

# SECRET ARTis

VOLUME 4 ISSUE 3

СЕКРЕТЫ ИСКУССТВА ТОМ 4 №3 (2021)



АНДРИЯКА С. Н. ДОРОЖНЫЕ ЭТЮДЫ. МЕТОД ВЫПОЛНЕНИЯ  ЛИФШИЦ Л. Ю. МАСТЕР-КЛАСС ПО ТЕХНИКЕ ТИФФАНИ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ: ВЫПОЛНЕНИЕ ВИТРАЖНОЙ БРОШИ  АНДРИЯКА С. Н. ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ БЕЛОЙ СИРЕНИ В ТЕХНИКЕ МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ  ЗЕЛЕНИНА Я. Э. ОТ ИЕРУСАЛИМА ДО ДИВЕЕВА. ИСТОРИЯ ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПАМЯТНЫХ РЕЛИКВИЯХ  СМИРНОВ Ю. В. СЛОВО ОБ ОТЦЕ  АСТАФЬЕВ Д. С. НАТЮРМОРТ С ОВОЩАМИ, ФРУКТАМИ В ТЕХНИКЕ МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ  ЛЫСЕНКО О. А. «...ОЧЕНЬ ВЫИГРАЛА В РАМЕ» (К ПРОБЛЕМЕ КАРТИННОГО ОБРАМЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. Е. РЕПИНА)  ШАРОВ Б. А. ВЫСТАВКА «ВЕЛИКИЕ РЕПИНСКИЕ УЧЕНИКИ». 23 СЕНТЯБРЯ – 5 ДЕКАБРЯ 2021 ГОДА



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.

## ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

- 6 *Сергей Андрияка*  
Дорожные этюды. Метод выполнения
- 18 *Лев Лифшиц*  
Мастер-класс по технике тиффани  
для начинающих: выполнение витражной броши

## ИСКУССТВО КАК НАУКА: ТЕОРИЯ, ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

- 30 *Сергей Андрияка*  
Особенности живописи белой сирени в технике многослойной акварели

## РЕЦЕНЗИИ

- 34 *Яна Зеленина*  
От Иерусалима до Дивеева. История паломничества в памятных реликвиях

## МЕМОРИА

- 46 *Юрий Смирнов*  
Слово об отце

## НАГЛЯДНЫЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ

- 53 *Дмитрий Астафьев*  
Натюрморт с овощами, фруктами в технике многослойной акварели

## ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 62 *Оксана Лысенко*  
«...Очень выиграла в раме» (к проблеме картинного обрамления в творчестве И. Е. Репина)

## ХРОНИКА

- 82 *Борис Шаров*  
Выставка «Великие репинские ученики». 23 сентября – 5 декабря 2021 года

## TEACHER'S WORKSHOP

- 6 *Sergey Andriaka*  
TRAVEL SKETCHING: A STEP-BY-STEP GUIDE
- 18 *Lev Lifshitz*  
TIFFANY TECHNIQUE WORKSHOP FOR BEGINNERS: MAKING A STAINED-GLASS BROOCH

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

- 30 *Sergey Andriaka*  
PAINTING WHITE LILACS IN THE MULTI-LAYER WATERCOLOR TECHNIQUE: SPECIAL ASPECTS

## REVIEWS

- 34 *Yana Zelenina*  
FROM JERUSALEM TO DIVEYEVO. THE HISTORY OF PILGRIMAGE IN HOLY RELICS

## MEMORIA

- 46 *Yury Smirnov*  
THE TALE OF THE FATHER

## VISUAL TEACHING AIDS

- 53 *Dmitry Astafyev*  
STILL LIFE WITH FRUIT, VEGETABLES IN THE MULTILAYER WATERCOLOR TECHNIQUE

## HISTORY & PHILOSOPHY OF CULTURE & ART

- 62 *Oksana Lysenko*  
“...UNDENIABLY FINEST CHOICE OF FRAME” (ON THE QUESTION OF PICTURE FRAMING BY I. E. REPIN)

## CHRONICLE

- 82 *Boris Sharov*  
“THE GREAT REPIN'S DISCIPLES” EXHIBITION. SEPTEMBER 23D – DECEMBER 5TH 2021



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

ФАКУЛЬТЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ОСНОВЫ  
ТЕХНОЛОГИИ



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ  
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ  
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

СРОК ОБУЧЕНИЯ 1 ГОД  
ДЕТИ ОТ 8 ЛЕТ,  
ВЗРОСЛЫЕ ОТ 18 ЛЕТ

ЗАНЯТИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ  
ТРИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЧАСА  
ПРОХОДЯТ ОДИН РАЗ В НЕДЕЛЮ

В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ  
ИСПОЛЬЗУЮТСЯ  
ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННЫЕ  
КРАСКИ ДЛЯ ПОДГЛАЗУРНОЙ  
РОСПИСИ

АКАДЕМИЯ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ  
ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ  
ОБОРУДОВАНИЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

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

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, КОПИИ, МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА

# SECRETARTIS

На обложке:  
В. А. Серов. Портрет Милуши Мамонтовой.  
Фрагмент. 1884 г. Холст, масло.  
Фото: Новгородский музей-заповедник

www.secreta-artis.ru

Secreta Artis (Секреты искусства)

ISSN 2618-7140  
DOI: 10.51236/2618-7140  
Том 4. Выпуск 3 (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 27 июля 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  
DOI: 10.51236/2618-7140  
Volume 4, Issue 3, 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 July 27th, 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@aaii.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

*Ваняев С. С.*  
доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, протоиерей Российской Федерации, 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 Российской Федерации, 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: natretyakova@mail.ru

*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, руководитель научно-издательских проектов 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@aaii.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: natretyakova@mail.ru

*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  
Scientific and Publishing Project Manager, 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 (Sergiev Posad) Moscow, Russian Federation  
e-mail: oleghrom@gmail.com



Founders of the academic journal:  
Sergey Andriaka, Daria Fomicheva



Secreta Artis (Секреты искусства)  
ISSN 2618-7140  
Педагогическая мастерская  
Т. 4. Вып. 3 (2021). С. 6–15  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-6-15

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@aaai.ru

# ДОРОЖНЫЕ ЭТЮДЫ МЕТОД ВЫПОЛНЕНИЯ

*Дорожные этюды – самый быстрый метод овладения искусством пленэрной живописи. Дорожные этюды помогают научиться писать пейзаж без натуры, развить понимание того, как устроено каждое конкретное состояние природы.*

*Часто художники пишут на пленэре, соединяя в одном пейзаже множество различных состояний природы, которые проходят перед глазами во время многодневной работы над этюдом. Такой этюд, как правило, «рассыпается» из-за неубедительной передачи настроения, неточного изображения мгновенно проходящего состояния (то есть того, что мы ценим в классическом пейзаже). Чтобы изучить состояние природы, его надо писать быстро, точно взяв все основные отношения: неба к земле и воде, деревьев к небу и т. д. Это главное, основа пейзажа.*

*Пейзажная картина – всегда сочинение, работа без натуры, иначе получится не картина, а огромный этюд. Но сочинение без знания натуры невозможно.*

ФОТО (2): ДМИТРИЙ ГУРБАНСКИЙ

◀  
▶  
С. Н. Андрияка  
Подмосковье. 1986 г.  
Бумага, акварель.  
11 x 16 см



# I / ВЕСЕННИЙ ЛЕС. МОТИВ С ВОДОЕМОМ



**1**  
Традиционно начинаем живопись с общей подкладки тоном и цветом неба.

**2**  
Во влажные краски неба вписываем шапки молодой листвы нежно-желтоватых оттенков, оставляя нетронутыми стволы двух центральных берез.



## 3-5

Сиреневато-фиолетовыми красками начинаем прорабатывать глубины, затем пишем гармонирующую с ними холодную зелень сосен – верхний ярус деревьев на дальнем плане. Важно внимательно рассмотреть, прочувствовать колористическое разнообразие весенней листвы.

Изображаем темные стволы с учетом воздушной перспективы.

## 6-8

Прорабатываем воду и прошлогоднюю сухую траву у берега, затем желтовато-коричневатое плоское, нейтральное отражение. Изображаем рябь на воде с учетом воздушной перспективы – день не солнечный, но пасмурный, «полудождливый».

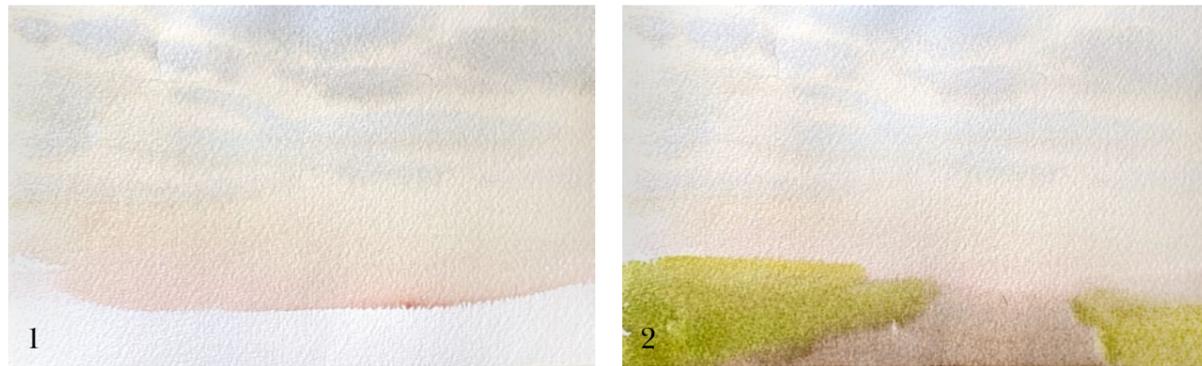
*В подобном мотиве важно увидеть и различить различные зеленые, т. к. когда студент начинает работать по памяти, без натуры, у него не хватает фантазии, запаса воображения, чтобы воспроизвести неповторимое разнообразие весенней зелени.*



ФОТО (8): ДАРЬЯ АНДРИЯКА

# II / ЛЕТО. ЛЕСНАЯ АЛЛЕЯ

Привычный, знакомый каждому мотив: тенистая дорога в лесу или парке (в данном случае – при несколько боковом свете солнца).



1-2

Пишем первую подкладку: освещенное боковым светом небо и тут же – горизонтальную плоскость земли (дорогу, траву).

3-4

На более повышенно-ярких красках выстраиваем вертикали: при боковом солнечном свете листва деревьев просвечивает. Это интересный, красивый эффект. Важно понять, каким образом над ним работать, какие смеси красок лучше использовать.



4-9

Начинаем писать деревья с дальнего плана, постепенно продвигаясь к первому плану. Внимательно просматриваем сиреневые оттенки в стволах, в глубинах крон. В зелени присутствуют и синевато-голубые краски. Падающие тени на плоскости дороги – фиолетоватые.

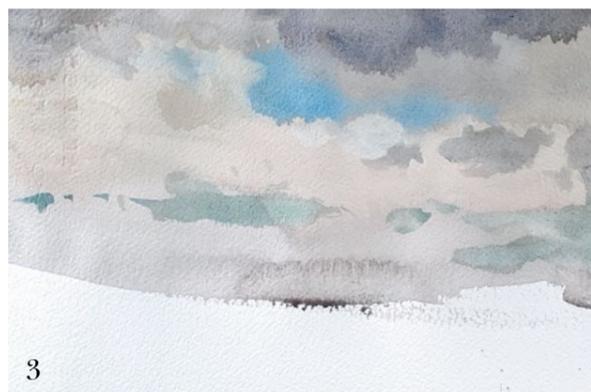
Разучив подобное состояние в ходе выполнения дорожных этюдов, студент понимает, как передавать глубину пространства, изображать зелень, вводить дополнительные к ее цветам тона. Все эти знания остаются в памяти художника.



ФОТО (9): ДАРЬЯ АНДРИЯКА

# III / ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ

Когда мы пишем золото осени, необходимы дополнительные к желтым сиреневые оттенки. Они обязательно вводятся в пространственных глубинах пейзажа, стволах деревьев и кустарников, в небе и на земле – т. е. сиреневые должны присутствовать во всем пейзаже.



## 1-3

Закладываем небо, работая сверху вниз. В сырую поверхность вписываем верхние облака и бирюзово-голубой цвет ясного неба – он сплавляется с влажными красками верхних облаков, создает мягкие переходы. Затем идет разработка более контрастных верхних облаков, к ним добавляются нижние облака и (ближе к горизонту) – неяркие просветы голубого неба.

## 4-10

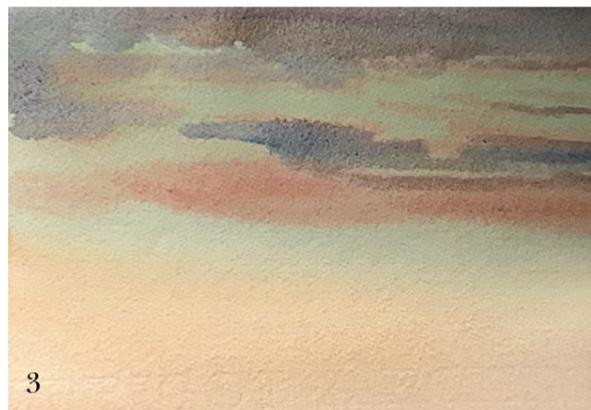
Приступаем к работе над деревьями на дальнем плане. Неслучайно она начинается именно с сиренево-фиолетовых оттенков, в которые затем вводятся желтые, золотые, оранжевые краски. Эти яркие осенние тона должны «сесть» в сиреневый цвет, который закладывается как колористическая основа осеннего состояния природы.



Дополнительные (сиреневые) тона сразу же оживляют золотистые краски. К тому же состояние, которое мы изображаем, – промежуточное, «полусолнечное»: в мотиве нет открытого солнца, но есть звучный, сочный свет. В пейзаже присутствуют и желтые, и зеленые кроны – растительность желтеет не одновременно. В краски стволов, ветвей, земли вводим сиреневатые тона. Изображаем сосну – хвойное вечнозеленое дерево, в зелени которого осенью не происходит изменений. Сосна дает некий «отсчет», центр изображения, что важно для художника: он запоминает цвета сосны, желтых крон, их отношения к сиреневато-фиолетовой растительности (деревья и кустарники без листьев), зеленым тонам листьев, которые еще не успели пожелтеть, и т. д.

# I V / ТИХИЙ ОСЕННИЙ ДЕНЬ

*В пейзаже все цвета пронизаны теплотой, теплота обязательно должна присутствовать и в кажущемся холодным зеленоватым небе.*



## 1-4

Смачиваем водой лист акварельной бумаги, в его сырую поверхность вписываем тона вечернего неба, по которому плывут облака. Эту первую подкладку делаем, смешивая синие и голубые краски с желтыми, затем добавляя в них немного красного, – так появляются розоватые оттенки. Вводим желтые краски. Таким образом понемногу, постепенно усложняем цвет неба.

На следующем этапе вписываем в небо подсвеченные теплым розоватым светом облака. Чтобы сделать подготовку под них, быстро наносим розовато-теплые краски в еще сырую первую подкладку и тут же вводим холодные тона – «по касательной» аккуратно добавляем синие краски, сохраняя розоватую кайму освещенных краев облаков.



## 5-7

Пока краски неба сырые, начинаем прорабатывать дальние деревья, более контрастные темные участки заднего плана, домики. Все это пишется сразу, практически в один прием, один «проход».

## 8-9

Чтобы композиция этюда стала интереснее, изображаем вводящую в пространство пейзажа дорогу с лужами. В воде луж отражается небо. Отражение слишком светлое, яркое, но на этом этапе важно прежде всего обозначить границы луж, прописав вокруг них выгоревшую осеннюю траву с вкраплениями зеленых тонов.



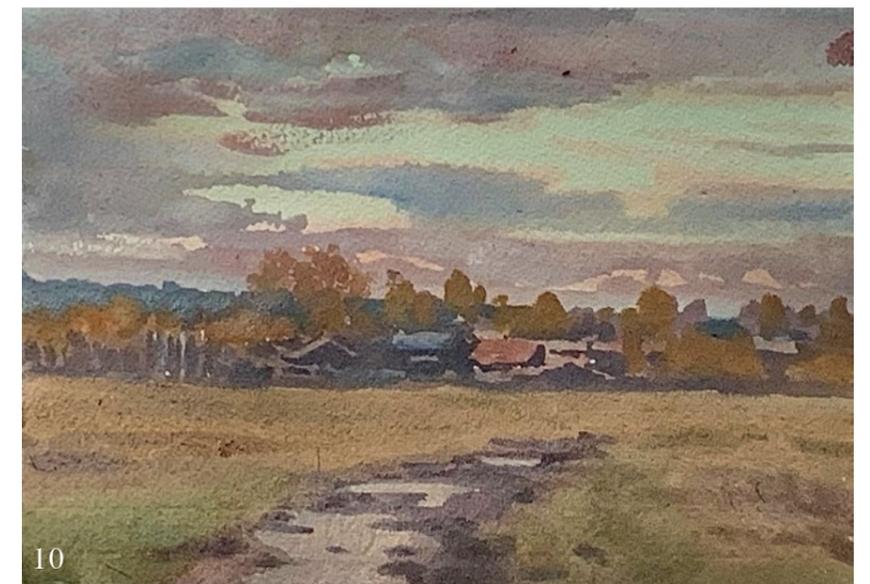
*Выстроился решенный в тоне дорожный этюд. Хорошо видно, что его верхний угол, который изначально был слишком темным, контрастным, стал более легким. И в целом небо, облака теперь воздушные, прозрачные по отношению к земле.*

## 10

На следующих этапах уточняем дальний план. Постепенно вводим контрасты, детали дороги: рытвинки, неровности на первом плане.

В конце работы необходимо «пригасить» воду – она должна быть немного темнее и теплее неба.

В лужах отражаются краски облаков и зеленовато-розового неба.



### TRAVEL SKETCHING: A STEP-BY-STEP GUIDE

**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





# АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки – уникальное учебное заведение, преподавание в котором построено на авторской методике его основателя. Педагогическая система С. Н. Андрияки базируется на высокоэффективном методе наглядного обучения, при котором художник-педагог выполняет все задания учебной программы параллельно со студентами, демонстрируя им алгоритм работы, помогая преодолевать трудности и решать сложные творческие задачи.

Академия акварели воспитывает художника-универсала: каждый студент осваивает наиболее востребованные техники изобразительного искусства, изучая академический рисунок, акварельную, масляную живопись, пастель, иконопись или светскую темперную живопись, скульптуру, настенную роспись, римскую и флорентийскую мозаику, витражное искусство, основы книжной графики, офорт, роспись по керамике и фарфору, эмальерное искусство, основы ювелирного дела, основы дизайна, реставрацию масляной, темперной живописи и графики.

Овладение практическими навыками в области монументального и декоративно-прикладного искусства происходит путем коллективного исполнения государственного, корпоративного или частного заказа. Среди проектов, участие в которых приняли студенты Академии, – исследовательская и творческая работа по воссозданию исторического облика Московского Кремля, выполненная для Управления делами Президента России, создание витражных арочных сводов храма Воскресения Христова – главного храма Вооруженных Сил России, работа над керамическими панно по заказу префектуры Центрального административного округа Москвы.

Вуз безвозмездно предоставляет студентам высококачественные материалы для выполнения заданий по учебным программам: художественное стекло для витража; смальту и природный камень для мозаики; пергамент для миниатюр; эмали для росписи фарфора, керамики и стекла; золото для иконописи и т. д.

В здании Академии оборудованы профильные учебные мастерские, оснащенные станками лазерной и гидроабразивной резки камня, фьюзинговыми, муфельными печами и др. Будущие мастера имеют уникальную возможность работать на современном оборудовании с использованием материалов лучших зарубежных производителей.

Выставочная деятельность – неотъемлемая часть учебного процесса. В Музейно-выставочном комплексе (МВК) Академии, площадь которого составляет около трех тысяч квадратных метров, экспонируются шедевры живописи, графики и декоративно-прикладного искусства из фондов федеральных, региональных музеев и частных собраний. МВК ежегодно организует около 60 показов работ художников-педагогов и студентов в отечественных музеях, галереях, культурных центрах, а также за рубежом. Самая масштабная экспозиция, насчитывающая более 4000 работ, была приурочена к пятилетию вуза (2017, Центральный выставочный зал «Манеж», Москва). Ныне идет подготовка к юбилею: Академии исполнится 10 лет в 2022 году.

Непосредственно в здании вуза, общая площадь которого составляет почти 36 тысяч квадратных метров, имеются комфортабельное общежитие, киноконцертный зал, столовая, кафе и современный спортивный комплекс с бассейном.

Педагоги живописи  
Академии  
Б. А. Ведерников,  
П. Е. Рябинский.  
Кремлевский звон. Вид  
на Чудов  
и Вознесенский  
монастыри от Красной  
площади.  
2016–2017 гг.  
Холст, масло



ФОТО: ДМИТРИЙ ГУРБАВСКИЙ

Педагог скульптуры  
Академии  
С. Л. Кривцов.  
Лев бодрствующий.  
2016 г. Гипс



ФОТО: ЕЛИЗАВЕТА ЛЮГАТИНА

Мастерская во имя  
апостола Петра.  
Художественный  
руководитель –  
педагог иконописи  
Академии  
П. И. Зубов.  
Храм Благовещения  
(г. Самара). 2016 г.  
Роспись  
силикатными  
красками



ФОТО: АРХИВ П. И. ЗУБОВА



Ил. 1. Мастерские Тиффани. Деталь зеркала для туалетного столика. 1920-е гг. Высота 50,5 см, ширина 38 см. Серебро, перегородчатая (витражная) эмаль

Secreta Artis (Секреты искусства)  
ISSN 2618-7140  
Педагогическая мастерская  
Т. 4. Вып. 3 (2021). С. 18–27  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-18-27

ЛИФШИЦ  
Лев Юрьевич

Старший преподаватель  
(витражное искусство) кафедры  
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:  
celevane@mail.ru

# МАСТЕР-КЛАСС ПО ТЕХНИКЕ ТИФФАНИ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ: ВЫПОЛНЕНИЕ ВИТРАЖНОЙ БРОШИ

*Наглядное пособие разработано в дополнение к программе обучения витражу Тиффани в художественном вузе, училище или школе, для самостоятельного творчества или проведения мастер-классов, факультативных или дополнительных занятий по технике Тиффани. Вид и объем предлагаемых в пособии работ позволяют использовать его не только в полностью оборудованной, но также в небольшой, полупрофессиональной мастерской или вне ее в ходе семинаров, форумов и т. п.*

Ил. 2. Мастерские Тиффани. Флакон для духов на подставке. 1900–1905 гг. Стекло, золото, перегородчатая и выемчатая эмали. Высота 18 см



Работа предполагает создание полноценного витража небольшого размера – стеклянной броши. Все описанные в пособии инструменты, оборудование и этапы выполнения отражают суть процесса создания витража Тиффани. Освоение на практике простых приемов поможет изучившему их перейти к осуществлению более крупных проектов.

Материалы – стекло и металл – обеспечивают функциональность, прочность изделия. Яркие непрозрачные стекла доступны в широкой гамме для воплощения в витраже образов цветов, животных, насекомых, деталей орнамента, маленьких сюжетных композиций.

ФОТО (2): АРХИВ Л. Ю. ЛИФШИЦА

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

**Рабочее место**

Ярко освещенный (от 750 до 2000 лк) стол высотой около 1 м для установки станка и сборки витража, электророзетка 220 В. Желательно наличие раковины с горячей и холодной водой, возможность проветривать помещение либо наличие вытяжки.

**Расходные материалы**

• Обрезки цветного полупрозрачного и непрозрачного витражного стекла небольшого размера (10–15 см), толщиной 3–3,5 мм. Возможно использовать и зеркальное стекло

• Медная фольга шириной 4–4,37 мм с клеевым слоем

• Жир паяльный, плоская синтетическая кисть для его нанесения, канифоль

• Припой оловянно-свинцовый ПОС61

• Металлическая булавка с замком-скобой (для значков) длиной 2–2,5 см

• Патина для оловянного припоя черная, медная. Губка хозяйственная абразивная для ее нанесения. Стеклоочиститель, фарфоровая или пластиковая кювета для патины

• Скотч прозрачный, дощечка ДСП размером около А4, деревянный штапик, гвозди (длина 1,5–2 см). Калька плотностью 120 г/м<sup>2</sup>. Простой карандаш, черный маркер с толщиной грифеля 1 мм

• Ветошь, чистящее средство, одноразовые латексные перчатки, губка для посуды

**Инструменты и оборудование**

• Стеклолез с роликовой головкой (Silberschnitt, Тою) с жидкостью для резки стекла

• Щипцы для ломания стекла с шириной губок 4–8 мм

• Палочка для оборачивания фольгой

• Паяльник с медным жалом мощностью 65 Вт с подставкой

• Вентилятор канальный с раструбом для отведения дыма

• Удлинитель

• Станок шлифовальный (Kristall 2000, Impulse, Glastar), станок лобзиковый (Taurus 3), защитные экраны и поддоны, лампы светодиодные точечные для освещения рабочей поверхности

• Нож и ножницы канцелярские

• Молоток

• Напильник для латуни плоский, личной с деревянной ручкой

• Щетка и совок, пластиковый тазик, пластиковая бутылка объемом 1,5 л

На рабочий стол положим дощечку ДСП, стеклолез, кусачки, фольгу, маркер, кусок чистой хлопковой ткани, паяльник на подставке, припой, баночку с жиром и канифолью. Подготовим подключенный к сети удлинитель и вентилятор с гибким каналом. Рядом или на соседнем столе расположим станки на поддонах с защитными ковриками.

Подготовим шлифовальный станок к работе, налив в кювету холодную воду до ее касания нижней поверхности столика (решетки).

В подстолье удобно положить тазик для осколков, щетку и совок, коробки с цветными обрезками подобранных для работы стекол.

**Техника безопасности на рабочем месте**

При отламывании стекла руками или кусачками его необходимо держать на расстоянии не менее 40 см от лица, закрывать глаза в момент разлома. Удобно использовать защитные очки.

При работе с осколками не следует касаться их острых кромок во избежание порезов и укулов. Мелкие осколки удобно убирать с рабочего стола при помощи щетки и совка.

При обточке стекла на станке необходимо использовать защитный экран, глядя сквозь него. Нельзя касаться руками вращающейся абразивной головки или струны.

Пользуясь паяльным жиром и патиной, нельзя допускать их контакта с поврежденными участками кожи, слизистыми оболочками. При попадании химикатов на поверхность кожи или в глаза необходимо тщательно промыть пораженный участок теплой проточной водой.

Важно проверить исправность электроприборов. После работы выключить электроприборы из розетки, убедиться, что горячий или остывающий паяльник надежно установлен на подставке вдали от огнеопасных материалов. Нельзя касаться металлической части включенного или остывающего паяльника. При пайке обязательно соблюдение техники безопасной работы с электроинструментом, противопожарной безопасности.

В случае сильного пореза или попадания стеклянного осколка в глаза, поражения электрическим током или сильного ожога необходимо срочно обратиться к врачу.



Ил. 3. Рабочее место мастера

ЭСКИЗ И КАРТОН

Рекомендуемый размер готового витража – до 5 см в поперечнике. Брошь большего размера не будет держаться ровно на одежде из неплотной ткани.

Идея витража зарисовывается несколькими штрихами карандаша на листе бумаги. Предпочтительнее формы без острых выступающих краев. Большое количество изогнутых линий пайки делает витраж крепче и позволит надежнее зафиксировать основание-булавку. Прямые параллельные линии (клетки, полоски), наоборот, ослабляют его прочность. Не рекомендуется проектировать элементы размером менее 0,5 см<sup>2</sup>, т. к. их сложно удерживать при обработке.

Выбранный вариант эскиза переводится на кальку или бумагу, контуры уточняются остро отточенным карандашом. Для правки рисунка удобно использовать наложенные на него кальки.

На картоне имеет смысл указать названия цветов стекла и направление его текстуры для каждой детали. Продумав последовательность выполнения витража, пронумеровать их.

Готовый картон прикрепляется к ДСП и ламинируется полосками прозрачного скотча. Полоски приклеиваются внахлест в 2–5 мм. Если у рисунка есть прямая сторона, удобно прибить к дощечке кусочек деревянной рейки или штапика ровно по этой прямой линии, создав упор для начала работы.

**Обучение простым приемам резки, разламывания и обтачивания стекла**

Возьмем небольшой кусочек прозрачного стекла толщиной 2–3 мм, маркером нарисуем на нем прямую линию. Расположим стекло перед собой так, чтобы линия шла под прямым углом к краю стола. Взяв стеклолез в руку, как карандаш, установим режущее колесико (ролик) в начало линии. Слегка надавив на стеклолез, проведем колесиком по линии до ее конца, аккуратно завершив движение.

Крепко зажмем стекло большим и указательным пальцами левой руки слева от линии реза, пальцами правой руки – справа от реза. Зажмурив глаза, разломим стекло по линии реза, сделав усилие обеими руками на разлом и на разрыв одновременно – таким движением мы ломаем плитку шоколада.

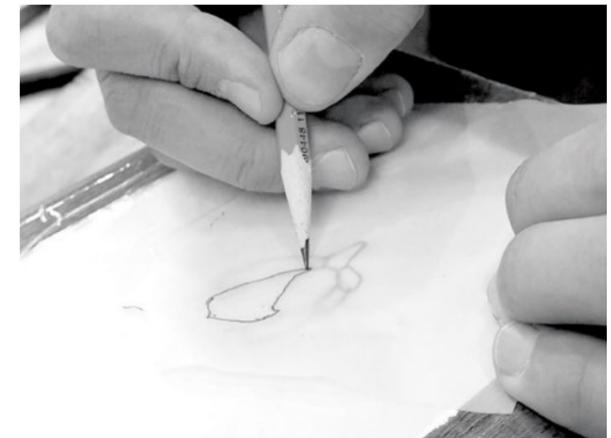
Повторим прием несколько раз для закрепления навыка. Затем нарисуем слегка изогнутую линию и прорежем стекло по ней. Для разламывания воспользуемся специальными щипцами. Правой рукой возьмем щипцы так, чтобы плоская губка зажала стекло сверху, а вогнутая снизу. Ухватим щипцами стекло вплотную к линии, расположив их под

прямым углом к ней.левой рукой зажмем стекло слева от линии (как в упражнении с прямым резом). Повторим движение на разлом и на разрыв – левой рукой и щипцами одновременно, чтобы разделить стекло по линии реза.

Третье упражнение – S-образная линия с двумя плавными изгибами – выполняется так же, как второе. Нарисуем маркером на стекле S-образную линию, проведем по ней стеклолезом, аккуратно разломим стекло по линии реза.

СБОРКА ВИТРАЖА

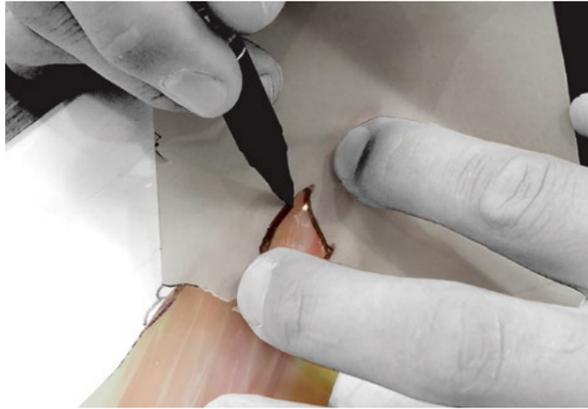
На кусочке кальки, прижатом к картону, обведем тонкой линией контур будущей детали. Ножницами или ножом вырежем «окошко» в кальке точно по контуру. Полученный трафарет (маску) приложим к кусочку стекла. Перемещением кальки по его поверхности найдем фрагмент, цветом и рисунком полностью отвечающий задумке. Тонким маркером проведем линию на стекле внутри трафарета из кальки. Вырежем заготовку стеклолезом, излишки обломаем щипцами и обточим на станке (при этом важно никуда не сточить и не срезать линию маркера).



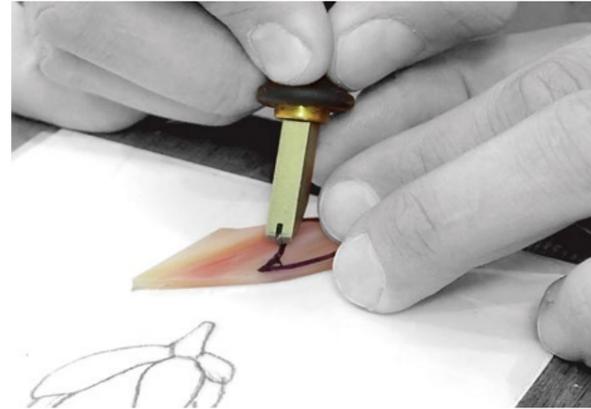
Ил. 4. Прорисовка трафарета



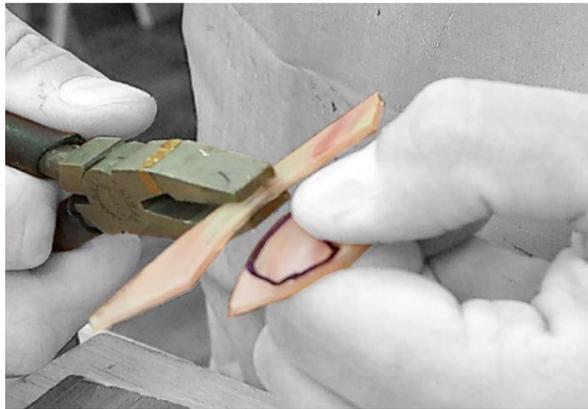
Ил. 5. Подбор стекла по трафарету



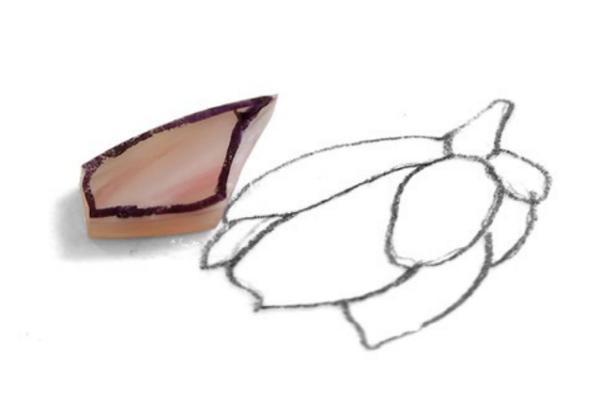
Ил. 6. Обрисовка контура детали



Ил. 7. Вырезание детали



Ил. 8. Отламывание излишков стекла



Ил. 9. Заготовка детали перед обточкой

Чтобы обточить кромку детали, положим ее на поверхность шлифовального станка (столик), убедимся, что он включен в сеть и наполнен водой до уровня достаточного, чтобы при работе смачивалась вращающаяся абразивная головка.

Включим станок. Слегка придавим деталь к столику, с некоторым усилием прижав ее к крутящейся головке. Передвигая заготовку вправо и влево, сточим излишки стекла по краям, подправив контуры. Затем ополоснем деталь в тазике с водой и вытрём насухо чистой тканью. Приложим обточенный фрагмент к картону. Если его очертания

не совпадают с рисунком, пометим маркером места, где необходима правка, и снова подточим кромку. При работе на лобиковом станке уложим заготовку на столик и включим станок. Легко прижимая стекло к поверхности абразивной струны, сточим излишки стекла.

Ополоснем, вытрём деталь насухо и удалим пометки маркера. Точно подогнанный по рисунку элемент обернем медной лентой (фольгой).

Оклеим обточенный торец заготовки медной лентой с клейким слоем, шириной превышающей толщину стекла на 1–2 мм. Концы ленты наклеим внахлест в 2–5 мм.



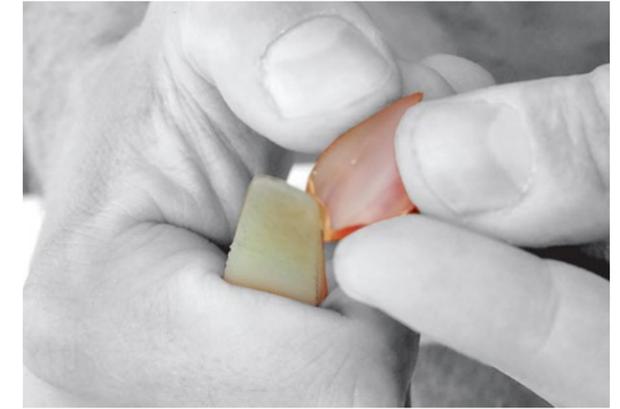
Ил. 10. Уточнение контура детали для обточки



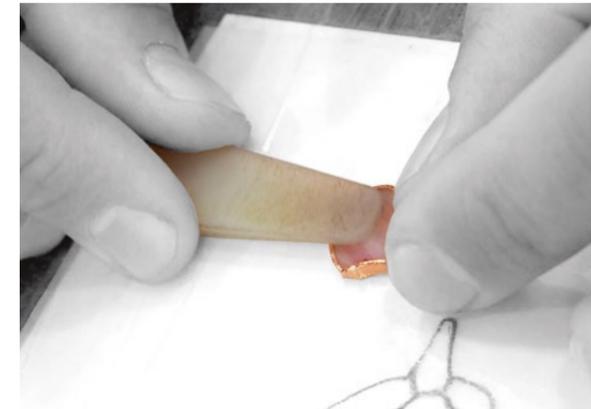
Ил. 11. Правка детали на струне



Ил. 12. Оклеивание детали медной фольгой



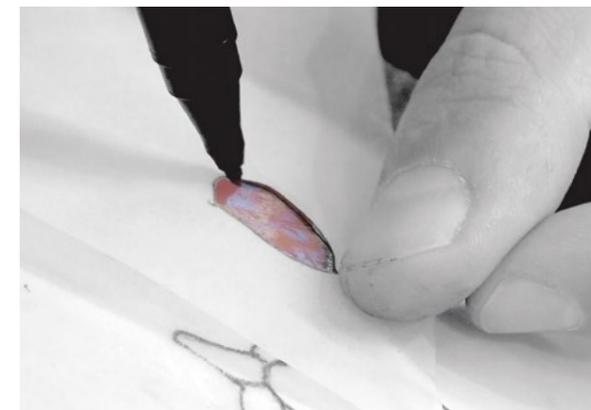
Ил. 13. Закрепление фольги палочкой



Ил. 14. Разглаживание фольги



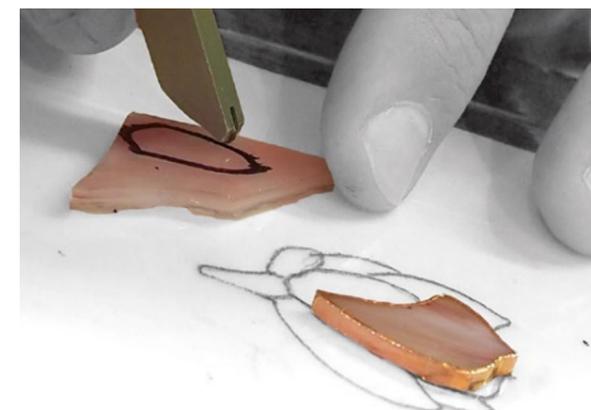
Ил. 15. Обрисовка второй детали по готовой



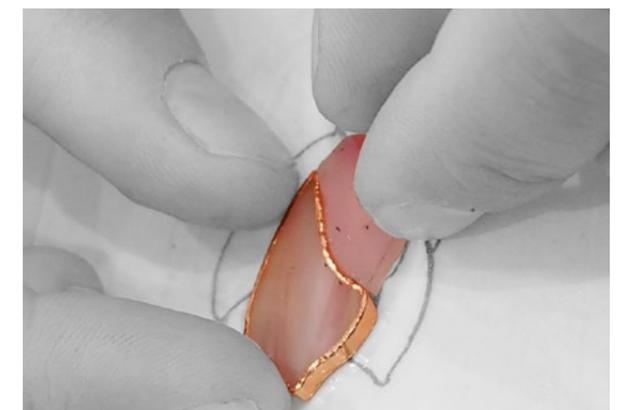
Ил. 16. Обрисовка контура по трафарету

Прикрепим фольгу с таким расчетом, чтобы на лицевую поверхность броши пришлось 0,5–1 мм, остальное – на изнаночную часть. Это необходимо для создания на лицевой стороне швов минимальной толщины, а на изнаночной – более широкой пайки для наилучшего соединения броши с булавкой. Палочкой для фольги тщательно пригладим медь к торцевой, лицевой и изнаночной поверхностям стекла.

Второй и последующие элементы вырежем таким же образом, но при обрисовке трафарета заведем кальку под сделанную перед тем деталь. Обведем контур по линиям



Ил. 17. Вырезание второй детали



Ил. 18. Подгонка второй детали к первой

картона и границам выполненных фрагментов. Таким образом достигается максимально точная подгонка всех стекол между собой, что обеспечивает создание прочного витража с тончайшей изящной пайкой.

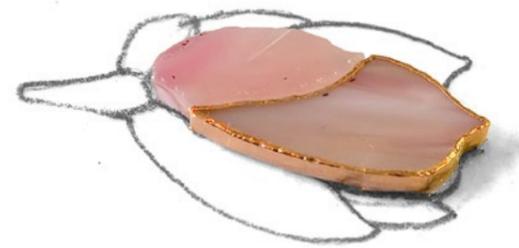
### ПАЙКА ВИТРАЖА

Подготовим (залудим) паяльник. Возьмем разогретый паяльник за деревянную рукоятку, уперев его металлическую часть в подставку. Напильником сточим с конца плоского жала темный нагар (окалину) и засенцы, затем тут же окунем жало в канифоль и, следом, – в припой. Жало покроется тонким слоем блестящего олова. Паяльник готов к работе.

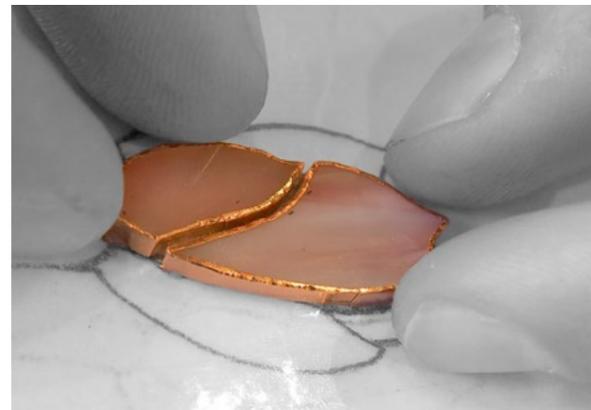
Последовательно соединим детали пайкой. Для этого нанесем каплю или полосу припоя на предварительно промазанные паяльным жиром стыки обернутых медной лентой краев соседних элементов. Затем ветошью или салфеткой уберем остатки жира с поверхности стекла.

Скрепив все фрагменты, аккуратно пропаяем витраж с обеих сторон и торцов. Для чистой пайки требуется по всем швам выполнить равномерно выпуклый оловянный валик, залудить (покрыть оловом) торец витража по его периметру так, чтобы не осталось незалуженных участков медной ленты.

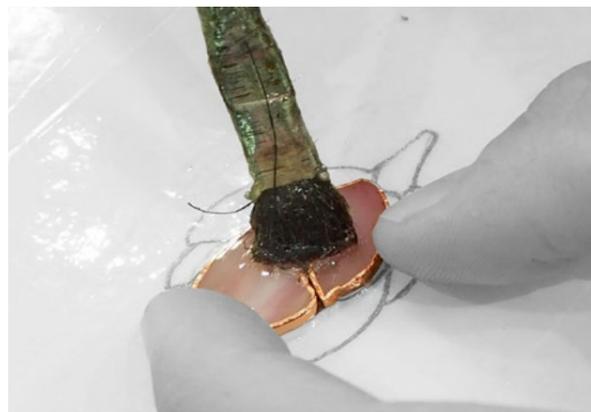
После завершения пайки перевернем витраж на лицевую сторону. Подготовим



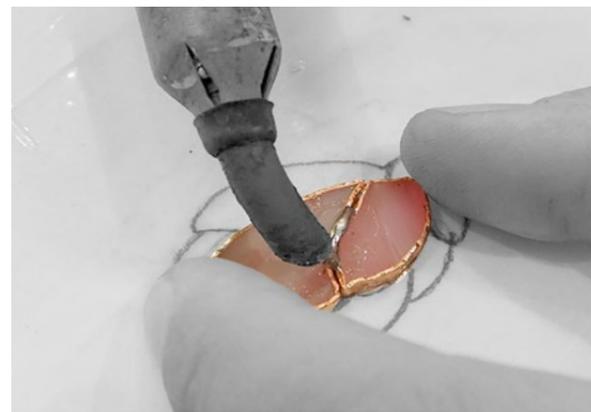
Ил. 19. Вторая деталь точно подогнана к первой



Ил. 20. Вид двух обернутых деталей



Ил. 21. Нанесение паяльного жира



Ил. 22. Черновая пайка шва



Ил. 23. Начало пайки с тыльной стороны



Ил. 24. Пропайка швов с тыльной стороны



Ил. 25. Нанесение паяльного жира на торец витража



Ил. 26. Залудка торца броши



Ил. 27. Закрепление булавки



Ил. 28. Нанесение патины

### ПАТИНИРОВАНИЕ ВИТРАЖА

булавку, смазав жиром и залудив ту ее часть, которая будет припаяна к поверхности витража. Выберем место для булавки с таким расчетом, чтобы брошь ровно крепилась на одежду. Залуженную булавку приложим в намеченном месте к изнаночной стороне витража (предварительно промазанной жиром), удерживая ее в нужном положении концом смоченной в воде деревянной палочки. Горячим очищенным от олова («сухим») паяльником прогреем залуженную часть булавки, в результате чего нанесенный на нее припой сплавится со швами пайки на изнанке витража. После отвердения пайки булавка надежно закреплена.

Завершим работу, надев латексные перчатки. Дав броши остыть до комнатной температуры, очистим ее под проточной водой губкой с моющим средством для посуды и вытрем насухо. При помощи абразивной губки на всю поверхность пайки, кроме булавки, нанесем, слегка втирая, небольшое количество патины (черной или медной – по выбору). Пайка при этом моментально потемнеет. Излишки жидкой патины промокнем салфеткой. Дадим закрепиться патине в течение пяти минут. Затем снова очистим витраж моющим средством в проточной воде и вытрем насухо. Работа завершена.



Ил. 29. Л. Ю. Лифшиц. Брошь «Магнолия». 2020 г. Стекло, пайка Тиффани. Вид готовой броши с тыльной стороны



Ил. 30. Л. Ю. Лифшиц. Брошь «Магнолия». 2020 г. Стекло, пайка Тиффани

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

*Жидкость для резки стекла* – маслянистая жидкость без запаха для заправки в полость в ручке стеклореза. Смачивая его ролик, облегчает резку и аккуратное ломание стекла.

*Канифоль* – смесь природных и искусственных смол для обработки паяльника перед пайкой.

*Медная фольга* – тонкая узкая медная лента, скрученная в плоский моток. С одной стороны имеет клейкий слой, закрытый полосокой вощеной бумагой. Выпускается различной ширины, как правило, используется лента шириной 4–8 мм.

*Палочка для разглаживания медной фольги* – плоская пластиковая или деревянная палочка размером с карандаш, сплюснутая на концах для удобства работы.

*Патина* – едкая жидкость ярко-синего цвета с характерным запахом соединений селена. Содержит азотную кислоту. Хранится в пластиковых хорошо закупоренных сосудах. Остатки использованной патины нельзя выливать в бутылку с чистой патиной. Их можно собирать в отдельную герметичную емкость для патинирования изнанки витражей.

*Паяльник* – инструмент для пайки швов витража. Состоит из деревянной ручки, металлической трубки и медного жала. Работает от сети 220 В, рабочая температура поверхности медного жала – около 200° С. Паяльник устанавливается на подставку. Пайка ведется с включенным дымоудалителем (вентилятором).

*Паяльный жир* – паста, видом и консистенцией напоминающая застывший чистый жир. Используется для промазывания медной

фольги в швах витража непосредственно перед пайкой. Обеспечивает соединение припоя с поверхностью меди и его равномерное растекание.

*Припой* – проволока толщиной около 3 мм из сплава олова и свинца. Для пайки Тиффани подходит припой с пропорцией олово/свинец 61/39 %. Расплавленный припой имеет температуру около 184° С и застывает на поверхности витража в течение 5–15 секунд.

*Роликовый стеклорез* – инструмент для резки стекла, состоящий из полой ручки и подвижной стальной головки с закрепленным в ней твердосплавным роликом (колесиком с острым краем). При движении с нажимом оставляет на поверхности стекла тонкую неглубокую царапину, задающую направление для его разлома.

*Станок лобзиковый* – станок с вращающейся в вертикальной плоскости тонкой абразивной кольцевидной струной и поддоном для воды. Предназначен для выпилки глубоких выемок в кромке стекла и деталей сложной формы. Устанавливается на пластиковый поднос, накрывается защитным экраном из оргстекла.

*Станок шлифовальный* – станок для обтачивания острых кромок стекла с вращающейся в горизонтальной плоскости абразивной цилиндрической головкой, поддоном для воды. Устанавливается на пластиковый поднос, накрывается защитным экраном из оргстекла.

*Щипцы для отлома стекла* – вид плоскогубцев, у которых одна из губок вогнутая.



Ил. 32. Л. Ю. Лифшиц. Брошь «Магнолия». 2021 г. Стекло, пайка Тиффани. 4 x 3,5 см. Стебель цветка намеренно обернут более широкой фольгой



Ил. 33. Л. Ю. Лифшиц. Брошь «Лист плюща». 2021 г. Стекло, пайка Тиффани. Брошь размером 4 x 8 см выполнена из цельного куска зеленого стекла. Прожилки – ажурная сетка, прорезанная в наклеенной на стекло медной фольге. Для черенка использована залуженная стальная скрепка

TIFFANY TECHNIQUE WORKSHOP FOR BEGINNERS: MAKING A STAINED-GLASS BROOCH

Lifshitz Lev Yuryevich

Senior Lecturer (stained glass), Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts 15 Ul. Akademika Vargi, 117133, Moscow, Russian Federation e-mail: celevane@mail.ru



Ил. 34. Студия Тиффани в Нью-Йорке. Настольная лампа «Паутина». 1906 г. Стекло, мозаика, витраж Тиффани, бронза. Высота 77 см, диаметр плафона 48 см

ФОТО (3): АРХИВ Л. Ю. ЛИФШИЦА



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](mailto:ACADEMIYA@AAII.RU)

## АНДРИЯКА

Сергей Николаевич

Народный художник  
Российской ФедерацииАкадемик Российской  
академии художествРектор Академии акварели  
и изящных искусств  
Сергея АндриякиЗаведующий кафедрой рисунка,  
живописи, композиции и изящных  
искусств Академии акварели  
и изящных искусств  
Сергея АндриякиРоссийская Федерация  
117133, Москва,  
ул. Академика Варги, д. 15  
Адрес электронной почты:  
academiya@aaai.ru

# ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСИ БЕЛОЙ СИРЕНИ В ТЕХНИКЕ МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ



Ил. 1

Писать белую сирень чрезвычайно сложно. Во-первых, непросто взять ее тон и цвет по отношению к белой акварельной бумаге. Во-вторых, художнику необходимо точно передать цвет сирени, соответствующий конкретному ее сорту – белая сирень бывает и желтоватой, и ослепительно белой, с большим количеством холодных полутонов.

Для живописи белых используются смеси трех основных цветов: красного, желтого, синего. Важно каждый раз точно определить, какие конкретно красные, желтые, синие краски оптимальны для живописи конкретной белой сирени. Тени должны точно соответствовать индивидуальному колориту белых цветов, не быть, например, избыточно теплыми рыжими или холодными серо-голубыми.

В соцветиях сирени есть масса мелких деталей. Маленькие отдельные цветочки требуют большого внимания художника. Непросто лепить общую форму шапок сирени и при этом изображать множество мелких цветков.

На освещенной части соцветий располагаем теплые светлые тона. Светлые внутренние тени холоднее, еще холоднее – внешние тени, которые не соприкасаются со световыми частями, но распложены ближе



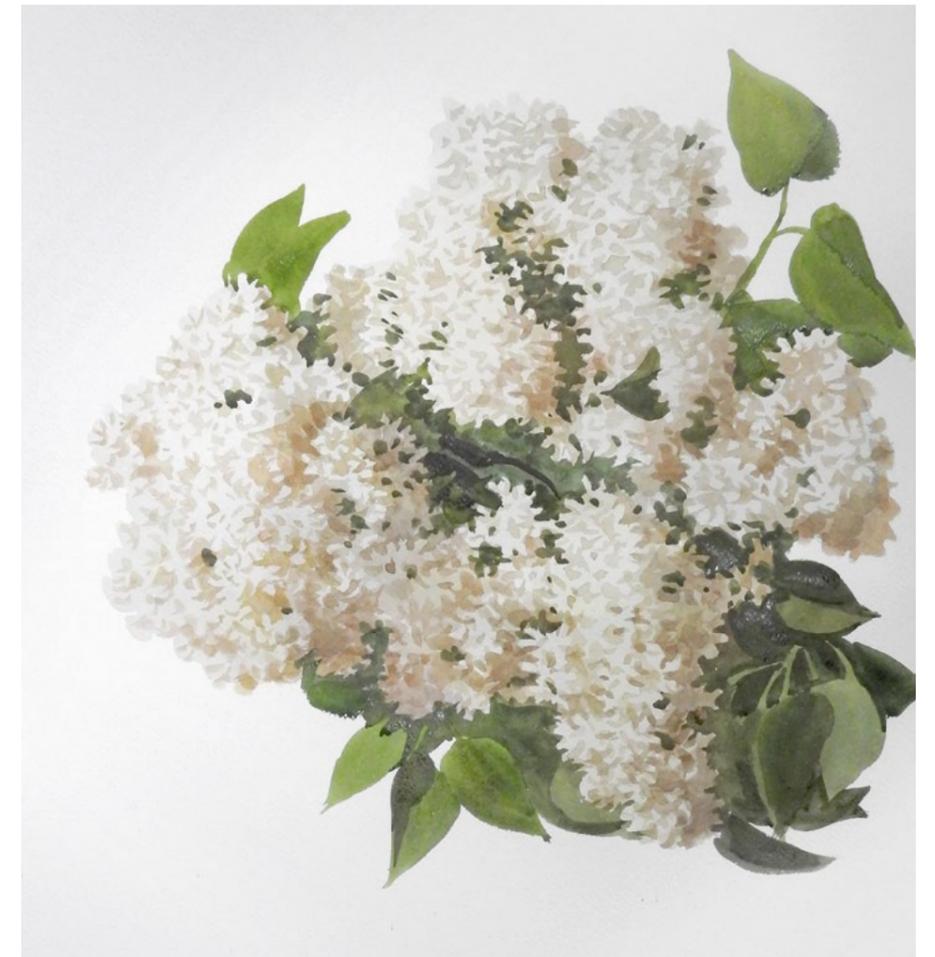
Ил. 2

к фону. В целом тени должны быть более теплыми по отношению к общему свету на соцветиях. Важно точно найти меру темноты, не перетемнив тона белых лепестков.

После того как выполнены первые соцветия, к ним приписываются следующие, также начиная с первого подготовительного

*Небольшие «сгустки» цветов выступают за пределы общей массы. Придумать их невозможно, такую работу надо делать с натуры.*

ФОТО (3): СЕРГЕЙ АНДРИЯКА



Ил. 3



Ил. 4

слоя. Эту подкладку необходимо делать богато, сложно по цвету. Холодные полутона закладываются в первом же слое акварели, на иллюстрациях это ясно видно.

Детали отдельных цветочков пишутся поверх холодных и холодновато-серых

полутонов первой подкладки. Конфигурация соцветий сирени сложнейшая, ее цветки расположены хаотично, без системы, они «разбросаны», неповторимы. Каждую кисть сирени надо писать артистично, ни в коем случае нельзя «штуковать» (вырисовывать) каждый

Ил. 5



Ил. 6



отдельный цветочек, иначе получится самодеятельная живопись.

Все листья (независимо от того, освещены они или нет) должны быть темнее белой сирени, именно благодаря контрасту с листьями цветы будут восприниматься как белые. Когда на первых этапах работы художник пишет белые соцветия по отношению к белой бумаге, он должен представлять, как на следующих этапах белые цветы зазвучат по отношению к зеленым листьям. Как только появятся темно-зеленые листья, произойдет преобразование соцветий, которые выглядели темными на белом фоне акварельной бумаги. Листву не нужно сразу же писать в полную силу (как и тени на белых цветах). Форма листьев сначала прорабатывается умеренно, так, чтобы после появления фона акварелист имел возможность усилить их тональность.

Не надо бояться писать листья многослойно, т. к. они не должны светиться – светиться должны только белые цветы. Именно поэтому цветы пишутся в один и (местами)

в два слоя, всегда легко, прозрачно, а листья и фон исполняются многослойно.

Закладываются подкладки под новые шапки белой сирени, намечаются их формы, объемы. Работа ведется не только теплыми, но очень разнообразными тонами, включая холодные, с учетом небольших теплых рефлексов на тех участках, где соцветия соприкасаются – это своеобразная внутренняя «подсветка».

К новым шапкам цветов сирени добавляется зелень, которая пишется с натуры. После того как заложен первый слой, его тут же нужно обработать, вылепив форму листьев. Художник разбирает, какие листья темнее, а какие светлее, вводит полутона, растяжки тона, детали.

Заложив в один подготовительный слой вазочку, мы получаем готовый «полуфабрикат» букета. Остается немного доработать цветы, после чего можно приступить к живописи фона.

Ил. 7



**PAINTING WHITE LILACS IN THE MULTI-LAYER WATERCOLOR TECHNIQUE: SPECIAL ASPECTS**

**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

ФОТО (4): СЕРГЕЙ АНДРИЯКА



Secreta Artis (Секреты искусства)  
ISSN 2618-7140  
Рецензии  
Т. 4. Вып. 3 (2021). С. 34–44  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-34-44

ЗЕЛЕНИНА

Яна Эрнестовна

Старший научный сотрудник  
отдела древнерусской живописи  
Государственного исторического  
музея

Российская Федерация  
109012, Москва,  
Красная площадь, д. 1

Доцент кафедры гуманитарных  
и социально-экономических  
дисциплин Академии акварели  
и изящных искусств  
Сергея Андрияки

Российская Федерация  
117133, Москва,  
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:  
yanazel@mail.ru

# ОТ ИЕРУСАЛИМА ДО ДИВЕЕВА ИСТОРИЯ ПАЛОМНИЧЕСТВА В ПАМЯТНЫХ РЕЛИКВИЯХ

Рецензия на книгу: *Паломнические реликвии: XVI – начало XX века: Святая Земля. Афон. Россия: Каталог выставки / ЦМиАР; сост. С. В. Гнутова, Ж. Г. Белик. М., 2020. 174 с., ил. ISBN 978-5-4465-2855-4*

Паломническими реликвиями принято именовать различные виды церковных изделий – небольшие иконы, образки, предметы декоративно-прикладного искусства и самобытного народного творчества, которые изготавливались в крупных духовных центрах христианского мира для раздачи или продажи богомольцам. Как правило, это удобные для перенесения, зачастую миниатюрные воспроизведения чтимой святыни храма или монастыря, выполненные в разных техниках – живописи, печатной графики, шитья, деревянной резьбы, финифти. В каждом священном месте, привлекавшем паломников как вместилище для чудотворного образа или мощей святого, старались создавать собственные, уникальные в своем роде памятные сувениры, которые сохраняли иконографическую близость к оригиналу и отпечаток его благодатной силы. Как напоминания

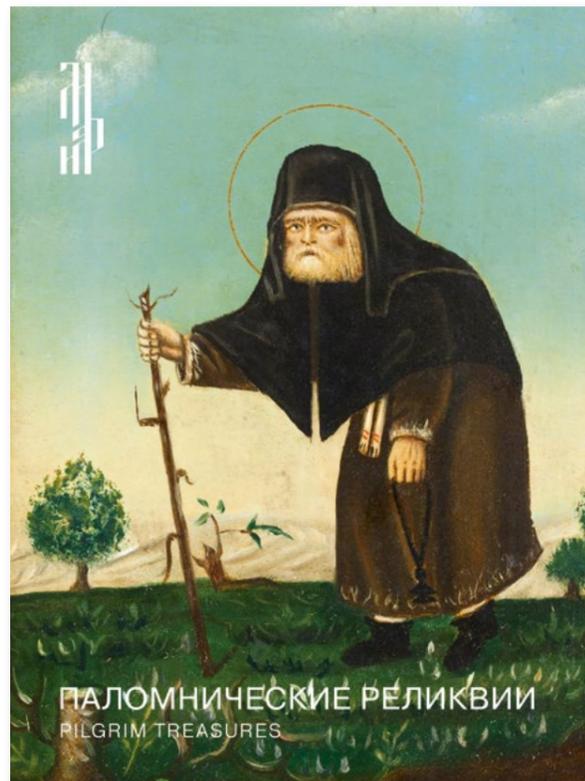


ФОТО: ГНУТОВА С. В. СВЯТЫНЕ МЕСТА ИЕРУСАЛИМА В ПАЛОМНИЧЕСКИХ РЕЛИКВИЯХ // СВЯТАЯ ЗЕМЛЯ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ АЛЬМАНАХ. М., 2012. № 1. Ч. 1. С. 249

Ил. 1. Благовещение Богородицы. Последняя треть XIX в. Палестина. Дерево (спил оливо), резьба. 10,5 x 14 см. Частное собрание. Надпись: «Jerusalem»



о предпринятом «хождении» к святыне их особенно берегли в семьях и передавали наследникам.

Каталог выставки «Паломнические реликвии. Святая Земля. Афон. Россия», прошедшей в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева с 10 августа по 2 октября 2020 года, демонстрирует широкое географическое распространение, сюжетное и стилистическое разнообразие, технологические возможности подобных произведений в XVI – начале XX века. Этот музейный проект продолжает темы, обозначенные в каталогах масштабных выставок: «И то все видел своими очами...», состоявшейся в Музее имени Андрея Рублева в 2007 году и посвященной 900-летию хождения игумена Даниила в Святую Землю, «Тысяча лет русского паломничества», открывшейся в Историческом музее в конце 2009 года, «Россия

в Святой Земле», организованной в Центральном выставочном зале «Манеж» к 130-летию Императорского Православного Палестинского общества в 2012 году<sup>1</sup>, и др.<sup>2</sup> И если в первом и последнем изданиях рассматривались только свологи (благословения) Палестины, то в каталоге Исторического музея составители придерживались обобщающей концепции: показать мировые центры православного паломничества, в первую очередь притягательные для россиян, а затем и крупнейшие русские монастыри – «родные палестины». Этот проект, включавший около тысячи произведений из нескольких музейных собраний, наглядно иллюстрировал длительную и богатую историю развития паломничества<sup>3</sup>.

Новое издание Музея имени Андрея Рублева, не столь обширное по числу представленных памятников, тем не менее, напоминает каталог Исторического музея

- <sup>1</sup> «И то всё видел своими очами...»: К 900-летию хождения игумена Даниила в Святую Землю: Каталог выставки / Сост. Л. И. Алехина, С. В. Гнутова. М., 2007; Тысяча лет русского паломничества: Каталог выставки / Сост. Е. М. Юхименко. М., 2009; Россия в Святой Земле: К 130-летию сотрудничества Императорского Православного Палестинского Общества с народами Ближнего Востока: Каталог Международной юбилейной выставки / Сост. К. А. Вах, С. Ю. Житенев, Н. Н. Лисовой. М., 2012.
- <sup>2</sup> Подобные проекты были осуществлены во многих центральных и региональных музеях. См., например: Христиане на Востоке = Christians in the Holy Land: Искусство мелькитов и инославных христиан: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж; сост. В. Н. Залеская, Ю. А. Пятницкий, И. Н. Уханова. СПб., 1998; Азь есмь путь...: Святыни путевые и паломнические: Каталог выставки / Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева. Саратов, 2005; Паломничество в Святую Землю / Гос. музей истории религии; авт.-сост. Е. В. Денисова. СПб., 2006; Паломнические реликвии из перламутра XVIII–XIX вв. в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника: Каталог / Сост. Е. И. Чижикова. Владимир, 2011; Резные паломнические реликвии XVIII–XIX веков на выставке «Десять веков паломничества...». Великий Новгород, 2015; «Благословение Святой Афонской Горы». К 1000-летию русского монашества на Афоне, рукописи и графика из музейных, библиотечных и частных собраний / Музей им. Андрея Рублева, Российская гос. библиотека. М., 2016.
- <sup>3</sup> Недавно появилось обобщающее исследование по теме древнерусского паломничества: Житенёв С. Ю. История православного паломничества в X–XVII веках. М., 2007.



Ил. 2. Христос в темнице. Последняя треть XIX в. Палестина. Камень, резьба. 11,1 x 6,8 см. Собрание А. А. Кирикова. Надпись на обороте: «йорданскій камеъ»

по составу: материалы сгруппированы по трем разделам – Святая Земля, Афон и Россия. В основном они почерпнуты из фондов самого музея и из частных коллекций. Наиболее ранние опубликованные экспонаты датируются второй половиной XVI века, причем составители отказались от традиционной хронологической последовательности расположения произведений, распределив их по типам предметов и технологии их изготовления, начиная с более распространенных видов продукции и заканчивая редкостями. Основной состав отобранных для показа паломнических реликвий, отличающихся иконографическим многообразием и хорошей сохранностью, относится ко второй половине XIX – началу XX столетия, когда путешествия к святым местам приобрели массовый характер и послужили импульсом для возникновения новых популярных сувениров. Надо отметить,

что в книгу вошли также карты достопримечательностей святых мест, путеводители (проскинитарии), храмовые иконы, литографированные листы. Наряду с типичными образцами дешевых изделий есть и уникальные произведения, созданные по особому заказу и дополненные мемориальными надписями.

Как и большинство выставочных каталогов Музея имени Андрея Рублева, имеющие общую структуру и серийное оформление, издание открывается вступительным словом директора М. Б. Миндлина, который подчеркнул, что собранные предметы «дают широкое представление о своеобразии и основных тенденциях паломнической художественной культуры»<sup>4</sup>. Во вступительной статье авторов проекта С. В. Гнутовой и Ж. Г. Белик, начинающих свой тематический обзор с древнейших времен, с подлинных реликвий (не только «подобий»), привозимых со Святой Земли, последовательно рассматриваются три крупных центра паломничества. Наибольший интерес представляет, на наш взгляд, первый раздел, поскольку палестинские памятники – как правило, это работы местных арабов-христиан (мелькитов) – мало представлены в российских музейных собраниях и практически неизвестны широкой читательской аудитории. Святая Земля как место земной жизни и проповеди Спасителя, несомненно, была



Ил. 3. Усекновенная глава святого Иоанна Предтечи. Последняя треть XIX в. Иерусалим. Камень, резьба. 8,8 x 8 см. Собрание А. А. Кирикова

ФОТО (2): ГНУТОВА С. В. СВЯТЫЕ МЕСТА ИЕРУСАЛИМА В ПАЛОМНИЧЕСКИХ РЕЛИКВИЯХ // СВЯТАЯ ЗЕМЛЯ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ АЛЬМАНАХ. М., 2012. № 1. Ч. 1. С. 249, 250

ФОТО (2): С. В. ГНУТОВА

<sup>4</sup> Паломнические реликвии: XVI – начало XX века: Святая Земля. Афон. Россия: Каталог выставки / ЦМиАР; сост. С. В. Гнутова, Ж. Г. Белик. М., 2020. С. 10.

самой ранней целью подобных путешествий, зафиксированных еще в раннехристианскую эпоху<sup>5</sup>. Там пересекались восточные и западные культурные влияния и на этой основе возникали новые художественные феномены, неповторимые варианты иконографии.

Значительное внимание авторы статьи уделяют не только специфическим сюжетам (особые иерусалимские и вифлеемские изводы Восстания из Гроба и Рождества Христова, Гефсиманская плащаница), но и, прежде всего, драгоценным для паломников местным материалам: «Гроб Господень на мраморе, масляном дереве или кипарисе, Святая Троица на дубе, Крещение Господне на голыше из Иордана»<sup>6</sup>. Так, несомненный интерес представляет описание произведений, характеризующих палестинские приемы резьбы по перламутру, живопись на рыбьих черепках, или рассказ о так называемых семи-древних напрестольных крестах со вставками из разных пород древесины: кедра, певга (сосны) и кипариса (части трехсоставного Древа Креста Господня), дуба Мамврийского, оливы из Гефсимании, пальмы и смоковницы (Закхеево дерево)<sup>7</sup>. Текст не ограничивается только комментариями к опубликованным экспонатам, в нем приводится много дополнительных сведений из путеводителей и воспоминаний путешественников в Святую Землю, в том числе относящихся к эпохе Средневековья. Это позволяет воссоздать довольно целостную картину художественной жизни в этом уникальном месте на протяжении столетий и длительную историю русского присутствия в Палестине.

Второй раздел вступительной статьи и каталога посвящен паломническим реликвиям Святой Горы Афон. Это преимущественно

Ил. 4а, 4б. Благовещение преставления Пресвятой Богородицы. Начало XX в. Иерусалим. Дерево, смешанная техника. 23 x 17 см. Частное собрание.

На оборотной стороне автограф епископа Иоанна (Булина): «† Его Высокопреподобію, Возлюбленному о Христе Батюшкѣ Протоіерею Григорію Іоанновичу Пономареву съ семьей благословеніе Св. Гроба Господня, Голгофы и Гроба Божіей Матери изъ Св. Града Іерусалима. Убогий богомольецъ и поклонникъ Святой Земли Е[пископ] Іоаннъ 17/30 декабря 1934. г. Рига». В оборот вставлены фрагменты камня (мрамор) и тонкий срез дерева (оливы из Гефсиманского сада?).



Ил. 4а



Ил. 4б

<sup>5</sup> Назаренко А. В., Гуминский В. М. Паломничество // Православная энциклопедия. М., 2019. Т. LIV: Павел – Пасхальная хроника. С. 338–339.  
<sup>6</sup> Гнутова С. В., Белик Ж. Г. Паломнические реликвии: XVI – начало XX века: Святая Земля. Афон. Россия // Паломнические реликвии. С. 21.  
<sup>7</sup> Там же. С. 18–19, 22–23.



Ил. 5а



Ил. 5б

Ил. 5а, 5б. Явление Христа апостолам на Тивериадском море. Икона на рыбьей кости. Начало XX в. Палестина. Рыбья кость, смешанная техника. 27,2 x 16 x 6,7 см. Собрание А. Ю. Яценко

греческие церковные изделия в технике миниатюрной резьбы по дереву, расцвет которой пришелся на XVI–XVIII столетия, своеобразные по стилю исполнения русские иконы, исключительно популярные во второй половине XIX – начале XX века, печатные образки на шелке, изготовленные по монастырским заказам литографии. Благодаря торжественному празднованию 1000-летия русского монашества на Афоне в 2016 году, тема художественной жизни святогорских монастырей, скитов и келий не только не утратила актуальности, но и привлекла повышенное внимание знатоков, экспертов и любителей иконописи. Стало очевидно, что иконографический репертуар написанных в русских обителях произведений значительно шире и богаче. Он не исчерпывается только широко известными изображениями великомученика и целителя Пантелеимона, образами Богоматери «Иверская», «В скорбех и печалех Утешение» или «Скоропослушница», а включает также многочисленные иконы тезоименитых святых и даже редкие изводы – такие, как представленный в каталоге образ

«Свеча Неугасимая, с избранными святыми» 1905 года<sup>8</sup>. В третьей четверти XIX века в мастерской русского Пантелеимонова монастыря афонитами была создана самобытная иконописная манера, в которой сочетались академическая трактовка личного письма и элементы ориентации на древность (золотой фон, орнаментальный декор, разделки одежды)<sup>9</sup>. Особенностью святогорских икон, кроме узнаваемого художественного почерка, является наличие подписи, штампа, сургучной печати или вырезанной аббревиатуры названия скита на оборотной стороне, дарственных и вкладных надписей, словно наделявших образ особой благодатной силой. В соответствующей части каталога преобладают в основном памятники иконописи, в том числе подборка малоизвестных миниатюрных образков, исполненных на фрагментах мраморной плиты от старого престола церкви.

Третий раздел мог бы стать гораздо объемнее, ведь паломничество к святыням России – чудотворным иконам и мощам подвижников – было не менее распространено, чем к реликвиям Христианского Востока.

<sup>8</sup> Паломнические реликвии. С. 106–107. Кат. 56.

<sup>9</sup> Подробнее см.: *Большакова С. Е.* Иконописная мастерская, иконы и росписи Руссика // История Русского Свято-Пантелеимонова монастыря на Афоне с 1735 до 1912 года. Афон, 2015. Т. 5. С. 521–536.



Ил. 6а

Ил. 6б



Ил. 6а, 6б. Великомученик Пантелеимон. 1886 г. Афон. Мастерская Пантелеимонова монастыря. Дерево, смешанная техника. 88,6 x 61,6 см. Собрание В. В. Селиванова. Штмп с вписанным именем и датой на оборотной стороне (выделены курсивом): «Икона сіа писана и освашена на св: горѣ Аѳонской въ Русскомъ св: Великомученика и Цѣлителя Пантелеимона Монастырь, отъ коего и послана *Петру Зиновьевичу Лапшину* въ благословеніе Христілюбивымъ жителамъ, въ благодатную помощь и заступленіе всѣмъ съ вѣрою и усердіемъ прибѣгающимъ ко св: Пантелеймону и умильно молащимся [предъ честнымъ Его обра(з)омъ. 1886».



Ил. 7а. Икона Богоматери «Скоропослушница». Около 1888 г. Афон. Мастерская Пантелеимонова монастыря. Оклад: 1888 год. Москва. Фабрика золотых и серебряных изделий Ф. А. Овчинникова. Дерево, смешанная техника; серебро, чеканка, гильошировка, эмаль по скани, выемчатая эмаль, золочение. 31,3 x 26,6 см. Собрание А. В. Дадияни



Ил. 7б

Ил. 7б, 7в. Икона Богоматери «Скоропослушница». Около 1888 г. Афон. Мастерская Пантелеимонова монастыря. Собрание А. В. Дадияни



Ил. 7в

Штамп на оборотной стороне: «Благословение Св: Афонской Горы Русского Пантелеимонова Монастыря». Внутри рамки вписано: «въ день святого Ангела»; ниже надпись: «Боголюбивейшимъ Алексію Іакимовичу, доброй супругъ и чадамъ, въ незабвенную память о Господе 17 Марта 1892 года. Отъ Духовника Іеромонаха Аристоклія».

Из множества монастырей, привлекающих богомольцев со всей страны, избраны только самые крупные – Киево-Печерская и Троице-Сергиева лавры, Соловецкий монастырь, Саровская пустынь и Серафимо-Дивеевская обитель. Художественное наследие каждого из них хорошо изучено, неоднократно экспонировалось и издавалось<sup>10</sup>, но масштабного сравнительного исследования произведений монастырских мастерских и сувенирной продукции пока не появилось. Кроме того, практически в каждом регионе, тем более в древних епархиях, были свои святые, к местам подвижничества и погребения которых, особенно в дни памяти, стекались паломники из окрестных мест и откуда по всей России развозили небольшие «раздаточные» образки. Для каждого из монастырей в издании вкратце рассказана его история, очерчен круг оригинальных паломнических сюжетов,

приводятся различные виды изделий (кресты, иконы, складни, столовые приборы, сосуды с резными композициями), традиционные для местных ремесленников техники исполнения изделий и, если таковые существовали, – мастерские по изготовлению продукции. Так, в большинстве упомянутых обителей – в Киеве, Сергиевом Посаде и на Соловецком Севере – культивировалось искусство резьбы по дереву, причем в каждом центре оно имело собственные стилистические и технологические черты. Во второй половине XIX века многие монастыри предпочитали заказывать большие партии образков в иконописных селах Владимирской губернии и финифтяных изделий – в Ростове Ярославской губернии, где процветал этот промысел. В каталог вошли далеко не все разновидности российских паломнических реликвий, поскольку выставка была относительно небольшой, и авторам

<sup>10</sup> См., например: Киево-Печерский патерик: У истоков русского монашества: Кат. / Музей им. Андрея Рублева; сост. Л. И. Алехина, М. Е. Башлыкова, И. Б. Черномаз. М., 2006; Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области: Кат. / Сост. Т. М. Кольцова. М., 2006; «Место где тебе будет во спасение...»: К 300-летию Саровской Успенской пустыни: Кат. / Сост. Я. Э. Зеленина, Л. И. Алехина, Н. Н. Чугреева. М., 2006; «Российския державы славо и ограждение»: Преподобный Серафим Саровский в историко-культурном и художественном наследии России / Сост. Н. Н. Чугреева. М., 2015.



Ил. 8. Преподобные Спиридон и Никодим, просфорники Печерские, с сюжетом жития. Конец XIX – начало XX в. Киев. Дерево, темпера. 44,7 x 37,5 см. Собрание А. А. Кирикова

пришлось отбирать единичные, наиболее характерные образцы.

Текст статьи насыщен фактами и цитатами, отражает последние находки ис-

следователей в данной области и содержит, таким образом, дополненные и переработанные материалы, отчасти уже опубликованные авторами<sup>11</sup>. По их словам, «в паломнических

<sup>11</sup> См., например: Гнутова С. В. Образы Священного Писания в паломнических реликвиях из Святой Земли // «И то всё видел своими очами...». С. 20–25; Она же. Святые места Иерусалима в паломнических реликвиях // Святая Земля: Историко-культурный иллюстрированный альманах. М., 2012. № 1. Ч. 1. С. 244–251; Она же. Паломнические реликвии Афона в России // Иверия. Афон. Россия. Духовные и культурные связи: Сб. статей по материалам IV Научных чтений, посвященных памяти Д. И. Арсенишвили / Сост., отв. ред. О. В. Никифорова. М., 2017. С. 94–103, 214–219.



предметах, воспринимаемых как особое благословение, соединялись функции реликвии и своеобразного путеводителя по святым местам<sup>12</sup>. Поскольку речь, как правило, идет о недорогой продукции для богомольцев, изучение художественной манеры мастеров обычно уступает место анализу технических особенностей работы с материалами. Иллюстрации к статье отчасти восполняют лакуны в подборе экспонатов, представляя читателю новые типы живописных и графических произведений – таких, например, как уникальный по художественной программе иконописный образ Афонской горы с видами монастырей<sup>13</sup> или полотно-проскинитарий «Топография Палестины», на котором запечатлены сакральные объекты Иерусалима и его окрестностей<sup>14</sup>.

Внутри крупных разделов материалы каталога сгруппированы по сюжетам, в некоторых случаях – по материалам и технике

▼  
Ил. 9. Преподобный Нил Мироточивый. Третья четверть XIX в. Афон. Оклад: 1873 г. Санкт-Петербург. Дерево (спил), смешанная техника; серебро, чеканка, гравировка. 10,2 x 8,8 см. Частное собрание

►  
Ил. 10. Резная композиция в сосуде. Распятие Христово, с предстоящими. Последняя треть XIX в. Троице-Сергиева лавра. Мастерская Гефсиманского скита. Дерево, резьба, стекло. Диаметр 12 см, высота 37 см. Собрание В. А. Абрамова



<sup>12</sup> Гнутова С. В., Белик Ж. Г. Указ. соч. С. 23.

<sup>13</sup> Егорьевские диковины: Сокровища, редкости, курьезы и прочие замечательные вещи из коллекции М. Н. Бардыгина, ныне собрания Егорьевского историко-художественного музея. М., 2008. С. 161–162.

<sup>14</sup> О таких произведениях см.: Пятницкий Ю. А. Паломническая евлогия «Топография Палестины» // Пилигримы: Историко-культурная роль паломничества: Сборник научных трудов / Гос. Эрмитаж. СПб., 2001. С. 82–113; Маханько М. А. Типология и художественное своеобразие лицевых проскинитариев Нового времени: Проскинитарий 1842 г. из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан // Каптеревские чтения – 10: Сб. статей / Отв. ред. М. В. Бибииков. М., 2012. С. 283–302.



Ил. 11а



Ил. 11б

Ил. 11а, 11б. Крест параманный. 1859 г.  
Мастерская Соловецкого монастыря. Дерево, резьба, фольга, слюда, олово. 12,3 x 5,9 см. Собрание В. А. Абрамова.  
Надпись: «Соловец. Обители 1859 Годъ»

изготовления произведений. Каталог предв-  
рается предисловием, в котором разъясняется  
его структура и последовательность описания  
предметов. Особую ценность имеет то, что  
надписи, нередко дополнявшие паломниче-  
ские раритеты, приводятся в авторской орфо-  
графии. Судя по отсутствию во многих случаях  
списка публикаций, значительная часть экспо-  
натов воспроизводится впервые. Каждое опи-  
сание в каталоге сопровождается сокращен-  
ным переводом на английский язык. Следует  
отметить высокое качество переводов, сде-  
ланных с учетом церковной и искусствовед-  
ческой специфики (названия отдельных ико-  
нографий и видов продукции не всегда имеют  
принятый англоязычный эквивалент) амери-  
канским священником Нафаном Вильямсом  
и одним из авторов концепции выставки Ж.  
Г. Белик. В конце каталога помещен список  
литературы и *Summary* для иностранного чита-  
теля. Всего в каталоге опубликовано 114 про-

изведений иконописи, графики и декоративно-  
прикладного искусства.

Несмотря на сравнительно неболь-  
шой объем, издание не только вновь при-  
влекло внимание специалистов, знатоков  
и любителей русского церковного искусства  
к интересной теме путешествий по святым ме-  
стам и привозимых оттуда памятных изделий.  
Сделана очередная попытка систематизации  
«паломнического» материала и, как следствие,  
заявка на большой сводный каталог, в кото-  
ром можно было бы собрать все выявленные  
в настоящее время типы восточнохристи-  
анских (или только русских) произведений,  
относимых к паломническим реликвиям.  
Не исключено, что это потребует более чет-  
кого обозначения тех критериев, которые  
позволяют тематически, по стилю и технике  
исполнения ограничить круг подобных про-  
изведений.

**FROM JERUSALEM TO DIVEYEVO. THE HISTORY OF PILGRIMAGE IN HOLY RELICS**

**Zelenina Yana Ernestovna**

Ph.D. in History of Arts; Senior Researcher, Department of Old Russian Art, State Historical Museum

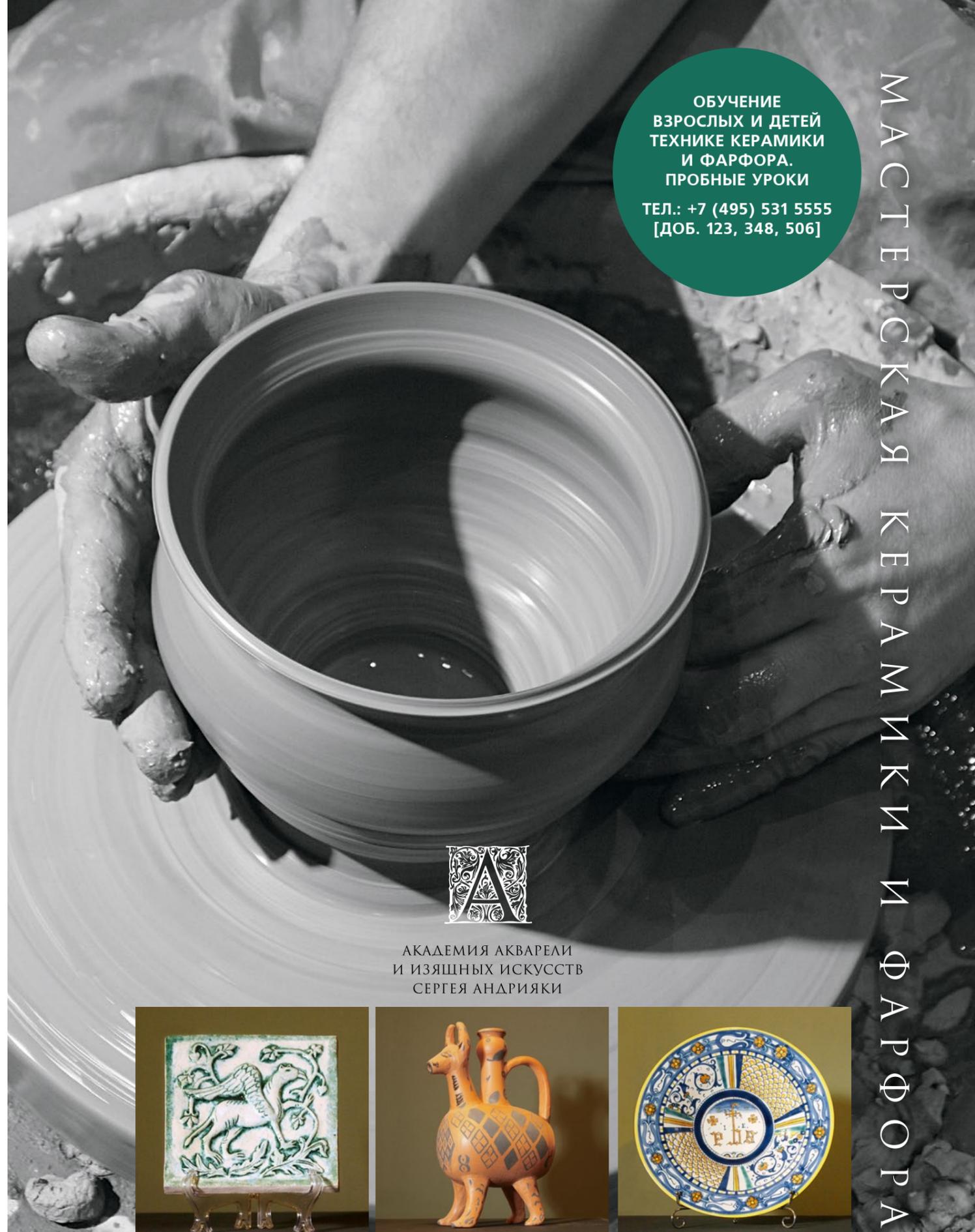
1 Red Square, Moscow 109012, Russian Federation

Associate Professor, Department of Humanities, Social Sciences and Economics, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133, Russian Federation

e-mail: yanazel@mail.ru

ФОТО (2): Е. В. ДАВЫДОВА



ОБУЧЕНИЕ  
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ  
ТЕХНИКЕ КЕРАМИКИ  
И ФАРФОРА.  
ПРОБНЫЕ УРОКИ  
ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555  
[ДОБ. 123, 348, 506]

МАСТЕРСКАЯ КЕРАМИКИ И ФАРФОРА



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ  
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ  
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ



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

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, КОПИИ,  
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА



СМИРНОВ  
 Юрий Владимирович

Начальник выставочного отдела  
 Музейно-выставочного комплекса  
 Академии акварели и изящных  
 искусств Сергея Андрияки

117133, Москва,  
 ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:  
 uryart@yandex.ru

# С Л О В О О Б О Т Ц Е

Владимир Григорьевич Смирнов родился 8 августа 1921 года в Омске. Его отец, Григорий Иванович, был из смоленских крестьян. Многолетняя семья жила скудно, и Гришу отдали на воспитание богатому бездетному дяде-купцу. Так он попал в Москву.

Немного я знаю о жизни деда. Слышал, что он получил образование, торговал

и был чуть ли не приказчиком. Затем увлекся революционными идеями, вступил в партию большевиков. После октября 1917 года был комиссаром где-то на Смоленщине – воевал в Красной армии, восстанавливал промышленность.

Бабушка, Августина Павловна Калюкина, происходила из семьи обедневших дворян из города Мышкина на Верхней Волге. В 1917 году поехала на лечение в Петроград, где и познакомилась с будущим мужем.

Видимо спасаясь от голода, семья в 1919 году переехала в Сибирь. Там и родились два сына – Николай и Володя. В 20-е годы Смирновы возвратились в Москву. Дед пошел преподавать уроки труда в школу. Увлечение младшего сына рисованием он считал баловством. Тем не менее Володя занимался в художественной студии Дзержинского района, а в 1937 году поступил на подготовительное отделение Московского областного художественного педагогического училища изобразительных искусств памяти восстания 1905 года. В то время там преподавали В. Н. Бакшеев, превосходный художник-реалист, продолжатель лучших традиций московской школы; П. И. Петровичев, ученик И. И. Левитана и В. А. Серова; С. И. Фролов и другие.

В 1940 году с 3-го курса В. Смирнова призвали на военную службу. Сначала направили на Каспийское море, в город Махачкалу,

В. Г. Смирнов в форме морского пограничника.  
 Начало 1940-х гг.



В. Г. Смирнов. Река Киржач. 1989 г. Холст, масло. 50 x 60 см. Частное собрание

а 1 июля 1941-го перевели в Кронштадт – рулевым-сигнальщиком на маленький катер.

Отец не любил говорить о войне. Единственный раз мне довелось слышать его рассказ, который постараюсь привести полностью.

В начале войны катер отца в масштабных боевых операциях не участвовал. Главной задачей было сохранить его от бомб противника. Немецкие самолеты делали в воздухе, что хотели, им было не зазорно охотиться и за таким маленьким кораблем. Но опытный капитан умелыми маневрами уводил судно.

Однажды во время очередного налета немецкие самолеты все же разбомбили пристань и катер. Тогда бойцам раздали винтовки, по десять патронов и послали рыть окопы в стороне от дороги. Сказали, что впереди основные части, а моряки лишь прикрывают рубеж на случай прорыва противника. Выстрелов не было слышно, только смотрят – движется по дороге колонна немцев: бронетранспортеры, солдаты строевым порядком... Открыли стрельбу. Десять выстрелов – и винтовкой остается только как дубиной махать. От немецкой колонны отделилась группа автоматчиков и стала поливать безоружных из «шмайсеров». Увидели, что наши бойцы не отвечают, и даже не проверили, остался ли кто живой в окопе. Вернулись в строй и маршем отправились дальше.

Было это на острове Эзель 22 сентября 1941 года. Среди матросов оказался

местный. Лесами и болотами провел к главному городу, а там уже немцы. Так осенью 1941-го отец попал в плен.

Первые два года были ужасны. Лагерь сооружались на скорую руку на территории Белоруссии и Украины. Количество заключенных значительно превышало количество мест в бараках. Кому повезет попасть на ночь в барак, могут поспать, остальные проводили ночь на улице. Кормили мучной баландой наполовину с опилками. Тяжелее всего было зимой. А одежда, особенно у тех,

Пленэр на Академической даче имени И. Е. Репина. 1989 г.



кто в плен попал летом, никудашная. Тогда придумали следующее: один свистнет, и вокруг все сбиваются в плотную кучу. Тем, кто в центре, тепло. А с краю терпят, сколько могут, затем начинают разбегаться, чтобы не замерзнуть. Развалится куча, в другом месте свистнут. Так и коротали ночи.

С 1943 года, когда наши войска захватили в плен армию Паулюса, стало несколько легче. Но узники продолжали сильно страдать от голода. Удачей было найти на помойке гнилую картошку или очистки. Тогда залезали на низкие крыши полужемных барачков и на печных трубах кое-как жарили найденное. Немцы относились к этому по-разному. Одни, если заметят, побьют и в карцер посадят, а другие отвернутся, будто не видят.

В лагере отец заболел тифом и попал в госпиталь. Здесь он подружился с будущим детским поэтом Георгием Ладончиковым, который был санитаром. Их дружба продлилась на всю жизнь. Отцу удалось раздобыть бумагу и карандаш и рисовать портреты заключенных. Это выделило его среди других и позволило выжить. Ежедневная смертность в госпитале была высокой, и пайки умерших утром и днем оставались лишними. Их делили между собой санитары и давали другим больным. На всех, конечно, не хватало, но отцу перепало чаще.

В конце войны пленных стали гнать на запад. По пятам шли наши войска. Однажды (наверное, в апреле 1945 года) на колонну налетели советские бомбардировщики. Рядом была заброшенная деревня. Отец и еще несколько человек, воспользовавшись заварухой, шмыгнули в опустевшие дома и затаились. А на следующий день пришли наши.



Хотя отцу удалось бежать из плена, что считалось смягчающим обстоятельством, пятно в биографии осталось на всю жизнь. Годы плена не засчитывались в срок службы, поэтому в 1945–1946 годах он продолжал службу в войсковой части где-то на Урале. В ту воинскую часть собирали бывших военнопленных и проводили проверку, кто как вел себя в плену. Семья же, получившая известие, что Владимир пропал без вести в 1941 году, по-прежнему не знала о его судьбе.

Сохранилось несколько рисунков того времени: «Политинформация», «Солдат играет на гармошке», «Военный ансамбль», «Письмо домой», портреты солдат.

В 1946 году Смирнов демобилизовался и восстановился в Училище памяти 1905 года. Немногие работы этого периода свидетельствуют, как росло мастерство Владимира. Учебные рисунки («Портрет девочки», «Бородатый мужчина», «Мальчишка в фуражке», «Портрет молодой женщины», «Крестьянин, отбивающий косу») показывают, что студент точно схватывал характер, уверенно лепил форму. Портретные этюды и рисунки были проникнуты любовью к изображаемым людям. Задушевный «Портрет бабушки» (1946) передает и скудость тогдашнего быта,

▲ В. Г. Смирнов. В. Зашеин. 1945 г. Бумага, карандаш. 11,5 x 9,5 см. Частное собрание

◀ В. Г. Смирнов. Ели и кулавки. 1988 г. Картон, масло. 47 x 37 см. Частное собрание

▶ В. Г. Смирнов. Портрет студента. 1947 г. Бумага, карандаш. 21 x 16 см. Частное собрание

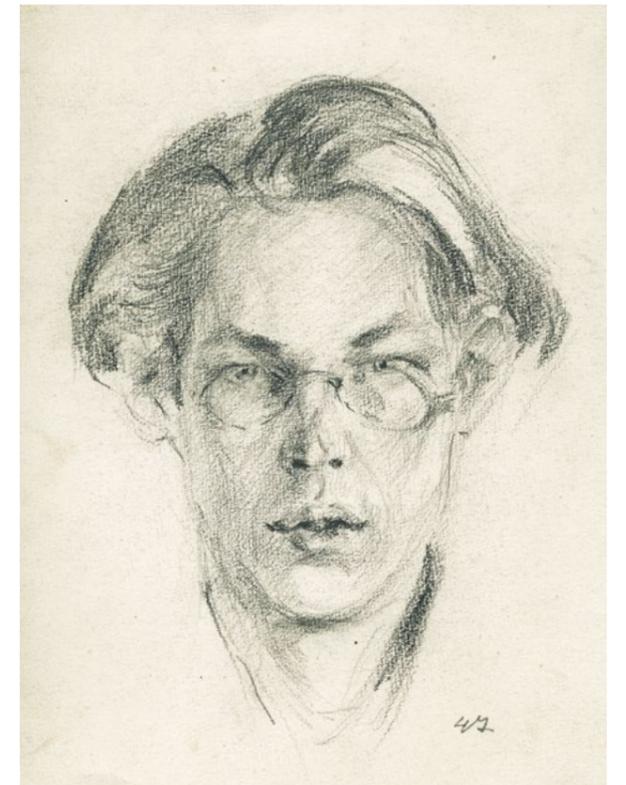


В. Г. Смирнов. Закат. 1951 г. Бумага, темпера, гуашь. 10 x 19 см. Частное собрание

и теплоту семейного очага. Тусклый свет лампочки выхватывает лицо и руки пожилой женщины за вязанием. Ее лицо и поза исполнены просветленного смирения.

Оставаясь верным реалистической традиции, Владимир Григорьевич старался обогатить свои работы цветовыми открытиями импрессионистов. Его покорила живопись И. Левитана, К. Коровина, И. Грабаря, С. Жуковского, П. Петровичева и Л. Туржанского. Очень близко оказалось творчество В. Бялыницкого-Бирули (об этом свидетельствуют этюды, сделанные в поездке по Украине с известным художником П. Соколовым-Скалей, и несколько акварелей из поездки по Волге). В портретах Смирнов считал своими учителями Веласкеса (вызывала восторг глубокая лепка формы), Рембрандта и Хальса (восхищали мощные, полные экспрессии пастозные мазки).

В училище отец познакомился со своей будущей супругой – Маргаритой Михайловной Даниловой, учащейся театрально-декорационного отделения. Это был второй брак. Первая жена не дождалась его с войны. Получив специальность художника-педагога, В. Г. Смирнов попал по распределению в подмосковное Нахабино, стал преподавать в школе. Конечно, ему хотелось учиться дальше, но по негласному закону бывшим военнопленным путь в высшие учебные заведения был заказан. Зарплата учителя была невеликой. Чтобы прокормить семью, приходилось брать большую нагрузку. Через несколько лет семья вернулась в Москву, и Владимир Григорьевич стал руководителем изокружков в Кировском и Ждановском домах пионеров. Шесть дней в неделю «разрывался» между двумя работами. Но любовь к живописи не оставила отца, и почти каждый выходной он ездил на этюды.





найти укромный уголок, куда еще не проникла современная цивилизация... И вот такой уголок нашелся. Старая русская деревушка, известная по летописям еще с XVII столетия, стояла вдали от дорог, окруженная со всех сторон полями, за которыми возвышался вековой лес. Большинство лучших пейзажей написано отцом в этих местах.

Вдумчиво и с большой любовью В. Г. Смирнов относился к педагогической работе. Летом он брал учеников с собой в деревню. Спали вповалку на террасе и чердаке, а еду готовили сами на земляной печке. Среди учеников был Алексей Суховецкий (ныне – народный художник России, секретарь Союза художников). Многие ученики сделали друзьями. Крепкая дружба связывала отца с известным деятелем культуры Алексеем Червяковым.

Вспоминаются каникулы с отцом и моими товарищами по Московской средней художественной школе в Слободке. Вместе писали этюды акварелью, вечерами рисовали портреты друг друга. В это время отец перешел на работу в издательство, выполнял технические рисунки для «Советской энциклопедии». У нас появилась возможность путешествовать – по Оке, по Волге от Углича до Нижнего Новгорода, по Кавказу и Валдаю. Позже совершили большую поездку по Карелии и Архангельской области. Походными материалами стали акварель, гуашь и темпера (вначале более доступная казеиново-масляная). Это капризная техника: совершенно не кроющиеся белила, некоторые краски при высыхании темнеют, некоторые светлеют... Первым делом мы заменили темперные белила гуашевыми. Начали использовать и другие цвета. Со временем отец перешел на поливинилацетатную темперу, также смешивая ее с гуашью. Постепенно он достиг в этой технике высокого мастерства. Примером могут служить работы, сделанные в поездке по Алтаю. В них чувствуется полная свобода владения материалом, а некоторая декоратив-

а если таковых не было – зубной порошок. Часто отец использовал просеянную сквозь мелкое сито печную золу, что придавало грунту приятный пепельный оттенок. Масло из краски сильно впитывалось в грунт. Чтобы избежать сильных прожуханий, мазки надо было наносить очень пастозно. Зато они получались рельефными и приобретали восковую поверхность.

...Этапным событием стала покупка домика в деревне Слободка Загорского (ныне Сергиево-Посадского) района в 1960 году. Владимир Григорьевич очень любил природу, был страстным грибником, мог десятки километров ходить по лесам. Его давняя мечта –



▲  
На этюдах.  
Конец 1980-х –  
начало 1990-х гг.

◀  
В. Г. Смирнов. Закат. Весна.  
1973 г. Картон, масло.  
24 x 38,5 см.  
Частное собрание

▶  
В. Г. Смирнов с учениками.  
1950-е гг.



В. Г. Смирнов. Половодье. 1950-е гг. Холст, масло. 27 x 38 см. Частное собрание

ность, неизбежная в темпера, придает работам особую выразительность.

Впоследствии отец вступил в Союз художников СССР. Он смог на позднем этапе жизни полностью отдаться искусству, много путешествовал, общался с коллегами... Сохранилось много портретов, написанных на Академичке. Валентин Борисов удивлялся: «Человеку 70 лет, а он взвалит на плечо громадный этюдник, набитый свинцовыми тюбиками, зонт от солнца, да подрамники подмышку и шагает несколько километров, ища нужный мотив!» Да, крепкая природа!

Но тяжелые жизненные испытания сказались на здоровье. Первый инфаркт отец перенес в 1971 году (осталась пачка набросков, сделанных в больничной палате). Второй инфаркт настиг на этюдах в Каргополе. Он еле добрался до Москвы. Сильно ухудшилось здоровье в 1991-м. Но Владимир Григорьевич все еще старался писать. Называл себя «самым счастливым человеком на свете», потому что занимался любимым делом, «да этим еще и зарабатывал», добавлял он.

Помню последнюю встречу, в больничной палате. Я пришел с маленьким сыном, которого назвал в папину честь Владимиром.

Как же светились отцовские глаза при виде внука!.. А на следующий день отца не стало...

Судьба не дала Владимиру Григорьевичу Смирнову возможности получить высшее художественное образование. Поэтому он не писал сюжетные картины. Зато изображал то, что было близко душе. Любовь к природе, любовь к жизни, изумление перед ее красочным многообразием чувствуются во всех работах отца. Те, кто знал В. Г. Смирнова, восхищались его безграничной добротой и готовностью прийти на помощь. Он оставил светлую память – как человек и как художник.



#### THE TALE OF THE FATHER

Smirnov Yuriy Vladimirovich

Director of the Museum and Exhibition Complex, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133, Russian Federation

e-mail: uryart@yandex.ru





АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ  
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ  
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



МАСТЕРСКАЯ ОФОРТА

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

+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.

Secreta Artis (Секреты искусства)  
Наглядные учебно-методические пособия  
Т. 4. Вып. 3 (2021). С. 53–60  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-53-60

АСТАФЬЕВ  
Дмитрий Сергеевич

Преподаватель отделения  
предпрофессионального  
обучения  
Академии акварели и изящных  
искусств Сергея Андрияки  
117133, Москва,  
ул. Академика Варги, д. 15  
Адрес электронной почты:  
deme95@rambler.ru

# НАТЮРМОРТ С ОВОЩАМИ, ФРУКТАМИ В ТЕХНИКЕ МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ

НАГЛЯДНОЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ПРЕПОДАВАНИЯ АКВАРЕЛИ  
ПО АВТОРСКОЙ МЕТОДИКЕ С. Н. АНДРИЯКИ  
(ЗАДАНИЕ № 16 ПО ПРОГРАММЕ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ)

*Одно из первых заданий по полихромной акварельной живописи – натюрморт из овощей или фруктов, ягод, грибов и т. п. Натюрморт пишется без фона. Цель ученика – достоверно воспроизвести цвет каждого предмета в тоне, передав глубину пространства. Работа выполняется в технике классической многослойной акварели, с учетом изменения (высветления) красок после высыхания.*

*В качестве домашнего задания учащиеся самостоятельно пишут натюрморт с овощами, фруктами, цветами и т. д., отрабатывая и закрепляя полученные в классе навыки, учатся грамотно ставить натюрморт, удачно располагая предметы. В конце данного наглядного пособия мы публикуем образцы самостоятельных композиций учеников предпрофессионального отделения Академии.*



Для выполнения первых заданий по акварельной живописи используется ограниченный набор красок (12 цветов): кадмий лимонный, кадмий желтый средний, охра желтая, алая, карминовая, ультрамарин, голубая, зеленая, умбра жженая, сепия, нейтральная черная и три колонковые кисти разных размеров: тонкая, средняя и крупная

Ил. 1



Ил. 3

54  
ТОМ 4 №3 (2021)

**1.** Выполняем легкий линейный рисунок карандашом средней мягкости (НВ, В, 2В): намечаем предметы и падающие тени.

**2.** Начинаем писать с первого плана – зубчиков чеснока. Прокрываем светлые зубчики цветом их световых поверхностей, используя замес охры желтой и ультрамарина (в небольшом количестве). Для передачи цвета темного зубчика в эту же смесь добавляем

карминовую. Редьку пишем смесью зеленой и ультрамарина, постепенно (ближе к корню) добавляя охру желтую. Стараемся попасть в тон и цвет с первого слоя. Помним, что на всех предметах блики холодные, а тени теплые.

**3.** Мазками маленькой кисточки лепим форму. Чеснок пишем теми же красками, что и ранее (охра желтая и ультрамарин). На границах света и тени добавляем больше ультра-



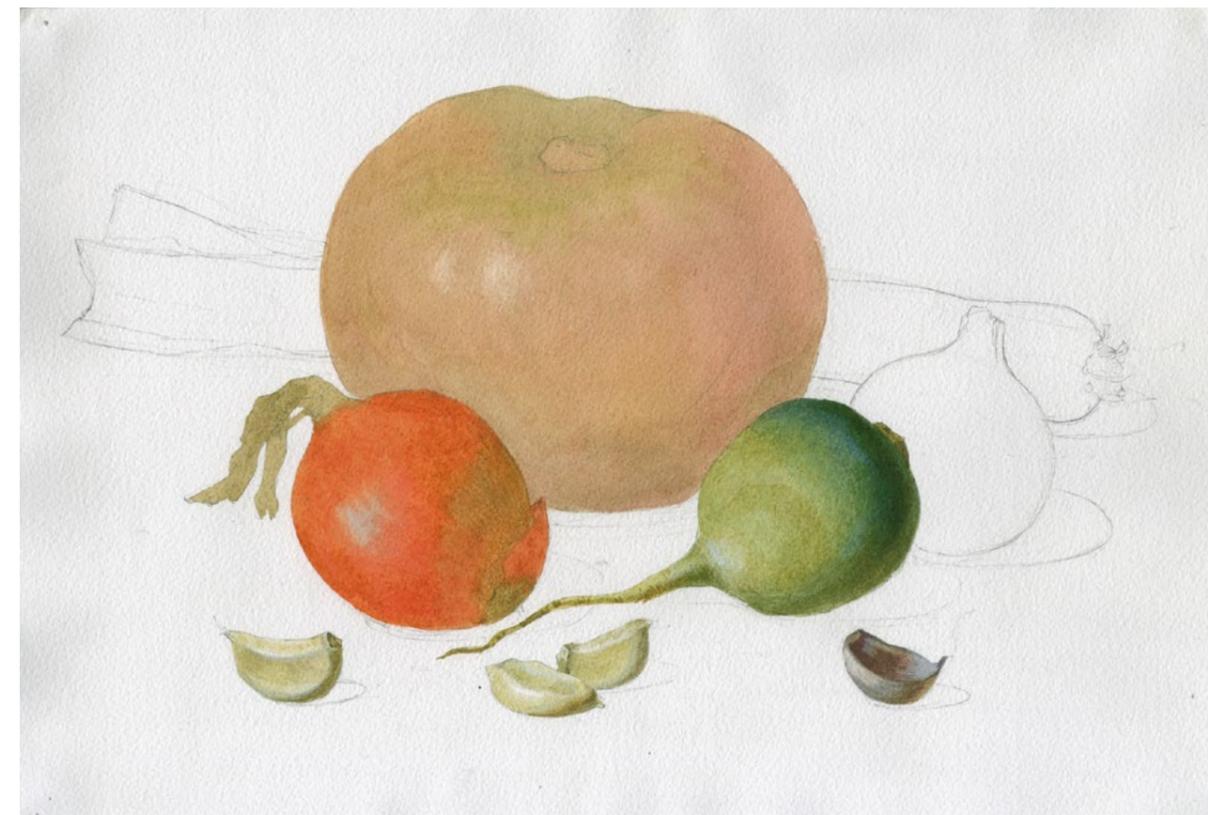
Ил. 2

марина – это холодные полутона. Собственные тени выполняем смесью охры желтой и умбры жженой, прокрывая их более плотным слоем, чем света. Для проработки объема темного зубчика добавляем больше карминовой (в тени), ультрамарина (в холодные полутона).

Приступаем к изображению объема редьки. Смесью охры желтой и зеленой небольшими мазками кисти среднего размера прорабатываем форму, начиная с освещенного участка,

ближе к тени постепенно уплотняя тон. Полутона холодные, в них вводим ультрамарин. Для живописи собственной тени используем зеленую и ультрамарин с добавкой умбры жженой. Помним, что все касания тонов на предметах должны быть мягкими.

**4.** Возвращаемся к чесноку: маленькими мазками усиливаем контрасты в тени смесью охры желтой и умбры жженой. Для темного чеснока используем этот же замес,



Ил. 4-5

ФОТО (4): ЛЕОНИД СВЕРДЛИК

55  
ТОМ 4 №3 (2021)



Ил. 6-7

добавив в него немного карминовой. Передаем фактуру зубчиков, работая мазками по форме. Прорабатываем фактуру освещенной части редьки смесью охры желтой и зеленой.

Усиливаем собственную тень смесью на основе умбры жженой с добавлением охры желтой и зеленой.



Ил. 8



Ил. 9

**5.** Начинаем писать луковичку: смесью умбры жженой и охры желтой прокрываем ее «хвостик». Для основного объема луковички используем смесь кадмия лимонного и алой, периодически добавляя в нее охру желтую. Стараемся работать разнообразными оттенками, не выкрашивая предметы одним цветом. Пока краски сохнут, переходим к тыкве: для первого слоя смешиваем охру желтую с небольшим количеством карминовой. Верхнюю часть тыквы пишем этим же замесом с добавлением зеленой. Вынимаем блики влажной кистью, пока краска сырая.

**6.** Возвращаемся к проработке объема и фактуры луковички, используя маленькую кисть. В переход от света к тени добавляем немного ультрамарина, в собственную тень вводим умбру жженую. Объем луковички лепим смесью кадмия лимонного, алой и охры желтой. Мазками начинаем закруглять форму, постепенно уплотняя красочный слой к тени, не забывая писать ультрамарином холодные полутона. Кистью среднего размера прокрываем собственную тень смесью кадмия лимонного, алой и умбры жженой.

Пока сохнет акварельная краска на луковичке, начинаем работать над объемом тыквы. Смесью на основе охры желтой и карминовой прописываем ее освещенную часть, стараясь сразу же передать объем и фактуру каждой «дольки». Для изображения верхней части тыквы в этот же замес добавляем зеленую. Холодные полутона выполняем ультрамарином. Для жи-

вописи собственной тени в эти же замесы вводим умбру жженую.

**7.** Возвращаемся к луковичке: изображаем ее детали, фактуру, работая смесью кадмия лимонного, алой и умбры жженой. Усиливаем контрасты на «хвостике» и в собственной тени этими же красками с добавлением умбры жженой.

Усиливаем объем освещенных частей каждой «дольки» тыквы смесью охры желтой и карминовой. Освещенные «дольки» пишутся более легко, прозрачно, к теневой зоне краски уплотняются. Расставляем темные акценты в собственных тенях тыквы и луковички, используя замесы охры желтой, карминовой, умбры жженой.

**8.** Начинаем изображать предметы на дальнем плане: первый слой акварели на луковичке пишем смесями алой, кадмия лимонного и охры желтой. Стараемся проложить краску равномерно, плотнее по тону, чем на ближней луковичке. Вынимаем блики влажной кистью (они получают холодными, т. к. просвечивает бумага). Пока первый слой красок на луковичке сохнет, прокрываем лук-порей, сравнивая тон его нижней светлой части с тонами светлых предметов переднего плана. Первый слой пишем смесью охры желтой, карминовой и ультрамарина, на переходе к зелени в этот замес постепенно вводим кадмий желтый. Блики на зелени лука прокрываем смесью ультрамарина и зеленой, сравнивая их



Ил. 10–11

с тонами бликов на более светлых предметах. Зелень лука пишем смесью кадмия желтого и голубой.

**9.** Прорабатываем объем дальней луковицы смесью кадмия лимонного, алой и умбры жженой. Как и в предыдущих случаях, начинаем с освещенных частей предметов, ближе к тени постепенно уплотняя красочный слой, вводя в полутона ультрамарин, в собственные тени – смеси на основе умбры с добавлением кадмия лимонного и алой.

Лепим объем лука-порея, усиливаем тона в зоне собственных теней, для чего в использовавшийся ранее замес добавляем умбру жженую. Увеличиваем контрасты на зелени, прописывая тени, работая смесью кадмия желтого и голубой. В рефлексы добавляем охру желтую.

**10.** Возвращаемся к луковицам: расставляем акценты в светах. Пишем теми же смесями красок, которыми выполнялись предыдущие слои, но с меньшим количеством

воды. Для изображения собственной тени в использовавшийся для луковиц замес добавляем умбру жженую.

**11.** Приступаем к живописи падающих теней (помня, что они теплые). Работаем смесями на основе сепии с добавлением кадмия лимонного (если получится слишком серый тон, можно ввести в смесь умбру жженую). Стараемся, чтобы акварель ложилась ровно. Сразу же смягчаем ультрамарином границы теней с фоном.

Прокрывая падающие тени темными тонами, смягчаем касания теней и предметов. После высыхания акварели смесью алой и умбры жженой усиливаем акценты в центральных областях падающих теней, а также в точках соприкосновения предметов с горизонтальной плоскостью.

При необходимости имеет смысл вернуться к каждому предмету, добавив контрастные акценты, местами смягчив касания предметов друг с другом и фоном.



Аксенова Полина.  
16 лет. 2-й класс.  
Букет летних цветов. 2017 г.  
Бумага, акварель. 53,5 x 37 см.  
Преподаватель  
А. А. Крылова



Ефремова Ксения.  
15 лет. 2-й класс.  
Лилейники. 2018 г.  
Бумага, акварель. 58 x 38,5 см.  
Преподаватель  
Е. С. Андрияка



Попова Александра.  
14 лет. 2-й класс.  
Фрукты. 2018 г.  
Бумага, акварель. 37,5 x 56 см.  
Преподаватель  
А. Р. Давлашян

ФОТО: ЛЕОНИД СВЕРДЛИК

РАБОТЫ УЧАЩИХСЯ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ  
ИЗ СОБРАНИЯ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ФОНДА АКАДЕМИИ  
АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

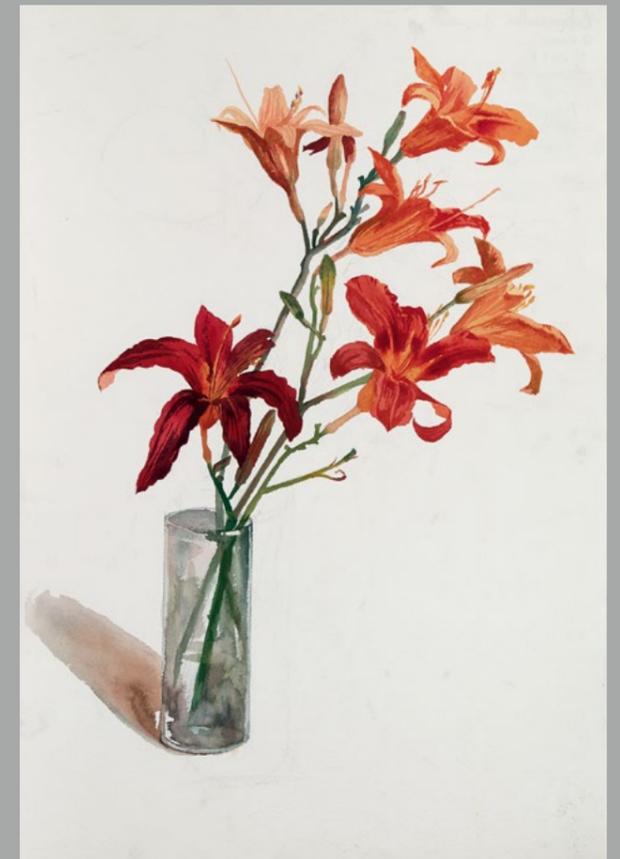


ФОТО (3): МЕТОДИЧЕСКИЙ ФОНД АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



◀ Рудницкая Милана.  
16 лет. 2-й класс.  
Грибной урожай. 2017 г.  
Бумага, акварель.  
25 x 33 см.  
Преподаватель  
Е. Л. Беседнова

▶ Журавлева Арина.  
13 лет. 3-й класс.  
Букет. 2017 г.  
Бумага, акварель.  
38 x 50 см.  
Преподаватель  
А. А. Крылова



**STILL LIFE WITH FRUIT, VEGETABLES IN THE MULTILAYER WATERCOLOR TECHNIQUE**

**Astafyev Dmitry Sergeyevich**

Instructor of Preprofessional Education Dept., Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133, Russian Federation

e-mail: deme95@rambler.ru



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ  
И ИЗЯЩНЫХ 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,  
МОНОМЕНТАЛЬНЫЕ  
ПРОЕКТЫ,  
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА  
ИНТЕРЬЕРА**

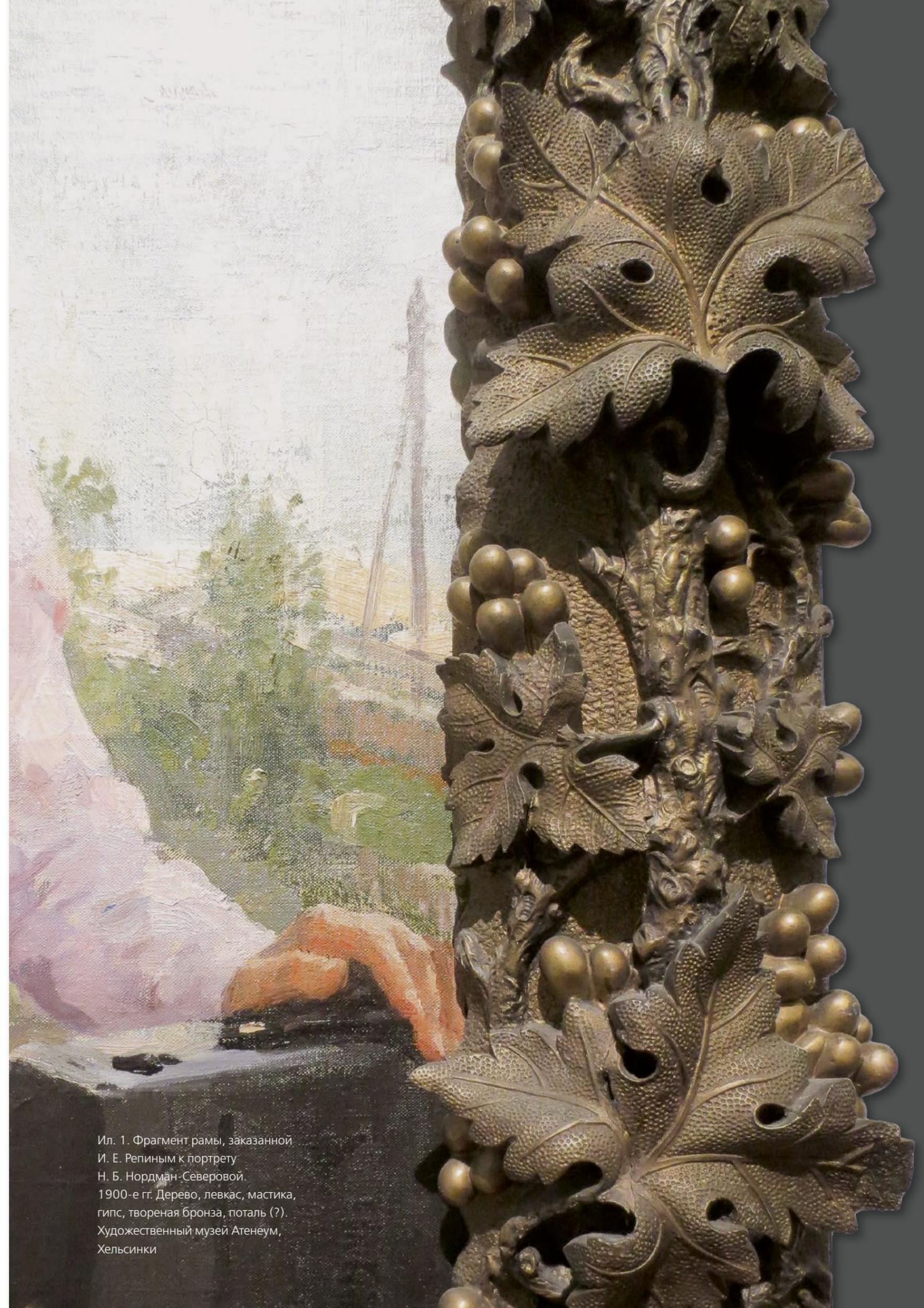
**ФЬЮЗИНГ,  
РОСПИСЬ  
ПОД ОСТЕКЛЕНИЕ  
И СМЕШАННАЯ  
ТЕХНИКА**

# « ... ОЧЕНЬ ВЫИГРАЛА В РАМЕ »

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

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

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



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

ФОТО: ВАЛЕНТИН ЛОГАНЕВ

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



Ил. 5. И. Е. Репин. Портрет Н. Б. Нордман-Северовой. 1900 г. Холст, масло.  
Рама картины была заказана художником. 1900-е гг. Дерево, левкас, мастика, твореная бронза, поталь (?).  
Художественный музей Атенеум, Хельсинки.  
Первоначально рама имела защищавший ее лепной декор деревянный футляр без крышки

ФОТО: [HTTPS://ANNAMISLIVEJOURNAL.COM/404197.HTML](https://annamislivejournal.com/404197.html)

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

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

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

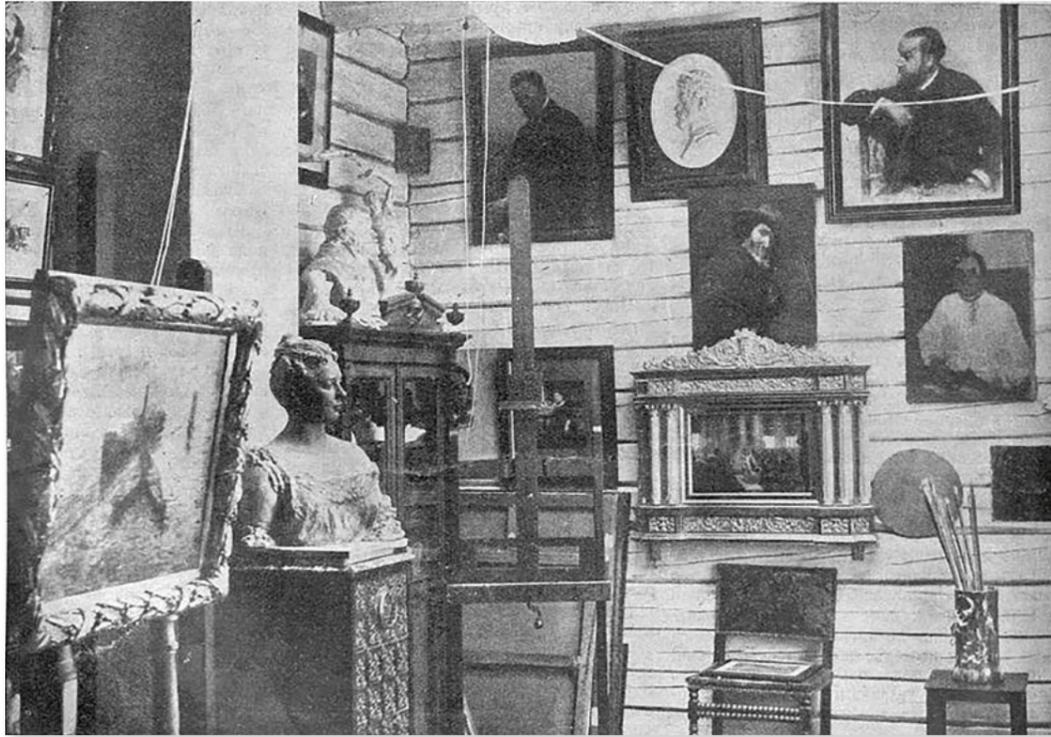
- 11 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / Сост. Г. Поликарпова. СПб., 1998. Фотография 164.  
12 Это видно на фотографии выставки, хранящейся в ГРМ. Опубликовано: 100 лет Русского музея в фотографиях... Фотография 84.  
13 За помощь в определении запечатленного на фотографии эскиза искренне благодарю В. М. Успенского.  
14 В древнем Риме эдикулой (от лат. *aedis* – дом, жилище, постройка) назывался маленький храм, молельня в виде ниши, куда устанавливалась культовая статуя. Эдикулярные рамы имеют сложные архитектурные формы, повторяющие формы античных эдикул.  
15 Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 168.  
16 Там же.  
17 В комментариях к письмам Репина М. Н. Григорьева и А. Н. Щекотова писали только об одном эскизе «Венчания», экспонировавшемся на выставке. Этот эскиз находится сегодня в собрании Русского музея (см.: Письма И. Е. Репина: переписка с П. М. Третьяковым. С. 207), его размер – 98,5 x 125,5 см. На фотографии 1908 года эскиз явно меньшего размера. К тому же по композиции он несколько отличается от «Венчания» из собрания ГРМ.  
18 Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников. Каталог. СПб., 1896. С. 7.  
19 Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / Ред., сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Л., 1969. С. 190–193.



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



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



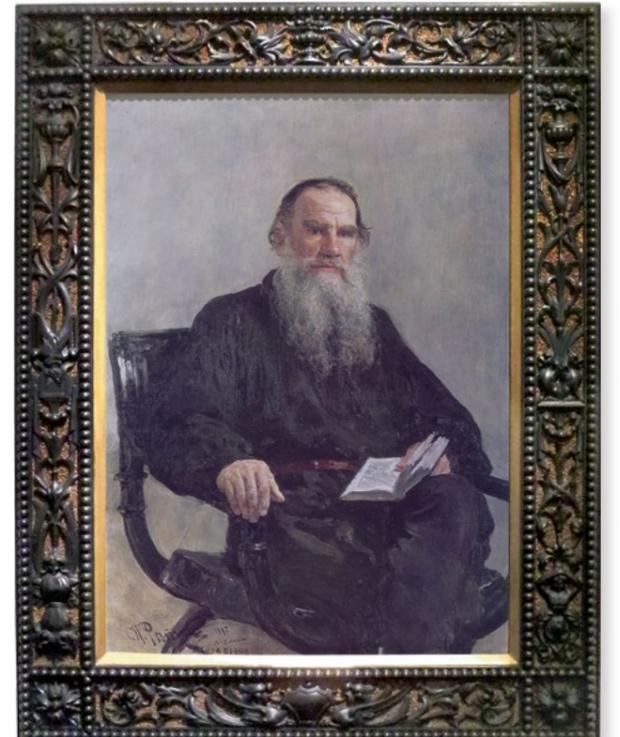
Ил. 8. В мастерской И. Е. Репина в усадьбе «Пенаты». 1908 г. Фотография из еженедельного художественно-литературного журнала «Огонек». 1908. 30 марта (12 апреля). № 13

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

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

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

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



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

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

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

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

22 Там же.

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Там же.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 Там же. С. 221.

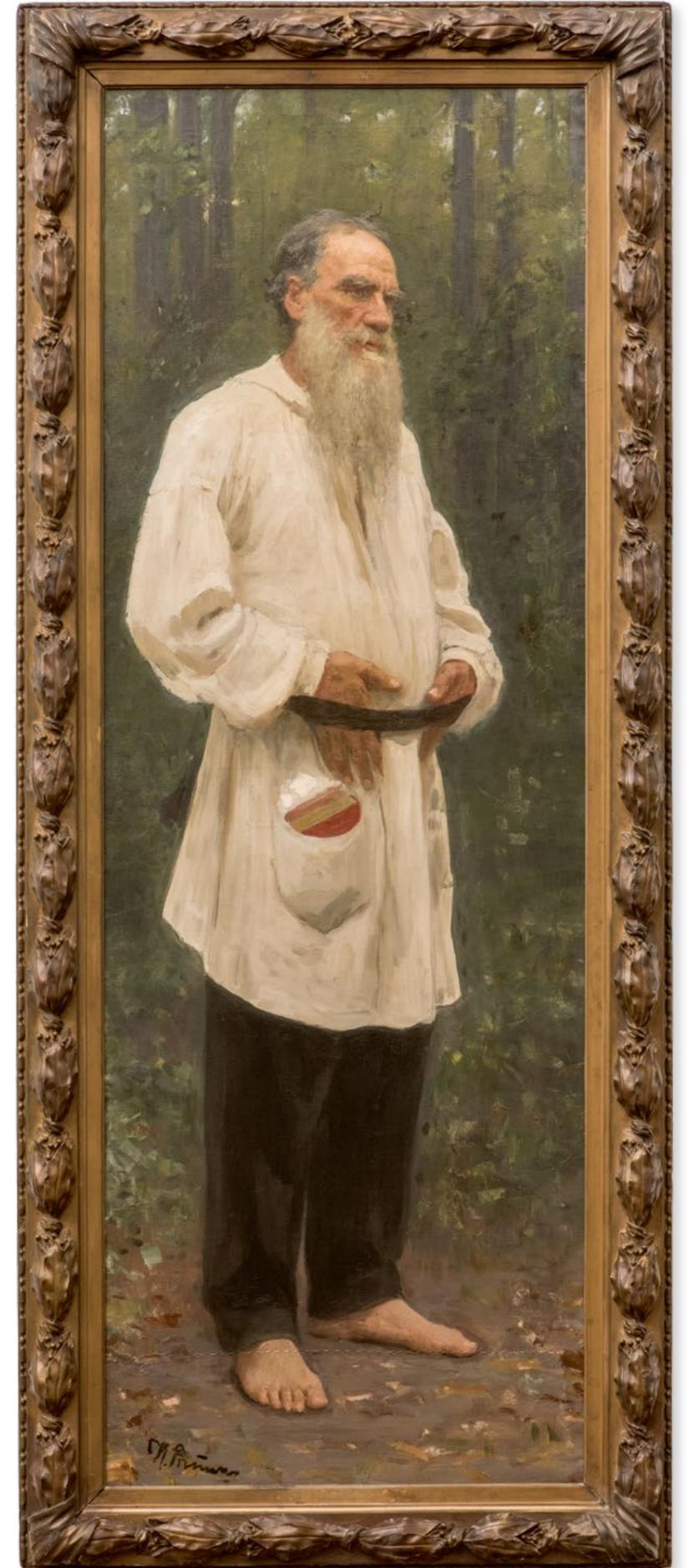
44 Там же. С. 214–217.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## Библиография

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

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

## LYSENKO

Oksana Aleksandrovna

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

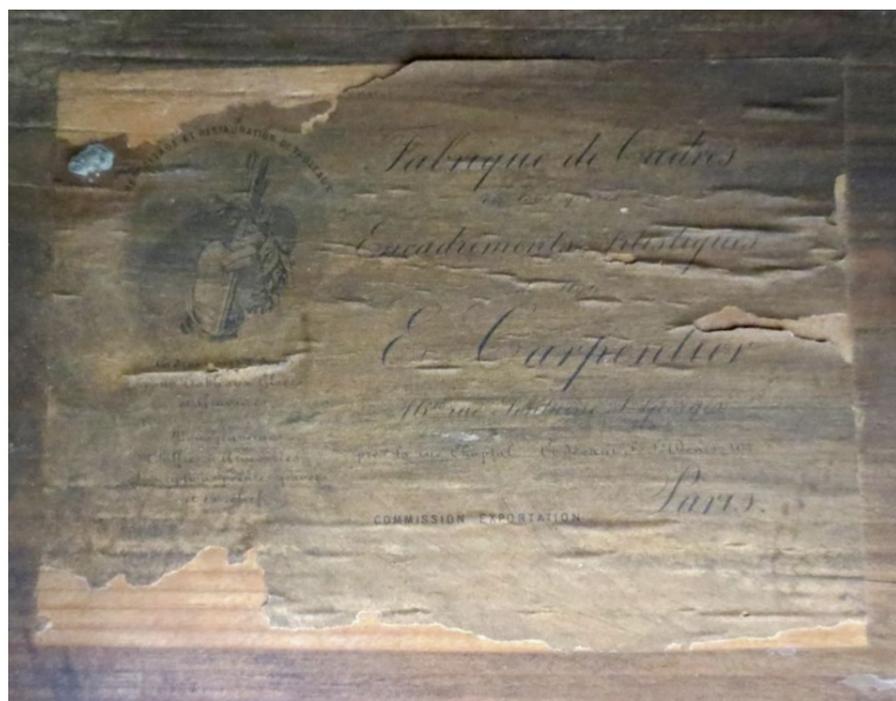
4 Inzhenernaya Str., St. Petersburg  
191186,  
Russian Federation

e-mail: lptarasenko@yandex.ru

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

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

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

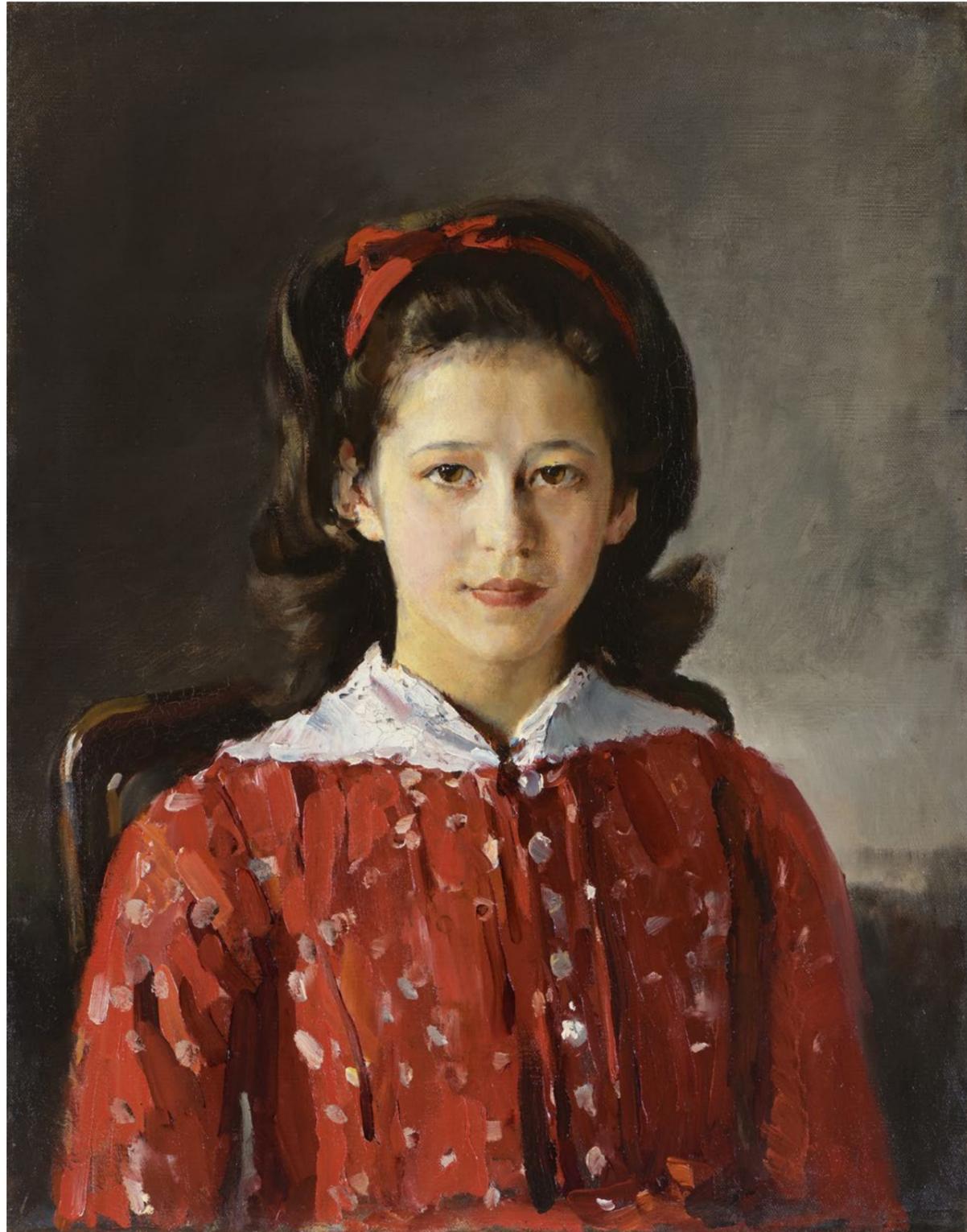


Ил. 15. Этикетка мастерской  
Е. Карпентье на обороте рамы  
картины И. Е. Репина «Садко»

## References

1. 100 let Russkogo muzeya v fotografyakh. 1898–1998 [= One Hundred Years of the Russian Museum in Photographs. 1898–1998]. (1998). Palace Editions. [In Rus.]
2. Brodskiy, I. A., & Moskvinov, V. N. (1969). *Novoe o Repine. Stat'i i pis'ma khudozhnika. Vospominaniya uchenikov i druzey. Publikatsii* [= New on Repin. Articles and letters of the artist. Memoirs of followers and friends. Publications]. Khudozhnik RSFSR.
3. Bruk, Ya. V. (1981). *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: Ocherki istorii, 1856–1917. K 125-letiyu osnovaniya Tretyakovskoy galerei* [= The State Tretyakov Gallery: Essays on its History, 1856–1917. Marking the 125th Anniversary of the Tretyakov Gallery]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
4. I. E. Repin i L. N. Tolstoy: perepiska s L. N. Tolstym i ego sem'ey [= Ilya Repin and Leo Tolstoy: Correspondence with Leo Tolstoy and His Family] (Vol. 1). (1949). Iskusstvo. [In Rus.]
5. Karpova, T. L. (Ed.) (2014). *Kartina i rama. Dialogi* [= Picture and Frame: Dialogues]. Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
6. Kudrina, Yu. (2017). Chetyre kartiny datskogo khudozhnika Lauritsa Tuksena [= Four paintings by Danish artist Laurits Tuxen]. *Inye berega*, 2(46), 22–28. [In Rus.]
7. Lebedev, A. K. (Ed.). (1948). *I. E. Repin i V. V. Stasov. Perepiska* [= Ilya Repin and V. V. Stasov: Correspondence]: Vol. I. 1871–1876. Iskusstvo. [In Rus.]
8. Lebedev, A. K. (Ed.). (1949). *I. E. Repin i V. V. Stasov. Perepiska* [= Ilya Repin and V. V. Stasov: Correspondence]: Vol. II. 1877–1894. Iskusstvo. [In Rus.]
9. Lyaskovskaya, O. A. (1962). *Il'ya Efimovich Repin* (2nd ed.). Iskusstvo. [In Rus.]
10. Lysenko, O. A. (2010). Vyor khudozhnika. Avtorskie ramy k portretam khudozhnikov i avtoportretam [= Artist's Choice. Author's Frames for Portraits of Artists and Self-portraits]. In V.-I. T. Bogdan (Ed.), *Avtoportret i portret khudozhnika. XVIII–XXI vv.: sb. statey mezhdunar. nauch. seminarov* (pp. 220–227). Rossiyskaya Akademiya khudozhestv. Nauchno-issledovatel'skiy muzey. [In Rus.]
11. Minchenkov, Ya. D. (1959). *Vospominaniya o peredvizhnikakh* [= Memoirs: Remembering the Association of Traveling Art Exhibitions]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
12. Nesterova, E. V. (1996). Kartina Repina “Sadko v podvodnom tsarstve”. K voprosu ob eklektike v zhivopisi 1870-kh godov [= Repin's Painting “Sadko in the Underwater Kingdom”. On the Question of Eclecticism in the 1870s Artwork]. In R. I. Vlasova (Ed.), *K issledovaniyu russkogo izobrazitel'nogo iskusstva vt. pol. XIX – nachala XX vekov* (pp. 16–23). SPb.: Institut im. I. E. Repina. [In Rus.]
13. *Ogonek*. (1908, March 30 (April 12)), 13. [In Rus.]
14. *Ogonek*. (1911, February 19 (March 4)), 8. [In Rus.]
15. Pis'ma I. E. Repina A. V. Zhirkevichu [= Letters from Ilya Repin to A. V. Zhirkevich]. 1888–1906. (2019). *The Tretyakov Gallery Magazine*, 1(62). Prilozhenie k vypusku. Retrieved May 4, 2021, from <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-vypusku-1-2019-62/pisma-repina-zhirkevichu> [In Rus.]
16. *Pis'ma I. E. Repina: perepiska s P. M. Tretyakovym* [= Ilya Repin's Letters: Correspondence with Pavel Tretyakov]. (1946). Iskusstvo. [In Rus.]
17. Pozdnyakova, K. G. (2011). Iskusstvo keramiki v tvorcheskoy praktike russkikh khudozhnikov kontsa XIX – nachala XX v. [= The art of ceramics in creative practice of Russian painters at the end of the XIX – beginning of the XX centuries]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 1(2), 59–67. [In Rus.]
18. Rappe, T. V. (2016). *Shedevry evropeyskoy mebeli XV – nachala XX veka v sobranii Ermitazha* [= Masterpieces of European furniture of the 15th – early 20th centuries in the Hermitage collection]. State Hermitage publ. [In Rus.]
19. Repin, I. E. (1986). *Dalekoe blizkoe* [= Far near]. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
20. Repina, V. (1914). Iz detskikh vospominaniy docheri I. E. Repina [= From Childhood Memories of Ilya Repin's Daughter]. *Niva*, (29). [In Rus.]
21. Shyshanov, V. A. (2011). Zdravnevskie raboty I. E. Repina v russkoy khudozhestvennoy kritike kontsa XIX – nachala XX v. [= Zdravnevo works of I. Y. Repin in the Russian art critics of late 19th – early 20th centuries]. *Art and Culture*, 3(3), 34–42. [In Rus.]
22. Soloveva, S. (2014). *Il'ya Repin. Priem volostnykh starshin imperatorom Aleksandrom III vo dvore Petrovskogo dvortsa v Moskve. Al'bom* [= Emperor Alexander III Receiving Rural District Elders in the Yard of Petrovsky Palace in Moscow: Album]. Gos. Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
23. Soloveva, S. V. (2015). Ramy tipa “sansovino”, “tabernakl”, cassetta v russkom i angliyskom iskusstve vtoroy poloviny XIX veka [= Sansovino, Tabernacle and Cassetta Frames in Russian and English Art of the Second Half of the 19th Century]. In T. L. Karpova (Ed.), *Rama kak ob'ekt iskusstva* (pp. 143–154). Gos. Tretyakovskaya galereya. [In Rus.]
24. Tarasov, O. Yu. (2007). *Rama i obraz. Ritorika obramleniya v russkom iskusstve* [= Frame and image. Rhetoric of a frame in the Russian art]. Progress-traditsiya. [In Rus.]
25. Terkel, Ye. (2019). Repin v Parizhe [= Ilya Repin in Paris]. *The Tretyakov Gallery Magazine*, 1(62), 62–85. [In Rus.]
26. *Vystavka opytov khudozhestvennogo tvorchestva (eskizov) russkikh i inostrannykh khudozhnikov i uchenikov. Katalog* [= Exhibition of Artistic Creative Work Experiments (Sketches) of Russian and Foreign Artists and Students: Catalogue]. (1896). Tipo-Litografiya N. Evstiveeva. [In Rus.]
27. Mendgen, E. (1995). Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin. In E. Mendgen (Ed.), *Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 29–54). University of Washington Press.
28. Mitchell, P. & Roderts, L. (1996). *Frameworks. Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*. Merrell Holberton Publ.
29. Penny, N., Schade, P., & O'Neill, H. (2015). *The Sansovino Frame*. National Gallery Company.
30. Roberts, L. (1995). Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts. In E. Mendgen (Ed.), *Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920* (pp. 57–86). University of Washington Press.
31. Sabatelli, F. (Ed.). (2004). *La Cornice Italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*. Electa.





▲ В. А. Серов. Портрет Милуши Мамонтовой. 1884 г.  
Холст, масло. © Новгородский музей-заповедник

▶ Н. В. Харитонов. Цыганка. 1908 г. Холст, масло.  
© Краснодарский краевой художественный музей  
им. Ф. А. Коваленко

Secreta Artis (Секреты искусства)  
ISSN 2618-7140  
Хроника  
Т. 4. Вып. 3 (2021). С. 82–87  
DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-3-82-87

**ШАРОВ**  
Борис Александрович  
Ведущий специалист по  
экспозиционно-выставочной  
работе Музейно-выставочного  
комплекса Академии  
акварели и изящных  
искусств Сергея Андрияки  
117133, Москва,  
ул. Академика Варги, д. 15  
Адрес электронной почты:  
boris-sharov@mail.ru

ВЫСТАВКА

# «ВЕЛИКИЕ РЕПИНСКИЕ УЧЕНИКИ»

23 СЕНТЯБРЯ – 5 ДЕКАБРЯ 2021 ГОДА





**В** Музейно-выставочном комплексе Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки открылась выставка «Великие репинские ученики».

И. Е. Репин – талантливый педагог, воспитавший выдающихся мастеров, которые определили дальнейшее развитие русского и советского изобразительного искусства. В экспозиции представлены живописные и графические работы В. Серова, Б. Кустодиева, Ф. Малявина, К. Сомова, И. Грабаря, А. Маковского, А. Остроумовой-Лебедевой, И. Билибина, Н. Фешина, И. Бродского, О. Браза, А. Бучкури, И. Горюшкина-Сорокопудова, Д. Кардовского, Н. Богданова-Бельского, Г. Бобровского, А. Вахрамеева, С. Колесникова, Н. Харитоновна, М. Грекова и др.

В залах Музейно-выставочного комплекса экспонируются 264 произведения из фондов двадцати одного музея: Государственной Третьяковской галереи,



◀▲ Г. М. Бобровский. Двойной портрет. 1909 г. Холст, масло.  
© Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко

◀ И. Э. Грабарь. Зимний пейзаж. 1949–1950-е гг. Картон, масло.  
© Музей русского импрессионизма

▲ Н. П. Богданов-Бельский. Ученицы. 1901 г. Холст, масло.  
© Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева



▲ А. П. Остроумова-Лебедева. Летний сад в инее. 1929 г. Бумага, акварель. ГТГ

▼ И. С. Горюшкин-Сорокопудов. Дровоколы. 1915 (?) г. Холст, масло. © Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина



Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств, Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева, Государственного музея искусства народов Востока, Музея русского импрессионизма, художественных музеев Астрахани, Великого Новгорода, Владимира, Волгограда, Вологды, Воронежа, Казани, Калуги, Краснодара, Муром, Пензы, Ростова-на-Дону, Севастополя, Чебоксар, Ульяновска, Элисты и ряда частных собраний, в том числе коллекции А. Г. Егорова.

Начальником Музейно-выставочного отдела Ю. В. Смирновым и куратором проекта Б. А. Шаровым подготовлен каталог выставки, в котором репродуцируются 260 произведений.

Обладавший несомненным педагогическим даром Репин умел раскрыть творческую индивидуальность каждого ученика. «Вот главные принципы новой Академии, – писал Репин в своей статье “В защиту новой Академии художеств”. – 1). Полное доверие и уважение к системе руководителя (никто из членов Академии не имеет права вмешиваться в его преподавание: в мастерскую учеников кроме руководителя не входит даже академическая инспекция). 2). Неприкосновенность художественной личности ученика (руководитель должен обогащать их знаниями законов видимого, но предоставлять полную свободу



Б. М. Кустодиев. Троицын день. 1920 г. Холст, масло. © Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева

их художественному творчеству. Его задача помочь самостоятельному развитию каждой индивидуальности ученика). Эти основные принципы как нельзя более отвечают надписи, сделанной на дверях Академии Екатериной Великой: “Свободным художествам”»<sup>1</sup>.

Влияние педагогического наследия Репина – реформатора отечественного художественного образования – и сегодня во многом определяет ключевые принципы его организации в российских художественных учебных заведениях.

**"THE GREAT REPIN'S DISCIPLES" EXHIBITION. SEPTEMBER 23D – DECEMBER 5TH 2021**

**Sharov Boris Aleksandrovich**

Lead Specialist in Exhibition Activity, Museum and Exhibition Complex, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133

e-mail: boris-sharov@mail.ru

<sup>1</sup> Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960. С. 18.



VISTA·ARTISTA®



Реклама

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**<sup>®</sup>  
хобби-гипермаркет

[www.leonardo.ru](http://www.leonardo.ru)



АО «Планета увлечений», 105554, г. Москва, ул. 11-я Парковая, д.9/35, ОГРН 1077761771537



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.

