображений моделей художников из собрания ГТГ. Перед зрителем предстали те, кто позировал И. Е. Репину, И. И. Крамскому, М. В. Нестерову, В. К. Серову, К. А. Коровину, а также жанровые фотографии городских и крестьянских типажей работы Карикка, которые использовали передвижники²⁸. Значение фотографии в творчестве передвижников не сводилось к технической роли эскиза, фиксировавшего облик ребенка. «Проекции» детских лиц позволяли запечатлеть детали внешности и поведения маленькой модели, что не могло не сказаться на художественном языке портретистов, тяготевших к реалистическим и натуралистическим формам.

Под воздействием фотографии возник тип изображения ребенка, который можно условно назвать «диалоговым» – например, портрет О. П. Костычевой работы Н. Н. Ге (1891, ГРМ). Оплечное изображение девочки, будто «списанное светом» в ателье, контрастно выступает на однотонном фоне (ил. 8). Автор добивается эффекта непосредственного диалога зрителя и ребенка. Примечательно, что в этот период в фотоателье самыми популярными и ориентированными на массового заказчика стали однотипные по композиции и формату погрудные снимки на «сплошном» темном фоне размером с визитную карточку. Распространение этих сравнительно недорогих, легко тиражируемых фотографий-визиток или «портретов-карточек» началось со второй половины 1850-х годов²⁹ и совпало с возникновением «диалоговой» формы детского портрета.

С 1882 года появились увеличившие скорость съемки желатиновые эмульсии³⁰, что дало возможность «воспроизводить природу в ее полноте и передавать ее жизнь в движении»³¹. М. С. Наппельбаум вспоминал, что его и других фотографов захватило стремление передать «движение ради раскрытия душев-



ного состояния портретируемого»³². «Всякий подвижный объект, все, что меняется слишком быстро и потому недоступно калотипии, требующей длительных экспозиций, все это отныне попадает в разряд потенциальных сюжетов фотографии»³³. Конечно, в этих условиях одним из самых интересных объектов для фотографа становится ребенок, его непосредственность и подвижность. Теперь фотография не имитирует движение, но фиксирует его (ил. 10).

С 1880-х годов (одновременно с обретением фотографией возможности «схватывать» движение ребенка) живопись начала воспроизводить непосредственность и энергию детского жеста. Безусловно, определенное влияние здесь оказал и зарождавшийся кинематограф³⁴. Пример тому – образы мальчиков, созданные увлекавшимся фотографией В. Э. Борисовым-Мусатовым. Живописец постоянно пользовался фотоэскизами³⁵, творчески перерабатывая их. Сделанные им фотоснимки³⁶ фиксировали облик конкретного человека, а живописные образы теряли материальность, окрашиваясь отвлеченным лиризмом. На картинах Борисова-Мусатова дети не смотрят на зрителя, они словно растворяются в атмосфере сада, природы, которой, согласно романтической концепции, родственно детство. Художник komponует детей

Ил. 8. Н. Н. Ге. Портрет О. Костычевой. 1891 г. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург

Ил. 9. Неизвестный автор. Портрет-визитка Матильды Фрейд. Фотография. 1895 г. Музей З. Фрейда, Лондон



Ил. 10. А. С. Мазурин. В поле. Фотография. 1890-е годы. Частное собрание

²⁶ Фризо М. Указ. соч. С. 51.

²⁷ Moore G. Op. cit. P. 162.

²⁸ Максимова А. В. Российская фотография второй половины XIX – первой половины XX века в коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО // Музейно-выставочный центр РОСФОТО. URL: <https://rosphoto.org/collection/collection/russian-photography-xix-xx-rosphoto-collection/> (дата обращения: 20.04.2021).

²⁹ Фризо М. Указ. соч. С. 49.

³⁰ Уйманен О. Ф. Фотография второй половины XIX – начала XX века в культурном наследии России // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 1 (22). С. 49.

³¹ Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 209.

³² Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. М., 1958. С. 5.

³³ Фризо М. Указ. соч. С. 96.

³⁴ Метаморфозы творческого Я художника... С. 212.

³⁵ Бойко А. Г. Указ. соч. URL: <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> (Дата обращения: 17.04.2021).

³⁶ Белонович Э. Н. Фотография как инструмент в поиске композиционных решений В. Э. Борисова-Мусатова и художников рубежа XIX–XX веков // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля: Царицынский научный вестник. 2005. № 7–8. С. 240–248.



Ил. 11. И. Е. Репин.
«Стрекоза». Портрет
В. И. Репиной, дочери
художника. 1884 г.
Холст, масло.
ГТГ, Москва



Ил. 12. В. А. Серов. Портрет Мики Морозова. 1904 г.
Холст, масло. ГТГ, Москва

изысканно-фрагментарно, как бы в рамках фото- или кинокадра.

Портрет Мики Морозова (1901, ГТГ) работы В. А. Серова также уместно рассмотреть как пример использования принципов фотографии в живописи: стремительность момента, остро переданные детское умение удивляться, жажда познания, а также срез кадра, ракурс сбоку, эффект размытости за счет импрессионистического «открытого» мазка (ил. 12). Детство понималось как воспоминание, «золотой век», к которому следует вернуться современникам века Серебряного. Согласно евангельскому парафразу А. Н. Бенуа, необходимо «быть не только такими же невинными, как дети, но и такими

же мудрыми»³⁷, – для художников рубежного времени детский образ обрел особое значение и философскую наполненность.

Безусловно, не все мастера фотографии имели смелость использовать подобную интерпретацию образа ребенка в обход сложившихся штампов. На фоне упадка заказной портретной фотографии³⁸ выделялись приверженцы так называемых пикториальных изображений. Используя особые техники съемки и печати, светописцы добивались, чтобы композиции выглядели «туманно», как «сновидение» или «воспоминание»³⁹ (ил. 13). Такие фотографии, как правило, не занимались коммерческой съемкой, они стремились не к документальной фиксации черт лица, а к экспрессивности,



Ил. 13. И. Барадюк. «Жизненная сила, вызванная исполненной нежности душой ребенка». Фотография. 1890-е гг. Частное собрание

недосказанности, изображению мимолетности бытия. Они отражали воззрения Серебряного века не только на детство, но и на искусство в целом как «выражение личности творца»⁴⁰.

Взросшая светочувствительность сухих броможелатиновых фотопластинок впервые позволила фотографировать на пленэре (пленэрная съемка детей была тесно связана с этнографической и пейзажной фотографией). Появилась и любительская детская фотография – «моментальные отпечатки» повседневной семейной жизни. И в живописи изображение ребенка теперь создается

³⁷ Бенуа А. Н. Морис Дени // Мир искусства. 1901. № 7. С. 53.

³⁸ Наппельбаум М. С. Указ. соч. С. 2.

³⁹ Уйманен О. Ф. Указ. соч. С. 17.

⁴⁰ Дягилев С. П. Сложные вопросы: Наш мнимый упадок // Мир искусства. 1898. № 1–2. С. 8.

за пределами комнат, поражая своей светочувствительностью, достигаемой благодаря импрессионистическим приемам. Вспомним будто вылепленный светом портрет Лели Дервиз (1892, ГТГ), портреты сыновей («Дети» (1899, ГРМ)) работы В. А. Серова (ил. 14, с. 68).

С начала XX столетия живописцы обратились к портретности особого рода. Образы детей становятся в большей степени отпечатками личности творца, его «художественной интенции» (П. Бюргер), чем отражениями «я» маленькой модели. Художники словно пересоздают образ ребенка⁴¹, эпатируя этим привыкшую к традиционному портрету публику. Мастера авангарда сосредоточились на динамике позы и жеста, экспрессии цветового пятна⁴². Характерный пример такого подхода – картина И. В. Орехова «Девочка» (1927, ГРМ). Автор буквально «лишил девочку черт лица, заставив зрителя

с действительностью и самой сутью портрета благодаря использованию смелых пластических экспериментов и интерпретаций⁴⁶.

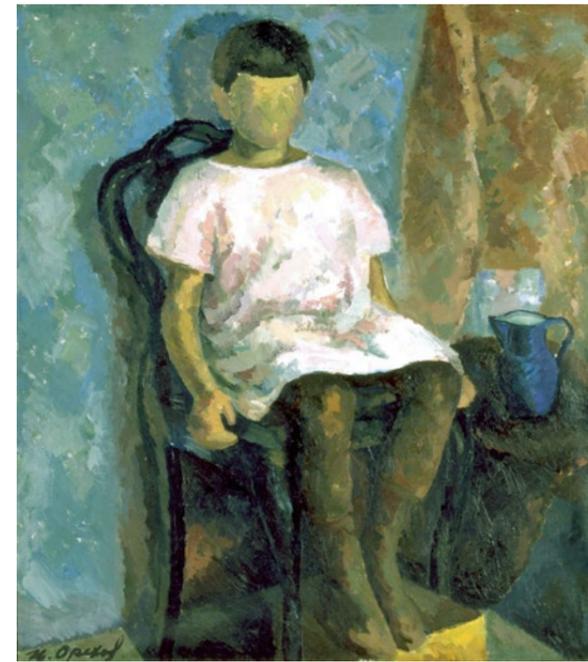
В детском авангардном портрете преобладала «окаменелость» (изображения детей работы П. П. Кончаловского справедливо сравниваются с «глиняными куклами»⁴⁷). Фотография, напротив, стремилась к динамике, к новым оригинальным комбинациям освещения и (порой) – эксцентрическим композициям с «врезами» и сложными ракурсами (ил. 18).

И портретисты, и фотографы, работавшие с маленькими моделями, были заинтересованы в том, чтобы ребенок «раскрылся» во время сеанса или фотосессии. Здесь был необходим особый дар – умение общаться с детьми. И в живописи, и в фотографии детский портрет, создававшийся не в коммерческих целях, отличался особой интимностью: моделей выбирали авторы из круга своих знакомых и близких. И фотография, и живопись передавали видение автором детской натуры, но в живописном портрете роль «я» автора была значительнее⁴⁸.

Резюмируя, отметим, что детские портреты в обоих искусствах визуализировали типичное для эпохи представление



Ил. 14. В. А. Серов. Портрет Лели Дервиз. 1892 г. Холст, масло. ГТГ, Москва



Ил. 15. И. В. Орехов. Девочка. 1927 г. Холст, масло. ГРМ, Санкт-Петербург

Ил. 16. В. Улитин. Портрет мальчика. 1930 г. Собрание М.И. Голосовского

задуматься над ее безликостью»⁴³. Модель стала не изображением конкретного ребенка; здесь воплотилась идея «общее побеждает частное» (ил. 15)⁴⁴.

Поиск нового происходил и в фотографии, где по-своему решалась задача показать «гражданина будущего». В раннесоветский период главная цель фотоискусства – «создать портреты людей новой эпохи, показать в их образах новый мир»⁴⁵. Для реализации этой политической установки требовались новые оригинальные средства. Принципиально иной – по сравнению с персонажем И. В. Орехова – фотопортрет мальчика работы В. И. Улитина (1930, частное собрание М. И. Голосовского). Ребенок показан крупным планом, натуралистично, портрет передает утонченность, очарование модели (ил. 16). Детская фотография стремилась к объективной документации (ил. 17) и образной повествовательности, а живописные образы словно разрывали свою связь



43 Портрет в России. XX век. СПб., 2001. С. 164.

44 Быть может, таким образом отразился взгляд авангарда на ребенка как гражданина будущего, представителя революционных масс. См. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: 2013. С. 4.

45 Наппельбаум М. С. Указ. соч. С. 32.

46 Лагутенкова В. А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014. URL: <https://www.disscat.com/content/problem-evolyutsii-zhanrov-v-moskovskoi-zhivopisi-poslednei-treti-xx-veka/read> (дата обращения: 25.01.2021).

47 Вакар И. Петр Кончаловский: взгляд из нового века // Наше наследие. 2011. № 99.

URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php> (дата обращения: 12.02.2021).

48 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго. М., 1996. С. 71.

41 Фещенко В. Указ. соч. С. 352.

42 Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014. С. 32.

о детстве. В иконографическом плане образность детской фотографии изначально основывалась на традиционном живописном портрете. Наблюдался и обратный процесс: детская фотография дала возможность живописцам узнать и использовать новые изобразительные средства. Эта новизна была жизненно необходима жанру из-за коренного пересмотра отношения к детству как особому этапу жизни человека со своей психологией, физиологией и т. д. Фотография передавала объективную картину детского бытия – живописный образ выражал рефлексию художника, метод его творческого высказывания. Художники и светописцы смело заимствовали находки друг у друга, между живописью и фотографией возник продуктивный диалог, в ходе которого выяснялось, что ценно и важно в понимании детского образа, как следует изображать ребенка.



Ил. 17. Неизвестный автор. Портрет мальчика и его оборотная сторона с надписью. Фотография. 1900-е годы. Частное собрание



Ил. 18. Родченко А. М. За червями (Мальчики в лодке). Карелия. Фотография. 1933 г. Частное собрание



ФОТО: УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ. URL: <https://cont.ws/@charmingrussia/1421481/full> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 03.06.2021)
 ФОТО: АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО. КЛАССИКИ ФОТОИСКУССТВА НА САЙТЕ «КЛУБ ФОТО.РУ». URL: <https://club.foto.ru/classics/images/photos/PR/924.JPG> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 02.06.2021)

Библиография

1. Абдуллина Д. А. Отечественный детский портрет первой половины XIX века: романтические образы ангела, «благородного дикаря» и героя // Артикульт. 2020. № 40 (4). С. 152–158.
2. Аверьянова О. Н. Нью-йоркский Метрополитен-музей. Отдел фотографии. История формирования коллекции // Вестник Европы. 29.12.2014. № XXXIV–XXXV. URL: <http://www.vestnik-evropy.ru/issues/the-new-york-metropolitan-museum-of-art-the-department-of-photography.html> (дата обращения: 02.04.2021).
3. Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб.: Лики России, 2009. 400 с.
4. Белонович Э. Н. Фотография как инструмент в поиске композиционных решений В. Э. Борисова-Мусатова и художников рубежа XIX–XX веков // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля: Царицынский научный вестник. 2005. № 7–8. С. 240–248.
5. Бенуа А. Н. Морис Дени // Мир искусства. 1901. № 7. С. 53–58.
6. Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 16–65.
7. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
8. Бойко А. Г. О русской живописи в свете фотографии: от Брюллова и Шишкина до Булатова и Шорина. Часть 1. Лекция. Росфото. Музейно-выставочный комплекс. URL: <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> (дата обращения: 17.04.2021).
9. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
10. Вакар И. Петр Кончаловский: взгляд из нового века // Наше наследие. 2011. № 99. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php> (дата обращения: 12.02.2021).
11. Голдовский Г. Н. Детский портрет в русской живописи XVIII – начала XX веков. Л.: Изокомбинат «Художник РСФСР», 1991. 30 с.
12. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013. 168 с.
13. Дягилев С. П. Сложные вопросы: Наш мнимый упадок // Мир искусства. 1898. № 1–2. С. 1–37.
14. Лагутенкова В. А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014. URL: <https://www.disscat.com/content/problemu-evolyutsii-zhanrov-v-moskovskoi-zhivopisi-poslednei-treti-xx-veka/read> (дата обращения: 25.01.2021).
15. Максимова А. В. Российская фотография второй половины XIX – первой половины XX века в коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО // Музейно-выставочный центр РОСФОТО. URL: <https://rosphoto.org/collection/collection/russian-photography-xix-xx-rosphoto-collection/> (дата обращения: 20.04.2021).
16. Метаморфозы творческого Я художника / Отв. ред. О. А. Кривцун; Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобразит. искусств. М.: Памятники ист. мысли, 2005. 376 с.
17. Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. 240 с.
18. Нестерова Е. В. Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. Альбом. М.: Бертельсманн, 2012. 510 с.
19. Орех Е. А. Детская телесность как предмет визуального анализа: кейс-стадии фотографии // Сборник докладов на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Дети и общество: социальная реальность и новации». М.: Российское общество социологов, 2014. С. 53–64.
20. Портрет в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001. 408 с.
21. Посохина М. А. А. Харламов и салонное искусство // Власть. 2007. № 2. С. 84–87.
22. Прокудин-Горский С. М. А. О. Карелин // Фотограф-любитель. 1906. № 9. С. 285–286.
23. Сабурова Т. Г. Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х гг. из собрания Государственного Исторического музея. М.: Гос. ист. музей, 2006. 223 с.
24. Сабурова Т. Г. Школа Карелина // URL: http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=6 (дата обращения: 06.04.2021).
25. Семейный альбом. Из истории фотоателье. М.: Гос. ист. музей, 2010. 72 с.
26. Уйманен О. Ф. Фотография второй половины XIX – начала XX века в культурном наследии России // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 1 (22). С. 44–51.
27. Фещенко В. Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; под.общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический Проект, Культура, 2006. 299 с.
28. Фризо М. Новая история фотографии. М.: Андрей Наследников, Machina, 2008. 334 с.
29. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот; А. Лепорк. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
30. Moore G. Modern painting. London: W. Scott, 1898. 179 p.

Secreta Artis (Art Secrets)
ISSN 2618-7140
History & Philosophy of Culture & Art
Volume 4. Issue 2 (2021). P. 68–83
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-68-83

ABDULLINA

Darina Aleksandrovna

Leading methodologist for museum and educational activities,
The Russian Centre of the Museum Pedagogy and Children's Creativity
The State Russian Museum

10 Inzhenernaya Str., St. Petersburg
191023, Russian Federation

Адрес электронной почты:
abdullina@muzped.net

CHILD IN THE IMAGE OR IMAGE OF A CHILD: RUSSIAN CHILD PORTRAIT IN PAINTING AND PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURY

Abstract. The stylistics of the child portrait in Russia in the 1850s – early 20th century underwent significant changes due to the emergence of photography (light painting). From the very beginning of its era, the 1850s, early photography borrowed composition, means of expression, and attributes from painting. Towards the end of the century, artists began to pay attention to the achievements of portrait photography, striving to depict children not in a staged way, but rather in moments of play, studies and rest, taking heed of photographic effects, in particular, cropped and “blurred” compositions. Many Russian artists used photo sketches, rethinking and re-creating the image of a child in their works. At the turn of the 19th and 20th centuries, the child portrait turned into an expressive medium of the artist's self. By contrast, child photography focused on a specific child, with an emphasis on the continued documentation of the stages of his or her growth and development. The art form experienced further technical improvement, which led to the flourishing of the child photo portrait in the subsequent periods.

Keywords: image of a child; child portrait; child photography; childhood story; childhood in art

Ил. 19. В. А. Серов. Дети Боткина. Вариант одноименного портрета. 1900 г. Бумага, акварель, белила, итальянский карандаш. ГТГ, Москва



Ил. 20. В. А. Серов. Дети Боткина. Вариант одноименного портрета. 1900 г. Бумага, черный и цветной карандаши. ГРМ, Санкт-Петербург



ФОТО (2): ВАЛЕНТИН СЕРОВ. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ. М., 2015. С. 210

References

1. Abdullina, D. A. (2020). Otechestvennyy detskiy portret pervoy poloviny XIX veka: romanticheskie obrazy angela, “blagorodnogo dikarya” i geroya [= Domestic children's portrait of the first half of the 19th century: romantic images of an angel, “noble savage” and hero]. *Artikul't [Articult]*, 40(4), 152–158. [In Rus.]
2. Aver'yanova, O. N. (2014, December 29). N'yu-yorkskiy Metropoliten-muzej. Otdel fotografii. Istoriya formirovaniya kolleksii [= New York Metropolitan Museum of Art. Photography Department. On the History of the Collection]. In *Vestnik Evropy* (Vol. XXXIV–XXXV). <http://www.vestnik-evropy.ru/issues/the-new-york-metropolitan-museum-of-art-the-department-of-photography.html> [In Rus.]
3. Barkhatova, E. V. (2009). *Russkaya svetopis'. Perviy vek fotoiskusstva. 1839–1914* [= *Russian Light Painting. The First Century of Photography. 1839–1914*]. Liki Rossii. [In Rus.]
4. Belonovich, E. N. (2005). Fotografiya kak instrument v poiske kompozitsionnykh resheniy V. E. Borisova-Musatova i hudozhnikov rubezha XIX–XX vekov [= Photography as a Tool in the Search for Compositional Choices of V. E. Borisov-Musatov and Artists of the Turn of the 19th – 20th Centuries]. In *Prostranstvo i vremya voobrazhaemoy arkhitektury. Sintez iskusstv i rozhdenie stilya: Tsaritsynskiy nauchnyy vestnik* (Vol. 7–8, pp. 240–248). [In Rus.]
5. Benua, A. N. (1901). Maurice Denis. *Mir iskusstva*, (7), 13–18. [In Rus.]
6. Ben'yamin, V. (1996). *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [= *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*]. Medium. [In Rus.]
7. Berkovskiy, N. Ya. (2001). *Romantizm v Germanii* [= *Romanticism in Germany*]. Azbuka-klassika. [In Rus.]
8. Boyko, A. G. (2015). *O russkoy zhivopisi v svete fotografii: ot Bryullova i Shishkina do Bulatova i Shorina*. [= *On Russian Painting in the Light of Photography: from Bryullov and Shishkin to Bulatov and Shorin*]. Chast' 1. Lekciya. Rosfoto. Muzeyno-vystavochniy kompleks. Retrieved August 17, 2020, from <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> [In Rus.]
9. Bürger, P. (2014). *Teoriya avangarda* [= *Theorie der Avantgarde*]. V-A-C press. [In Rus.]
10. Dyagilev, S. P. Slozhnye voprosy: Nash mnimiy upadok [= Difficult Questions: Our Perceived Decline]. *Mir iskusstva*, 1898, (1–2), 1–37. [In Rus.]
11. Feshchenko, V. (2006). Vnutrenniy opyt revolyutsii v russkoy poetike [= Internal Experience of the Revolution in Russian Poetics]. In Yu. S. Stepanov (Ed.), *Semiotika i Avangard: Antologiya*. Akademicheskij Proekt, Kul'tura. [In Rus.]
12. Frizot, M. (Ed.) (2008). *Novaya istoriya fotografii* [= *Nouvelle histoire de la photographie*]. Andrey Naslednikov, Machina. [In Rus.]
13. Goldovskiy, G. N. (1991). *Detskiy portret v russkoy zhivopisi XVIII – nachala XX vekov* [= *Child Portrait in Russian Painting of the 18th – Early 20th Centuries*]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
14. Groys, B. (2013). *Gesamtkunstwerk Stalin*. Ad Marginem. [In Rus.]
15. Hofman, V. (2004). *Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simvolicheskie formy* [= *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*] (A. Belobratov, Trans.). Akademicheskij proekt. [In Rus.]
16. Krivtsun, O. A. (Ed.). (2005). *Metamorfozy tvorcheskogo Ya hudozhnika* [= *Metamorphoses of the Artist's Creative Self*]. Pamyatniki istoricheskoy mysli. [In Rus.]
17. Lagutenkova, V. A. (2014). *Problemy evolyutsii zhanrov v moskovskoy zhivopisi posledney trety XX veka* [= *On the Question of Genre Evolution in Moscow Painting in the Last Third of the 20th Century*] [Candidate dissertation] <https://www.dissercat.com/content/problemy-evolyutsii-zhanrov-v-moskovskoi-zhivopisi-poslednei-trety-xx-veka/read> [In Rus.]
18. Maksimova, A. V. *Rossiyskaya fotografiya vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX veka v kolleksii Gosudarstvennogo muzejno-vystavochnogo centra ROSFOTO* [= *Russian Photography of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century in the Collection of the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO*]. Muzejno-vystavochniy centr ROSFOTO. Retrieved August 20, 2020, from <https://rosphoto.org/collection/collection/russian-photography-xix-xx-rosphoto-collection> [In Rus.]
19. Nappel'baum, M. S. (1958). *Ot remesla k iskusstvu* [= *From Craft to Art*]. Iskusstvo. [In Rus.]
20. Nesterova, E. V. (2012). *Ideal'noe iskusstvo. Pozdneakademicheskaya i salonnaya zhivopis'. Al'bom* [= *Perfect Art. Late Academic and Salon Painting. Album*]. Bertel'smann. [In Rus.]
21. Orekh, E. A. (2014). Detskaya telesnost' kak predmet vizual'nogo analiza: keys-stadii fotografii [= Child Physicality as a Subject of Visual Analysis: Stages of Photography]. In *Sbornik dokladov na Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem “Deti i obshchestvo: sotsial'naya real'nost' i novatsii”*. Rossiyskoe obshchestvo sociologov. [In Rus.]
22. *Portret v Rossii. XX vek* [= *Portrait in Russia. 20th Century*]. (2001). Palace Editions. [In Rus.]
23. Posohina, M. A. (2007). A. Kharlamov i salonnnoe iskusstvo [= A. Kharlamov and Drawing Room Art]. *Vlast'* [= *The Authority*], (2), 84–87. [In Rus.]
24. Prokudin-Gorskiy, S. M. (1906). A. O. Karelin. *Fotograf-lyubitel'* [= *Amateur photographer*], (9), 285–286. [In Rus.]
25. Saburova, T. G. (2006). *Portret v russkoy fotografii. Izbrannye proizvedeniya 1850 – 1910 godov iz sobraniya Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya* [= *Portrait in Russian Photography. Selected Works of the 1850s – 1910s from the Collection of the State Historical Museum*]. GIM. [In Rus.]
26. Saburova, T. G. *Shkola Karelina* [= *Karelin School*]. Retrieved February 06, 2021, from [http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=6](http://www.photounion.ru>Show_Issue.php?inum=6) [In Rus.]
27. *Semeyniy al'bom. Iz istorii fotoatel'e* [= *Family Album. From the History of a Photo Studio*]. (2010). GIM. [In Rus.]
28. Uimanen, O. F. (2015). Fotografiya vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka v kul'turnom nasledii Rossii [= Photographs of the Second Half of the 19th Century – the Beginning of the 20th Century in Russia's Cultural Heritage]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, 1(22), 44–51. [In Rus.]
29. Vakar, I. (2011). Petr Konchalovskiy: vzglyad iz novogo veka [= Peter Konchalovsky: a Look from the New Century]. In *Nashe Nasledie* (Vol. 99). <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php> [In Rus.]
30. Moore, G. (1898). *Modern painting*. W. Scott.





АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

МУЗЕЙНО- ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
XVI–XX ВВ. В МУЗЕЕ АКВАРЕЛИ

ВЫСТАВКИ ШЕДЕВРОВ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ
И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ

ЭКСПОЗИЦИИ РАБОТ
ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ
АКАДЕМИИ
И ОБУЧАЮЩИХСЯ
ПО ПРОГРАММАМ ВЫСШЕГО,
ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
И ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ЭКСКУРСИИ
И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ
МАСТЕР-КЛАССЫ

+7 (495) 531 5555 ACADEMIYA@AAII.RU

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
История и философия культуры и искусства
Т. 4. Вып. 2 (2021). С. 86–95
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95

БАТЫРЕВА

Светлана Гарриевна

Доктор искусствоведения
Ведущий научный сотрудник
отдела истории,
археологии и этнологии
Калмыцкого научного центра
Российской Академии наук
Российская Федерация
358000, Элиста,
ул. И. К. Илишкина, д. 8
Адрес электронной почты:
sargerel@mail.ru

ГАНТУЛГА

Дамдин

Ph.D. в области культурологии
Заведующий кафедрой дизайна
Ховдского государственного
университета
Монголия
Ховд
Адрес электронной почты:
gantulga9913@gmail.com

ЦВЕТ И ПРОСТРАНСТВО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ОЙРАТОВ МОНГОЛИИ И КАЛМЫКОВ РОССИИ¹

Аннотация. Традиционная культура *homo mobilis* – предмет отечественных и зарубежных исследований. В центре внимания ученых – во многом оставшийся в прошлом образ жизни кочевников. Это относится, в частности, к калмыкам, наследникам ойратов, пришедшим в XVII веке из Западной Монголии в степи Северного Прикаспия. Скотоводы-кочевники осваивали обширное пространство, используя традиционную форму хозяйствования. Тысячелетний опыт проходившей в постоянном движении кочевой жизни, тесных взаимосвязей с природной средой сказался не только на бытовом укладе, но и на представлениях о мироустройстве. С точки зрения кочевников «срединный мир» (мир людей) существует в тесном контакте с небом и землей. Небо – основатель-творец всего сущего, источник происходящего на земле. С этой картиной мира связано диалектическое представление об обеспечивающих целостность мира, взаимоисключающих и дополняющих друг друга началах *арга* и *билиг*. Философское учение монголов *арга билиг* распространяется и на традиционную символику цвета, которая выражает представления о взаимосвязях мироздания и человека. Художественное воплощение религиозно-философских идей, детально развитых в мировоззрении ойратов Монголии, получило дальнейшее развитие в трансграничной культуре калмыков России; традиционная символика цвета и пространства сохраняется и преобразуется ими. Сравнительно-сопоставительный анализ художественных традиций с использованием методов истории, этнокультурологии, искусствоведения и философии позволяет выявить общее и различное в культурах ойратов Монголии и калмыков России.

Ключевые слова: культура кочевников; искусство Монголии; учение *арга-билиг*; ойраты; калмыки; мировидение; философия цвета; теория цвета; символика пространства; «цвет-направление»; традиционное жилище; народный костюм

¹ Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 19-512-44002/19 «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

Проблема семантики и символики цвета и пространства отводится особое место в искусствознании и этнографии. В области монголоведения требуется продолжение ее разработки, начатой российскими и монгольскими исследователями². Традиционное мировоззрение кочевников основано на пространственно-цветовых доминантах, которые выражают представления о мироздании и имеют значение при создании жилища, предметов быта, народного костюма. Философская доктрина о парных противоположностях *арга-билиг*, характеризующих духовную культуру кочевников, рассматривает единство мира в органичном взаимодополнении явлений, их цветовых и пространственных характеристик. Осмысление этого учения как основы монгольской культуры дает возможность проследить «многообразный и сложнейший процесс, включающий отбор разных способов... адаптации общности к окружающей действительности, упорядочивания символов» в культуре Монголии³. Последнее актуально для понимания формирования этнических особенностей наследия калмыков России⁴.

Изучая созданные кочевниками культурные ценности, неразрывно связанные с природным окружением, исследователи пришли к понятию «антропология движения». А. В. Головнев утверждает, что мобильностью индивидуума измеряется «реальность в единицах действия, ее главными категориями выступают динамика и статика, основными инструментами – мотивационно-деятельностные схемы и историко-антропологические сценарии. Это отличает культуру кочевников от оседлой, иначе осваивающей пространство <...>. Осмысление цивилизации в обозначенном подходе открывает праисторию и историю в живой последовательности мотивов – действий исторических персонажей. Схемы и сценарии развития культур и народов Евразии в хронологическом диапазоне от палеолита до средневековья представляют узловые сюжеты освоения человеком планеты, события древней истории индоевропейцев, алтайцев, уральцев, хунну, готов, викингов, Руси, монголов, кочевников Арктики»⁵.

Традиция возведения переносного жилища непосредственно связана с тысячелетним опытом освоения природной среды.

Эволюция типов жилья кочевников Евразии подробно исследована отечественными учеными⁶. Деревянные конструкции: решетчатые стены, двери, дымоход, жерди и другие части «походного дома» – соответствуют необходимости постоянно транспортировать жилище. Шалашеобразное строение *хатгуур гэр*, до сих пор используемое ойратами Монголии при дальних перекочевках, представляет собой облегченный тип войлочного жилища без образующих стены деревянных решеток. Легкое в конструкции, оно соответствует мобильному образу жизни, подразумевающему постоянные перемещения – в теплое время года на летние становища, в холодное – на зимние⁷. Покрытие шкурами животных (вместо войлока) делает их еще более удобными при сборке, разборке и транспортировке. Строения такого рода использовались в походном быту пастухов, перегонявших скот на дальние расстояния. Они напоминают охотничий шалаш (*жолм* у калмыков) из связанных сверху покрытых кошмой деревянных жердей⁸ и представляют собой различные варианты целесообразно устроенного жилого пространства, укрывающего от непогоды. Вокруг него на территории временной животноводческой стоянки устанавливался защищенный от ветра загон для скота.



Ил. 1. Десять направлений: цветовая схема

² Учение *арга билиг* как ось монгольской культуры / Под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул, 2013.

³ Там же. С. 12–13

⁴ По ходу солнца, с востока на запад (калм. *зөв эргэд*) ушли предки калмыков из Монголии. Они сформировали новую этническую культуру, т. к. жизнь этого кочевого народа развивалась в ином природном и этнокультурном ландшафте.

⁵ Головнев А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург, 2009. С. 6.

⁶ Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974; Он же. Мир кочевников Центра Азии. М., 1991; Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов / Отв. ред. А. П. Деревянко. М., 1988.

⁷ Амгалан Мишигдоржийн. Баруун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зүйлс. Улаан Баатар, 2000. С. 125.

⁸ Хальмг-орс толь. Калмыцко-русский словарь. М, 1977. С. 232.



Ил. 2. Калмыцкая кибитка ишкэ гер. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-пандиты (МКТК) КалмНЦ РАН. Реконструкция 2014 г. Фото из архива автора С. Г. Батыревой

В энциклопедии «Монгол гэр. Тайлбар толь» исследователи Б. Баатархуу и Д. Одсүрэн разместили в формате словаря обширный материал, посвященный юрте. Он разделен на рубрики, в которые входят сведения о жилищах этнических групп Монголии, в том числе ойратов, проживающих на западной окраине страны. В начале XVII века часть ойратов ушла в прикаспийские степи России – так началось формирование калмыцкого народа, его культуры. В разделе «Халимаг гэр»⁹ утверждается, что жилище калмыков, его пространственная структура продолжают традицию западно-монгольской юрты¹⁰.

В культуре монгольских кочевников значимая роль отводится цвету, причем его символика имеет древние корни: она присутствует и в верованиях, и в принципах формирования государственности и военной стратегии гуннов. С. Дулам пишет, что, согласно верованиям Небу, «восточное направление объемлет сорок четыре уровня верхней сферы. Так, в конном ряду гуннов на левой [восточной] стороне, как правило, выстраивались всадники на серо-голубых лошадях...

Можно предположить, восточное направление в гуннской традиции является направлением голубого цвета. Согласно мифологии, рассматривающей происхождение Вселенной, западное направление связано с цветом «белого железа», сопрягаемого с символом животного – «белого льва». В небесной иерархии это олицетворялось белой сферой пятидесяти пяти Небес, связанной с добрыми деяниями и отличающей ее от восточного направления. В конной армии гуннов на правом фланге выстраивались всадники на белых лошадях. В мифах о происхождении мира северное направление – черноводное... [цвета воды глубокого родника в традиционной культуре калмыков. – С. Б.], по символизму животных у древних тюрков – это направление «черной черепахи». На северном фланге войска номадов стояли всадники на черных конях, символом северного направления является черный цвет, поскольку «темнота» обитает там, куда солнечный свет не проникает. Южное направление, согласно мифам о происхождении мира, – «огненно-красное», связанное с цветом оперения «красной птицы». На южном фланге кавалерии

гуннов выстраивались бойцы на гнедых конях, связанных с цветом южного направления»¹¹. Цветовая символика пространственных направлений присутствует и во многих других традициях, перенятых монголами у своих предшественников.

Согласно принципам размещения цвета при расположении монгольских войск в XIII–XIV веках, «...следует выстраивать ... бойцов по цвету кожаных доспехов (монг. *ду биян*). Синие доспехи наденут держатели барабана и музыкальных тарелок, колотушек и длинных мечей, а также знамен и копий *сульдэ*, желтые доспехи наденут бойцы средних рядов, красные – бойцы южных рядов, черные доспехи – бойцы внутренних частей, держатели знамен и копий с наверхием из конского волоса – всадники, золотые доспехи – пешие воины, держатели оружия»¹².

Цветовое зонирование пространства присутствует и в жилище номадов. В северной (черной) части юрты размещались предметы культового назначения. Правую (западную) часть, связанную с белым направлением, занимали вещи и принадлежности мужчины, туда же приглашались гости. Левая (восточная) часть, сопрягаемая с зеленым направлением, принадлежала женщине. Красная юго-восточная часть – мужская, это место совершения обрядов в лучах восходящего солнца. Желтый цвет вокруг очага символизировал Мать-Землю. Центральная роль в жилом пространстве отводилась повелителю – Вечному Синему Небу, которое проглядывало сквозь круглое отверстие дымохода (ил. 1).

Таким образом, десять обозначенных цветом направлений пространства спроецированы на микропространство традиционной юрты. Если рассматривать эту систему «цветонаправлений» с точки зрения философии *арга-билиг*, особенности мировидения монголов воспринимаются еще яснее. Восемь направлений разделяются на четыре основные *арга* и четыре вспомогательные – *билиг*. Основные направления в свою очередь делятся на *арга* и *билиг*. Южное и западное направления – *арга*, северное и восточное – *билиг*. Вспомогательные направления делятся так же.

Эту систему имеет смысл рассмотреть начиная с южного направления. Юг – *арга*. Юго-западное вспомогательное направление – *арга* по *арга*. Западное – *арга*, северо-западное – вспомогательное направление *билиг* по *арга*. Северное – *билиг* направление, северо-восточное – вспомогательное *билиг*

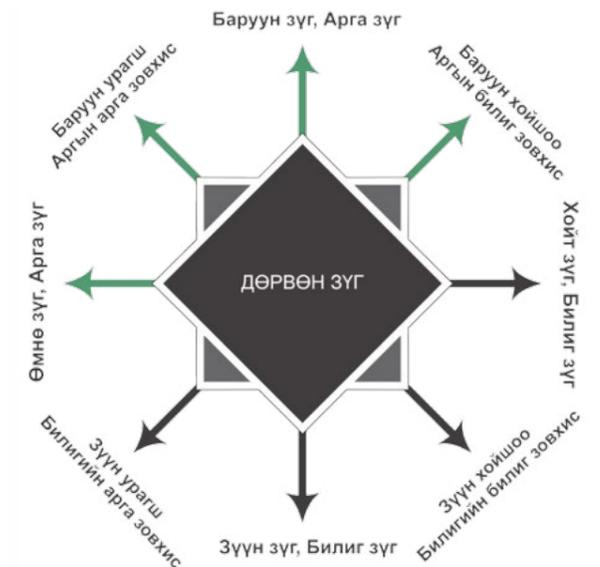
по *билиг*. Восточное – *билиг* направление, юго-восточное – направление *арга* по *билиг*.

Биполярное деление основных и вспомогательных (промежуточных) направлений с точки зрения философии *арга-билиг* тесно связано с организацией быта ойратов. Конские привязи располагались по правую (западную) сторону юрты, лежбище для овец и коз – на северо-западной и северной сторонах. На северо-восточной – хозяйственная юрта, палатка. На южной и юго-восточной – привязи для телят и жеребят. В южном, юго-западном и западном направлениях (*арга*) по случаю приезда и проводов гостей духам-покровителям местности оставляли лучшую часть пищи и чая. Северо-западное, северное и северо-восточное, а также восточное и юго-восточное направления (*билиг*) считали недостаточно благополучными для проведения ритуальных подношений.

Дополнительное девятое направление желтого цвета (*билиг*) представляет собой нижний органический мир, олицетворяя

Ил. 3. Восемь направлений по учению *арга-билиг*:

Дөрвөн зүг – стороны света.
Өмнө зүг, Арга зүг;
Баруун урагш, Аргын арга зовхис;
Баруун зүг, Арга зүг;
Баруун хойшоо, Аргын билиг зовхис;
Хойт зүг, Билиг зүг;
Зуун хойшоо, Билигийн билиг зовхис;
Зуун зүг, Билиг зүг;
Зуун урагш, Билигийн арга зовхис



⁹ Баатархуу Б., Одсүрэн Д. Монгол гэр. Тайлбар толь. Encyclopedia of ger. The dwelling house of mongols. Хянан нягталсан: академич Ж. Болдбаатар. Улаан Баатар, 2015. С. 62–64, 164–166, 193–195.

¹⁰ Конструкция жилищ описывается с указанием на небольшие отличия от традиционного жилища ойратов (торгутов, дербетов, котонов, мянгатов и др.), проживающих в сомонах Бөхмөрөн, Давст, Өлгий, Өмнөговь, Сагил, Ховд, Наранбулаг, Завхан, Тариалан и Булган Ховдского аймака. Указанные населенные пункты – маршрут комплексной экспедиции Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН и Калмыцкого государственного университета в июле-августе 2007 года. См.: Батырева С. Г. Путевые заметки искусствоведа: по материалам экспедиции в Западную Монголию (25 июля – 30 августа 2007 года) // Музеи Российской академии наук. Альманах. Вып. 9. М., 2012. С. 82–95.

¹¹ Дулам С. Монгол бэлгэдэл зүй. II Өнгийн бэлгэдэл зүй зүг чигийн бэлгэдэл зүй. Улаан Баатар, 2011. С. 157.

¹² Нямбуу Х. Монгол хувцасны түүх. Улаан Баатар, 2002. С. 42. Безусловно, «существование десяти направлений ориентации свидетельствует, что культура кочевников имеет выраженный пространственный характер, обусловленный закономерностями освоения макромира Вселенной. Развитая система воззрений о «цвете и направлениях» монголов, отличает их культурное наследие от других кочевых народов» (Гантулга Д. Монголчууд үлэмж ертөнцийн орон зайд. Улаан Баатар, 2017. С. 73).

Мать-Землю. Десятое «синеющее» направление – *арга* – символизирует верхний мир Небо-Отца. Желтая Мать-Земля и синеющее Небо-Отец взаимообусловлены в биполярной системе мироздания ойратов, традиционно обозначаемой черным и белым цветами.

Согласно воззрениям ойратов, макромир разделен вертикальной осью на верхний материк (небо, духовный мир, *арга*) и нижний материк (землю, органический мир, *билиг*). Верхний и нижний материк взаимосвязаны и имеют как положительное, так и отрицательное содержание. Между ними существует срединное пространство, мир людей. Макромир образует целостное единство.

Центр вселенной фиксируется в середине юрты двухцветным кругом синего (небо) и желтого (земля). Дихотомическое деление пространства, его биполярность – в цветовой раскладке схемы, где красным обозначена мужская половина жилого пространства, зеленым – женская. Дихотомия мироздания ойратов-монголов близка древнейшим культурам, архетипическим бинарным оппозициям «день-ночь», «свет-тьма», «небо-земля», «правое-левое», «мужское-женское».

Религиозное отношение предков к белому и черному цветам предположительно сформировалось в эпоху «оленных камней» второй половины I тысячелетия до н. э.

В культуре «оленных камней» воплотились воззрения, согласно которым макромир располагается вдоль вертикальной оси, делясь на три мира с единым началом¹³. В большинстве случаев оленные камни вытесаны из символизирующего небо светлого гранита. В Западной Монголии встречаются и парные оленные камни из светлого и более темного гранита, символизирующего белый и черный (например, парные оленные камни в местностях Цагаан гол с. Цэнгэл Баян-Улгийского аймака и Баянзурх с. Муст Ховдского аймака (ил. 4)).

Верхний материк макромира покрывает пространство среднего материка, людям и животным¹⁴. Вечно существующее Небо оказывает людям помощь во всех делах: войнах, поиске лошадей, сопровождении каравана и т. д. Поэтому монголы, представляя белое небо, покрывают юрту белым войлоком, представляя черное небо – используют опояски и веревки черного цвета. Это

символ восприятия гармоничного единства *арга-билиг*, переданного в символике цвета¹⁵.

Необходимо различать не только преемственность, но и этнические особенности мировосприятия ойратов и калмыков.

В мировидении калмыков существенное значение имеет солярная символика пространства, основа которой – культ Солнца, цвет Солнца в красно-желто-оранжевой цветовой гамме, его особая значимость в традиционной культуре. В привоимой бинарной структуре мироздания ойратов Западной Монголии (ил. 1, 3) небесное светило не акцентируется, несмотря на наличие солярной символики конструкции жилища и предметной среды.

«Кочевнический стиль» наследия монгольских народов претерпел изменения в солярной модели Мира калмыков, проецируемой в пространстве кибитки. Деревянная конструкция переносного жилища *ишкэ гер* окрашивалась в красный цвет, на этом фоне четко выделялся синий круг *өрк* дымника *харач* (ил. 2, 5). Красный цвет Солнца как символа подателя жизни проецируется на Огонь родового очага и дополняется синим цветом

Ил. 4. Оленные камни в местности Баянзурх сомона Муст Ховдского аймака. Западная Монголия. 2019 г. Фото из архива автора Д. Гантулги



ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ Д. ГАНТУЛГИ

дымника *харач*, связанного с представлениями о верховном божестве тюрков-монголов Вечное Синее Небо (калм. *Мөнх Көк Теңер*). Вплоть до начала XX века решетки и жерди перекрытия *ишкэ гер* покрывались красной охрой, добываемой в разломах горы Богдо у озера Баскунчак и растертой на рыбьем клею *зусн*. Расходящиеся над головой (как лучи солнца) красные жерди купола кибитки имеют выразительную сакральную символику. Конструкция переносной калмыцкой кибитки *ишкэ гер* органично вмещает стихии: Небо, Солнце (Огонь), Землю. Вечное Синее Небо заглядывает в круг дымохода, через него же проникают лучи Солнца, они скользят по жердям купола и «зажигают» Огонь в родовом очаге, соединяя Землю и людей с верхним миром предков. Очаг – центр жилого пространства – символизирует творческую деятельность человека.

Полусфера жилища кочевника в проекции представляет собой «циферблат солнечных часов», по которому возможно определять время, следя за передвижением «стрелок» – лучей солнца, скользящих по образующим купол деревянным жердям *ульн*. Так в сборно-разборном жилище номада заключена объемная пространственно-временная модель вселенной.

Народная память калмыков сохранила среди степи древнейшие представления о мировой оси Земля-Небо. Согласно калмыцкому героическому эпосу «Джангар» вертикальная ось вселенной – древо *Галбар Зандан*, растущее у подножия мировой горы *Сумеру* (центра буддийской Вселенной)¹⁶. С этим образом связана и вошедшая в иконографию буддизма фигура идущего Белого Старца, антропоморфного воплощения Природы в калмыцкой мифологии¹⁷. Его эмоциональная аура противопоставляется холодной потусторонности Вечного Синего Неба – воплощения культа предков у монголов. Согреваемая лучами Солнца желто-красно-коричневая Земля дает возможность жизни в поднебесном пространстве.

Ярусное деление пространства калмыцкой кибитки, ее сферического объема



Ил. 5. *Өрк* – верхнее отверстие в конструкции кибитки *ишкэ гер*. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-пандиты (МКТК) КалмНЦ РАН. Реконструкция 2014 г. Фото из архива автора С. Г. Батыревой

с динамично устремленным в Небо коническим верхом уподоблено вселенскому куполу, обиталищу духов предков мужской линии рода. Связанная с земным бытием человека нижняя сфера представляет женское начало. Одухотворяемый лучами Солнца Огонь очага связан с творческой способностью человека, привносящей движение земной Жизни в безмолвие Вечности, в величественно-статичный культ Неба¹⁸.

Очаг – центр мироздания для номадов. Он символически соединяет небо и землю, предков и потомков, мужскую (правую, верхнюю) и женскую (левую, нижнюю), сакральную (северную) и хозяйственную (южную) сферы жилища¹⁹. Таким образом, жилое пространство является упорядоченной организованной моделью мира²⁰.

Солярная символика присутствует не только в структуре жилья, но и в costume «детей Солнца» калмыков: например, красный верх традиционного головного убора – пышный махор или скромная кисть различных форм и размеров (ил. 6, 7). Головной убор с подчеркнuto «солярным» верхом – презентательный знак самовыражения этноса в полиэтничной среде.

¹³ «Здесь надо искать основу взглядов на мироздание в культуре кочевников» (Гантулга Д. Художественная выразительность оленных камней // Искусство Евразии. Международный научный журнал. 2017. № 2 (5). С. 14–20. URL.: <https://readymag.com/u50070366/726372/9/>, дата обращения: 30.04.2021).

¹⁴ «Существуют покровительствующие человеку и скоту небеса. Согласно сакрализации понятий, связанных с культом Неба, их запрещали определять называть: белые небеса обозначались блестящими или сверкающими, а черные небеса – темными, традиция эта строго соблюдалась в нашем недалеком... прошлом. Во избежание падежа скота белого коня называли серым, очень белого – чересчур серым, черного или вороного – конем темной масти. Покойного, ушедшего в небо (ставшего небом), именовали «тот, с трудным именем» (Полевые материалы автора Д. Гантулга, 2019). Традиция эта имела обрядовый характер: «монголы делают обо, культовые насыпи камнями и называют их "голубой" или "небесный обо (обон)» (Дулам С. Чингис хааны төрийн бэлгэдэл. Улаан Баатар, 2014). Таким способом в тенгрианском культе Неба указывали направление и местоположение сорока четырех небес верхнего мира.

¹⁵ Батчулуун Л. Эсгийн урлаг тэмдгийн тогтолцоо. Улаан Баатар, 2003. С. 45.

¹⁶ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1992. Т. 2. С. 248.

¹⁷ Батырева С. Г. Эпическое мировоззрение в иконографии ламаизма (на примере образа Белого Старца Вселенной в старокалмыцкой живописи) // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции, 1990. С. 42–43. Белый цвет связан с культом природы. В обрядах шаманизма почитается белая береза как дерево неба и воплощение духа воды. «Алтайцы, жители гор Алтая, привязывают белые ленты к деревьям и камням, находящимся вблизи родников, минеральных источников, на перевалах и бродах больших рек. При этом ширина ленточки должна быть не больше пальца, при нарушении этой меры дух хозяина Алтая может разгневаться. Причина этого кроется в том, что дух Алтая соблюдает эту же меру, осуждая таким образом человека более богатого, чем он сам» (Дьяконова В. П. Некоторые этнокультурные параллели в шаманстве тюркоязычных народов Саяно-Алтая. Л., 1984. С. 40).

¹⁸ Интересно в этой связи заметить: если монголов называют поющим народом, то калмыков – танцующим. Динамика движения характеризует жизнь этого этноса.

¹⁹ Жуковская Н. Л. Указ. соч. С. 13–17.

²⁰ Тишков В. А. Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. Институт этнологии и антропологии им. Н. Миклухо-Маклая. М., 2003. С. 25; Пространство в традиционной культуре монгольских народов 2008 / Б. З. Нанзатов, Д. А. Николаева, М. М. Содномпилова, О. А. Шагланова. М., 2008.

Костюм замужней калмычки

В кросскультурном диалоге традиций, принесенных из Центральной Азии (не без влияния декора одежды тюркоязычных кочевников, горских и земледельческих народов юга России), формируется самобытный калмыцкий народный костюм. В его покрое и цветовом решении отразились представления этноса о мироздании²⁸.

Женский наряд (состоит из нижнего платья *терлг* и верхней безрукавки *цегдг*, характерных для ойратов Западной Монголии, тюркоязычных народностей Алтая и Южной Сибири) дополняется головным убором и обувью²⁹. Силуэт костюма формируется пышным буфообразным рукавом, который характерен не только для девичьего, но и мужского, и женского костюмов (матричной основой кроя *берз*, принципиально отличающейся от халата *дээл* ойратов)³⁰. Ажурные серебряные пуговицы подчеркивают многослойную объемность декора костюма замужней калмычки. Ансамбль дополняет головной убор *халмаг* с пышным красным верхом, вышитый по тулову узором *зег*.

Костюм украшен вышивками на груди, полах и рукавах. Самобытно акцентирован разрезной перед безрукавки *цегдг* с петлями для платка, ключей и кошелек, завязывающийся шелковыми шнурами *бүч* с кисточками *цацг*. Сзади *цегдг* украшается вышивкой *бель хатхир*. Характерен рисунок, состоящий из П-, Т- и Г-образных меандров³¹. Узорная строчка вышивки *зег* подобна древним орнаментам на войлоке³². Декоративное богатство и строгий ритм геометрического узора отличают лицевое шитье-аппликацию цветной шерстяной нитью.

Ил. 6. Женский головной убор халмаг. XIX в. Золотное шитье, вышивка шнурами зег. Российский этнографический музей (РЭМ). Фото из архива автора С. Г. Батыревой



Ил. 7. Костюм замужней калмычки. Начало XXI в. Золотное шитье, вышивка шнурами зег. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-пандиты (МКТК) КалмНЦ РАН. Фото из архива автора С. Г. Батыревой

Исследователи отмечают, что подобного нет у ойратов и народов, с которыми калмыки соприкоснулись в России³³. Особого внимания заслуживают древние традиционные зооморфные орнаментальные мотивы металлических деталей в костюме ойратов. В культуре калмыков не получил развития характерный центральноазиатский стиль декора³⁴, трудоемкие технологии изготовления изделий из металла были заменены художественной обработкой ткани, более экономной и рациональной в условиях степного кочевья. Детали, расположенные по краям одежды, имеют значение оберега. Так, воротник нижней рубашки *киилг* нередко декорирован рядом мелких раковин *могой толга*.



- 26 Традиционный костюм ойратов хранится как в музейных фондах, так и частных домах. Современные женщины надевают его исключительно на праздники и торжества (См.: Батырева С. Г. Путевые заметки искусствоведа... С. 82–95). См. также: Батырева С. Г. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. Элиста, 2007. С. 41–43, 45–47.
- 27 Амгалан Мишигдоржийн. Указ. соч. С. 28–29, 36–37, 41–43.
- 28 Батырева К. П., Батырева С. Г. Этническая картина мира как культурное наследие калмыков // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия / Отв. ред. И. И. Горлова. Краснодар, 2015. С. 345–356; Батырева К. П., Батчулун С. Народный костюм калмыков России и ойратов Западной Монголии: к проблеме изучения // Вестник Калмыцкого университета. 2020. № 3 (47). С. 9.
- 29 Вяткина К. В. Общие черты материальной и духовной культуры западных монголов, бурят и южных алтайцев // VII международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964. Л. 3.
- 30 Батырева С. Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. Элиста, 2006. С. 65–79, 82–95.
- 31 Батырева С. Г. Войлок в обрядовой культуре калмыков... С. 134–145.
- 32 Батырева С. Г. Узорная стежка ткани и войлока: к вопросу генезиса орнаментального декора (на материале экспонатов Музея имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН) // Наследие веков. 2020. № 1. С. 119–134.
- 33 Сычев Д. В. Заметки о калмыцком орнаменте / О калмыцком прикладном искусстве. Волгоград, 1967. С. 35–36.
- 34 Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 12–13, 18.

Традиционные представления о мироздании присутствуют и в родинных, свадебных, похоронно-поминальных обрядах²¹, в системе универсальных символов орнаментального декора главного строительного материала номадов (войлока). Так из множества деталей и частей складывается цельный мифопоэтический образ Вселенной.

Жилище и костюм номада образуют микропространство кочевой культуры. «С древности на шаманских рисунках убеленный сединами старик... одет в белый дэли с черной окантовкой»²². Эта традиция имеет глубокие корни: халаты *дээл* мужчин-ойратов издавна делали из ткани белого цвета с черной каймой, а *дээл* женщин – наоборот, из черной ткани с белым воротником. Так, мужчина и женщина находятся под покровительством черных и белых небес, связанных друг с другом и ниспосылающих свою защиту человеку.

В северной (черной) части юрты ойраты размещают предметы обрядового назначения, которые обеспечивают плодovitость домашних животных: волосы лошадиной гривы, хвосты крупного рогатого скота. Ритуальные предметы, например черный герб на четырех ножках, призваны изгонять злые силы на все четыре стороны, уничтожать врага и прекращать воздействие сил сорока четырех черных небес. Вступая в бой, ойрат должен держать перед собой черный герб, все четыре стороны его шлема должны быть черного цвета, охраняющего от опасности со всех четырех сторон. Если ойрату необходимо в сумерки вынести из юрты младенца, он нарисует сажей черную черточку на его носу.

Строя для молодоженов новую юрту, веревку для прикрывающей дымовое отверстие кошмы плетут из конских волос белого цвета. «Когда играют свадьбу и принимают сноху в семью, перед юртой постилают белый войлок, на который она сходит с лошади»²³. Во время свадебного пира сноху одевают в *дээл* замужней женщины с белым воротником, т. к. она приезжает к мужчине, сопоставляемому с белым небом. Белый цвет в одежде снохи – символ сохранения счастья и благополучия семьи. Приезжающие на свадьбу родственники жениха и невесты привозят еду для пира в новых белых мешках.

Новорожденного принимают в юго-западной (белой) части юрты, пеленают и кладут в колыбель белого цвета, над ним подвешивают вырезанные из белого войлока лисицу и треугольник, угол которого направлен вниз. Покойного заворачивают в белый войлок, увозят на кладбище на белом верблюде. В юрте

на правой (белой) стороне стелют стеганный белый *ширдег* для гостей.

При возведении хана на престол девять человек приподнимают его на белом войлоке и сажают на трон. Встречая гостей, перед дворцом постилают белый войлок для езды на сивом (соловом) коне, подают девять белых даров и приносят в жертву коня светлой масти. В решающий бой идут, надевая на коней полководцев маски с изображением серебряного оленя. Исполняя музыкальное подношение Небу, цоорист (*цоор* – музыкальный инструмент) поднимается на вершину горы, надевая *дээл* белого цвета и белый головной платок. Во время совершения обряда моления о дожде используется шкура белого ягненка. Накануне традиционного весеннего праздника *Цагаан сар* в юго-западной части юрты ставят лед для белого неба. Мужчина белым платком оборачивает голову слева направо – по движению солнца.

Основополагающие понятия мировидения спроецированы и на символику декора ритуальных предметов. В декоративно-прикладном искусстве ойратов широко применяются шитые витой белой и черной шерстяной нитью орнаменты (например, на стеганых тюфяках из белого войлока, подстилках для сидения, чехлах для чашек и тарелок). Светлые войлочные стены юрты, как правило, окаймляются орнаментом из черных волосных и шерстяных витых шнуров²⁴. Черный и белый цвета выражают взаимозависимость противоположностей – согласно идее *арга-билиг*. «Символика черного и белого... имеет значение “отца и матери”, ...дающих начало всем другим цветам спектра»²⁵.

Итак, в культуре ойратов-монголов главный цвет предметной среды – белый цвет значения *арга* (юрта, герб, знамя, культовые предметы, ханская одежда, *дээл* для мужчин, лошади и т. д., а также предметы быта, находящиеся на правой (западной, белой) стороне жилого пространства). Черный цвет (*билиг*) применяется как дополнительный (вспомогательный). Черные изобразительные мотивы типа *билиг* означают охрану, украшение, развитие.

Такова биполярная основа народного мировидения, спроецированная на материальную среду бытия. Как уже отмечалось, в традиционной культуре ойратов-монголов черный и белый преобладают по значимости над всеми другими цветами.

21 Батырева С. Г. Войлок в обрядовой культуре калмыков // Монголоведение (Монгол судлал). 2019. № 16. С. 134–145.

22 Нямбуу Х. Указ. соч. С. 47.

23 ПМА Гантулга, запись с Мөнхөөн Содном. 2019.

24 Обрядовый смысл имеет и орнаментальный мотив рогов – знак защиты благополучия.

25 Дулам С. Монгол бэлгэдэл зүй... С. 12.

Библиография

1. Батырева К. П., Батчулун С. Народный костюм калмыков России и ойратов Западной Монголии: к проблеме изучения // Вестник Калмыцкого университета. 2020. № 3 (47). С. 6–13.
2. Батырева К. П., Батырева С. Г. Этническая картина мира как культурное наследие калмыков // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия / Отв. ред. И. И. Горлова. 2015. С. 345–356.
3. Батырева С. Г. Войлок в обрядовой культуре калмыков // Монголоведение (Монгол судлал). 2019. № 16. С. 134–145. DOI: 10.22162/2500-1523-2019-1-134-145.
4. Батырева С. Г. Меандр «зег» в декоре войлока как отображение мировидения калмыков и ойратов Монголии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 210–221. DOI: 10.17223/22220836/36/20.
5. Батырева С. Г. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. 184 с.
6. Батырева С. Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. Элиста: АОр НПП «Джангар», 2006. 160 с.
7. Батырева С. Г. Путевые заметки искусствоведа: по материалам экспедиции в Западную Монголию (25 июля – 30 августа 2007 года) // Музеи Российской академии наук. Вып. 9. М., 2012. С. 82–95.
8. Батырева С. Г. Узорная стежка ткани и войлока: к вопросу генезиса орнаментального декора (на материале экспонатов Музея имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН) // Наследие веков. 2020. № 1. С. 119–134. DOI: 10.36343/SB.2020.21.1.013.
9. Батырева С. Г. Эпическое мировоззрение в иконографии ламаизма (на примере образа Белого Старца Вселенной в старокалмыцкой живописи) // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции. Элиста, 1990. С. 42–43.
10. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974. 224 с.
11. Вайнштейн С. И. Мир кочевников Центра Азии. М.: Наука, 1991. 296 с.
12. Вяткина К. В. Общие черты материальной и духовной культуры западных монголов, бурят и южных алтайцев // VII международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964. С. 1–3.
13. Гантулга Д. Художественная выразительность оленных камней // Искусство Евразии. Международный научный журнал. 2017. № 2 (5). С. 14–20. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.002. [Электронный ресурс] URL:https://readymag.com/u50070366/726372/9/, дата обращения: 30.04.2021.
14. Головнев А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург: УрО РАН; Волот, 2009. 496 с.
15. Дьяконова В. П. Некоторые этнокультурные параллели в шаманстве тюркоязычных народов Саяно-Алтая. Л.: Наука, 1984. С. 120.
16. Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов / Отв. ред. А. П. Деревянко. М.: Наука, 1988. 196 с.
17. Коренько В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М.: Восточная литература, 2002. 279 с.
18. Кочешков Н. В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX в. / Отв. ред. С. В. Иванов. М.: Наука, 1979. 205 с.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 248.
20. Нанзатов Б. З., Николаева Д. А., Содномпилова М. М., Шагланова О. А. Пространство в традиционной культуре монгольских народов. М.: Восточная литература, 2008. 341 с.
21. Сычев Д. В. Заметки о калмыцком орнаменте // О калмыцком прикладном искусстве. Волгоград, 1967. С. 35–36.
22. Тишков В. Н. Реквием по этносу // Исследования по социально-культурной антропологии. М.: Наука, 2003. 544 с.
23. Учение Арга билиг как ось монгольской культуры / Под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
24. Хальмг-орс толь. Калмыцко-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1977. 765 с.
25. Амгалан Мишигдоржийн. Баруун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зүйлс [= Предметы материальной культуры западных монголов]. Улаан Баатар: «Монсудар» хэвлэлийн газраас эрхлэн гаргав, 2000. 212 с.
26. Баатархуу Б., Одсүрэн Д. Монгол гэр. Тайлбар толь [= Монгольская юрта. Толковый словарь]. Encyclopedia of ger. The dwelling house of mongols / Хянан нягталсан: академич Ж. Болдбаатар. Улаан Баатар: Адмон Принт, 2015. 282 с.
27. Батчулуун Л. Эсгийн урлаг тэмдгийн тогтолцоо [= Искусство войлочных ковров: определение символики]. Улаан Баатар, 2003. 524 с.
28. Гантулга Д. Монголчууд Үлэмж ертөнцийн орон зайд [= Монголы в пространстве Вселенной]. Улаан Баатар: Голден легион, 2017. 172 с.
29. Дулам С. Монгол бэлгэдэл зүй. II Өнгийн бэлгэдэл зүй зүг чигийн бэлгэдэл зүй [= Монгольская символика. Символика цвета]. Улаан Баатар, 2011. 233 с.
30. Дулам С. Чингис хааны төрийн бэлгэдэл [= Государственная символика Чингисхана]. Улаан Баатар, 2014. 127 с.
31. Нямбуу Х. Монгол хувцасны түүх [= История монгольского костюма]. Улаан Баатар, 2002. 399 с.
32. Пүрэв О. Монгол бөөгийн шашин [= Монгольский шаманизм]. Улаан Баатар, 1999. 84 с.

Полевые материалы автора (ПМА)

Гантулга Д. ПМА 2019. Из беседы с Мөнхөөн Шуураа, информантом из сомона Зэрэг Ховдского аймака, род Авгас Элкэн, женщина 1934 г. р.; из беседы с Аюушийн Шаравын Гансүх, информантом из сомона Булган Ховдского аймака, род Таринчийнхан хошуна Баатар бээл, мужчина 1922 г. р.; из беседы с Бөхчулуун Намсрай, информантом из сомона Манхан Ховдского аймака, род Тавьнайхан элкэнээ, мужчина, 1923 г. р.; из беседы с Мөнхөөн Содном, информантом из сомона Зэрэг Ховдского аймака, род Авгас Элкэн, мужчина 1935 г. р.

Secreta Artis (Art Secrets)

ISSN 2618-7140

History & Philosophy of Culture & Art

Volume 4. Issue 2 (2021). P. 86–95

DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95

BATYREVA

Svetlana G.

Dr. Sci. (Fine and Applied Art and Architecture)

Leading Researcher, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

8 Ilishkin Str., Elista 358000, Russian Federation

Адрес электронной почты: sargerel@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4268-0705

GANTULGA

Damdin

Ph.D. in Cultural Studies

Head, Department of Design Khovd State University

Khovd Mongolia

e-mail: gantulga9913@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8468-8548

COLOR AND SPACE IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE OIRATS OF MONGOLIA AND THE KALMYKS OF RUSSIA

Abstract. The traditional culture of *homo mobilis* has been the subject matter of research both in Russia and abroad. It is the nomadic way of life, largely of the past, that has come into the focus of scholars. This applies, in particular, to Kalmyks, the heirs of the Oirats, who came in the 17th century from Western Mongolia to the steppes of the Northern Caspian region. Nomadic herders explored and developed a vast area resorting to the traditional form of farming. Thousands of years in the constant movement of nomadic life and close linkages with

the natural environment affected not only their way of living, but also their cosmovisions, i. e. perceptions of the world. From the point of view of nomads, the “middle world” (the world of people) exists in close contact with heaven and earth. Heaven is the founding father, the creator of all things, the source of everything that happens on earth. This image of the world is associated with a dialectical idea of the mutually exclusive and complementary phenomena of *arga* and *bilig*. The philosophical teaching of the Mongols, *arga-bilig*, extends to the traditional symbolism of color, which expresses ideas about interrelation between the Universe and a Man. The artistic embodiment of religious and philosophical ideas, developed in detail within the worldview of the Oirats of Mongolia, has been further elaborated in the cross-border culture of the Kalmyks of Russia. They preserved and transformed the traditional symbolism of color and space. Comparative analysis of artistic traditions accompanied by the usage of methodologies of history, ethnocultural studies, art history and philosophy enables one to identify the common and different between the cultures of the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia.

Keywords: *nomadic culture; philosophy of color; theory of color; symbolism of space; Mongolian art; Oirats; Kalmyks; worldview; “color-direction”; traditional dwelling; folk costume*

References

1. Batyreva, K. P. & Batchuulun, S. (2020). Narodniy kostyum kalmykov Rossii i oyratov Zapadnoy Mongolii: k probleme izucheniya [= The Study of National Costumes of Kalmyks of Russia and Oirats from Western Mongolia]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 3(47), 6–13. [In Rus.]
2. Batyreva, K. P., Batyreva, S. G. (2015). Etnicheskaya kartina mira kak kul'turnoe nasledie kalmykov [= Ethnic Picture of the World as a Cultural Heritage of the Kalmyks]. In I. I. Gorlova (Ed.), *Kul'turnoe nasledie Severnogo Kavkaza kak resurs mezhnatsional'nogo soglasiya* (pp. 345–356). [In Rus.]
3. Batyreva, S. G. (1990). Epicheskoe mirovozzrenie v ikonografii lamaizma (na primere obraza Belogo Startsa Vselennoy v starokalmytskoy zhivopisi) [= Epic Worldview in the Iconography of Lamaism (exemplified by the image of the White Elder of the Universe in Old Kalmyk painting)]. In *“Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva. Tezisy докладов i soobshcheniy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* (pp. 42–43). [In Rus.]
4. Batyreva, S. G. (2006). *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX vv.* [= *Folk Arts and Crafts of Kalmyks of the 19th – Early 20th Centuries*] Dzhangar. [In Rus.]
5. Batyreva, S. G. (2007). *Muzej traditsionnoy kul'tury v sisteme nauki i obrazovaniya* [= *Museum of Traditional Culture in the System of Science and Education*]. Dzhangar. [In Rus.]
6. Batyreva, S. G. (2012). Putevye zametki iskusstvoveda: po materialam ekspeditsii v Zapadnyu Mongoliyu (25 iyulya – 30 avgusta 2007 goda) Travelogues of an Art Historian: From an Expedition to Western Mongolia (2007, July 25 – August 30). *Muzei Rossiyskoy akademii nauk. Al'manakh*, 9, 82–95. [In Rus.]
7. Batyreva, S. G. (2019). Meander “Zeg” in the Decor of Felt as a Reflection of the World View of Kalmyks and Oirats of Mongolia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [= *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*], 36, 210–221. https://doi.org/10.17223/22220836/36/20 [In Rus.]
8. Batyreva, S. G. (2019). Voylok v obryadovoy kul'ture kalmykov [= Felt in the Ritual Culture of the Kalmyks]. *Mongolovedenie (Mongol sudlal)* [= *Mongolian Studies*], 16, 134–145. https://doi.org/10.22162/2500-1523-2019-1-134-145 [In Rus.]
9. Batyreva, S. G. (2020). Uzornaya stezhka tkani i voyloka: k voprosu genezisa ornamental'nogo dekora (na materiale ekspонатov Muzeya imeni Zaya-pandity Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN [= Patterned Stitching of Fabric and Felt: On the Genesis of Ornamental Decor (On the Material of the Exhibits of the Zaya-Pandita Museum of Traditional Culture of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences)]. *Nasledie vekov*, 1, 119–134. https://doi.org/10.36343/SB.2020.21.1.013 [In Rus.]
10. D'yakonova, V. P. (1984). *Nekotorye etnokul'turnye paralleli v shamanstve tyurkoyazychnykh narodov Sayano-Altaya* [= *Some Ethnocultural Parallels in the Shamanism of the Turkic-speaking peoples of the Altai-Sayan Region*]. Nauka. [In Rus.]
11. Gantulga, D. (2017). Artistic Expressiveness of Deer Stones. *Iskusstvo Evrazii* [= *The Art of Eurasia*], 2(5), 14–19. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.002 [In Rus.]
12. Golovnev, A. V. (2009). *Antropologiya dvizheniya (drevnosti Severnoy Evrazii)* [= *Anthropology of Motion (Antiquities of Northern Eurasia)*]. Volot. [In Rus.]
13. *Khal'mg-ors tol'. Kalmytsko-russkiy slovar'* [= *Kalmyk-Russian Dictionary*]. (1977). Sovetskaya entsiklopediya. [In Rus.]
14. Kocheshkov, N. V. (1979). *Dekorativnoe iskusstvo mongoloyazychnykh narodov XIX – serediny XX v.* [= *Decorative Art of the Mongol-Speaking Peoples of the 19th – Mid-20th Centuries*]. Nauka. [In Rus.]
15. Korenyako, V. A. (2002). *Iskusstvo narodov Tsentral'noy Azii i zveriniy stil'* [= *The Art of the Peoples of Central Asia and Animal Style*]. Vostochnaya literatura. [In Rus.]
16. Nanzatov, B. Z., Nikolaeva, D. A., Sodnompilova, M. M., & Shaglanova, O. A. (2008). *Prostranstvo v traditsionnoy kul'ture mongol'skikh narodov* [= *Space in the Traditional Culture of the Mongolian Peoples*]. Vostochnaya literatura. [In Rus.]
17. Shishin, M. Yu. (Ed.). (2013). *Uchenie Arga bilig kak os' mongol'skoy kul'tury* [= *Arga Bilig Doctrine as the Axis of the Mongolian Culture*]. AltGTU. [In Rus.]
18. Sychev, D. V. (1967). Zаметki o kalmytskom ornamente [= Notes about Kalmyk ornamental patterns]. In *O kalmytskom prikladnom iskusstve* (pp. 35–36). [In Rus.]
19. Tishkov, V. (2003). *Rekviev po etnosu: Issledovaniya po sotsial'no-kul'turnoy antropologii* [= *Requiem for Ethnos: Research in Social and Cultural Anthropology*]. Nauka. [In Rus.]
20. Tokarev, S. A. (Ed.). (1992). *Mify narodov mira. Entsiklopediya v 2-kh tomakh* [= *Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia in 2 Volumes*] (Vol. 2, p. 248). Sovetskaya entsiklopediya. [In Rus.]
21. Vaynshteyn, S. I. (1974). *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [= *A History of Folk Art in Tuva*]. Nauka. [In Rus.]
22. Vaynshteyn, S. I. (1991). *Mir kochevnikov Tsentra Azii* [= *World of Nomads of the Center of Asia*]. Nauka. [In Rus.]
23. Vyatkina K. V. (1964). Obshchie cherty material'noy i dukhovnoy kul'tury zapadnykh mongolov, buryat i yuzhnykh altaytsev [= Common Features of the Material and Spiritual Culture of the Western Mongols, Buryats and Southern Altai People]. In *VII mezhdunarodnyy kongress antropologicheskikh i etnograficheskikh nauk* (pp. 1–3). [In Rus.]
24. Zhukovskaya, N. L. (1988). *Kategorii i simvolika traditsionnoy kul'tury mongolov* [= *Traditional Culture of Mongols: Categories and Symbols*]. Nauka. [In Rus.]
25. Baatarkhuu, B. & Odsuren, D. (2015). *Mongol ger. Tilebar tol* [= *Mongolian Yurt. An Explanatory Dictionary*]. *Encyclopedia of ger. The dwelling house of mongols*. Admon Print. [In Mong.]
26. Batchuluun, L. (2003). *Esgiin urlag, temdgiin togoltsoo*. [In Mong.]
27. Dulam, S. (2011). *Mongol belgedel zyy. II Өngiyn belgedel zyy zyg chigiyn belgedel zyy*. [In Mong.]
28. Dulam, S. (2014). *Chingis khaany төрийн belgedel*. [In Mong.]
29. Gantulga, D. (2017). *Mongolchuid ylemzh ertuntsyn oron zayd* [= *Mongolians in the Vast World*]. [In Mong.]
30. Mishigdorjin, Amgalan. (2000). *Baruun mongolchuudyn ediin soelin dursgalt zuyls* [= *Monuments of the Material Culture of the Western Mongols*]. Monsudar. [In Mong.]
31. Nyambuу, Kh. (2002). *Mongol khuvtsasny tyykh*. [In Mong.]
32. Pyrev, O. (1999). *Mongol бөөгийн shashin*. [In Mong.]

Field ethnographic materials of the author

Gantulga, D. (2019). *Field ethnographic materials of the author*. Iz besedy s Mönkhөөн Shuuraa, informantom iz somona Zereg Khovdskogo aymaka, rod Avgas Elken, zhenshchina 1934 g. r.; Iz besedy s Ayuushiyn Sharavyn Gansukh, informantom iz somona Bulgan Khovdskogo aymaka, rod Tarinchiykhkh khoshuna Baatar beel, muzhchina 1922 g. r.; Iz besedy s Bөkhchuluun Namsray, informantom iz somona Mankhan Khovdskogo aymaka, rod Tav'naykhan elkenee, muzhchina, 1923 g. r.; Iz besedy s Mönkhөөн Sodnom, informantom iz somona Zereg Khovdskogo aymaka, rod Avgas Elken, muzhchina 1935 g. r.



КЛАССИКА ОРНАМЕНТА АР-НУВО

В ИЗДАНИЯХ
АКАДЕМИИ
АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ
ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

2-Е ИЗДАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ КОМПОЗИЦИЯ ЛЕНТОЧНЫХ ОРНАМЕНТОВ (БОРДЮРОВ). ЧАСТЬ I.

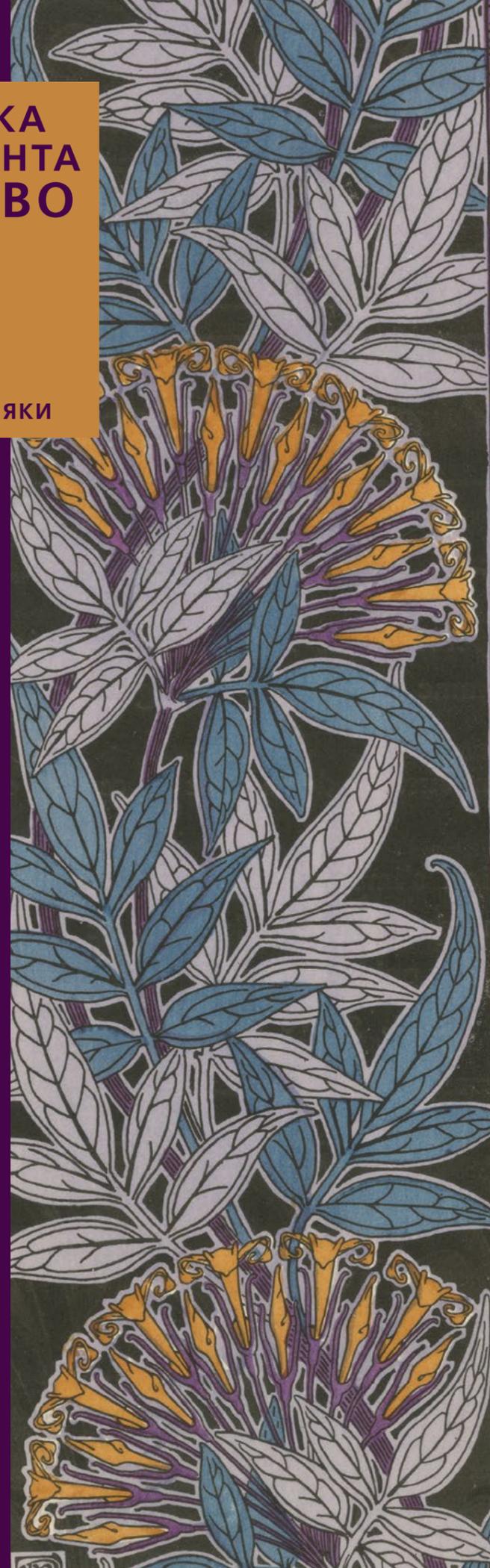
АВТОР ТЕКСТА, ЛИНЕЙНЫХ
КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ,
ОРНАМЕНТОВ И НАТУРНОГО
МАТЕРИАЛА К НИМ –
КЛАССИК ИСКУССТВА

АР-НУВО, ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК МОРИС ПИЯР ВЕРНЕЙ (1869–1942)

ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ MAURICE PILLARD
VERNEUIL «ÉTUDE DE LA PLANTE.
SON APPLICATION AUX INDUSTRIES D'ART».

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ – С. Н. АНДРИЯКА.

ПРЕДИСЛОВИЕ, ПЕРЕВОД, АВТОРСКАЯ
АДАПТАЦИЯ ТЕКСТА И ИЛЛЮСТРАТИВНОГО
РЯДА, КОММЕНТАРИИ К ИЛЛЮСТРАТИВНОМУ
РЯДУ – Д. В. ФОМИЧЕВА.



Vista-Artista – динамично развивающийся бренд, предлагающий более 1700 наименований регулярного ассортимента для художников, декораторов, иллюстраторов, дизайнеров и просто творческих людей, вдохновленных искусством.

Ассортимент постоянно обновляется и расширяется, следуя за творческими течениями и рекомендациями профессионалов в области живописи и дизайна.

Спрашивайте в лучших магазинах вашего города

Леонардо®
хобби-гипермаркет
www.leonardo.ru





ISSN 2618-7140

SECRET ARTIS

VOLUME 4 ISSUE 1 СЕКРЕТЫ ИСКУССТВА ТОМ 4 №1 (2021)

АНДРИЯКИ С. И. АКВАРЕЛЬ БЕЗ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО РИСУНКА. СВЕТЛЫЕ ЦВЕТЫ НА СВЕТОМ ФОНЕ. ❖
 ФОМИНЕНКО Д. А. «ЖИВОПИСЬ» ГРАФИКА. ТЕХНИКА ТРЕХ КАРАНДАШЕЙ. МНОГОСЛОЙНЫЙ УГОЛЬНЫЙ
 РИСУНОК. ❖ ГРАЖДЕВСКИЙ И. М. ПОЛОСЫ И ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ СЕРИИ ФОРТОТОВ. ❖ АНДРИЯКИ С. И.
 ЗАДАНИЯ И ИЗ ОПЫТА РУКОВОДСТВА ДИПЛОМНЫМИ ПРОЕКТАМИ. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СТАВКОВОЙ
 КАРТИНЫ В ТЕХНИКЕ МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ. ❖ ШЕЛЮНИН Я. В. «ВЕСЬ МИР ИДЕТ ЗА НИМ». ИЗ РЕЦЕПЦИЙ
 НА ВЫПУСКНО-КВАЛИФИКАЦИОННУЮ РАБОТУ А. Д. СЕРВЕДИНЦОВОЙ. РУКОВОДИТЕЛЬ – С. И. АНДРИЯКИ. ❖
 БОЛОТНИКОВСКИЙ И. С. САМОВАЯ Д. НАТОМРОТ ИЗ СТАРИННЫХ КНИГ. АКВАРЕЛЬ, РИЗЬЯЛЬ (СЕРВИС). ❖
 СЕРГУЧЕВСКАЯ Д. А. «НЕ О ВОЙНЕ». НОВЫЙ КУРАТОРСКИЙ ВЗГЛЯД. ❖ РОДОНОВА Е. И. РЕИЗЖАК. ИЗЛУЧАЮЩИЕ
 СЫСТЕМЫ. ❖ САНЖИВАЯ А. С. КОМПОЗИЦИЯ И ТЕОРИЯ КОМПОЗИЦИИ ОРНАМЕНТА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА.
 КОМПОЗИЦИЯ ЛЕНТОЧНЫХ ОРНАМЕНТОВ

С АПРЕЛЯ 2018 ГОДА АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ ПРИСТУПИЛА К ВЫПУСКУ ЕЖЕКВАРТАЛЬНОГО НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА **SECRET ARTIS** (СЕКРЕТЫ ИСКУССТВА).

ЭТО ИЗДАНИЕ, ГЛАВНЫМ РЕДАКТОРОМ КОТОРОГО ЯВЛЯЕТСЯ НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК РФ И АКАДЕМИК РАХ СЕРГЕЙ АНДРИЯКИ, ПОСВЯЩЕНО ТЕОРИИ, ТЕХНИКАМ И ТЕХНОЛОГИЯМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ И МЕТОДИКАМ ИХ ПРЕПОДАВАНИЯ. АВТОРЫ СТАТЕЙ – ВЕДУЩИЕ ХУДОЖНИКИ-ПЕДАГОГИ, РОССИЙСКИЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ МАСТЕРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, РЕСТАВРАТОРЫ, ИСТОРИКИ ИСКУССТВА, ПРОИЗВОДИТЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАТЕРИАЛОВ.

НОВЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА МОЖНО КУПИТЬ:

-  В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРОДУКЦИИ АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ WWW.ANDRIAKALIT.RU,
-  В ХУДОЖЕСТВЕННОМ САЛОНЕ АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ, ШКОЛЫ АКВАРЕЛИ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ,
-  МОСКОВСКОМ ДОМЕ КНИГИ НА НОВОМ АРБАТЕ.
-  ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС ЖУРНАЛА В КАТАЛОГЕ ПРЕССА РОССИИ 81041

12+

ПОДРОБНОСТИ И НОВОСТИ ОБ ИЗДАНИИ ИЩИТЕ:

-  secreta_artis;
-  [groups/secreta.artis](https://groups.secreta.artis);
-  secreta_artis_academy-andriaki.ru/secreta-artis

